

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 40

Харків, ХДАК,
2013

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 № 6 від 25.01.2013 р.)

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

Редакційна колегія:

- В. М. Шейко, доктор історичних наук
(відповідальний редактор);
М. В. Дяченко, доктор філософських наук
(заступник відповідального редактора);
З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства;
Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства;
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;
Н. П. Осипова, доктор філософських наук;
В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства;
Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук;
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;
О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства;
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;
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 40. : зб. наук. пр. / М-во культури України,
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,
2013. — 296 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

**ГЕНЕЗА ТА СТАНОВЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНИХ
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ОБ'ЄДНАНЬ 20-Х РР. ХХ СТ.:
СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ**

Розглядаються еволюційні процеси діяльності літературно-художніх об'єднань 20-х рр. ХХ ст. Основна увага приділяється висвітленню соціокультурного значення функціонування цих об'єднань, їх впливу на формування суспільно-культурологічної думки України.

Ключові слова: літературно-художні об'єднання України, соціокультурні аспекти, культура, культурологія, інтелігенція, духовність суспільства.

Рассматриваются эволюционные процессы деятельности литературно-художественных объединений 20-х гг. ХХ ст. Основное внимание уделяется освещению социокультурного значения функционирования этих объединений, их влиянию на формирование общественно-культурологической мысли Украины.

Ключевые слова: литературно-художественные объединения Украины, социокультурные аспекты, культура, культурология, интеллигенция, духовность общества.

The evolution processes of the work of literary and artistic unions in the 1920-s are examined. The main attention is paid to the description of sociocultural significance of these unions functioning and their influence on formation of Ukraine's social and cultural conception.

Key words: literary and artistic unions of Ukraine, sociocultural aspects, culture, cultural studies, intelligentsia, spirituality of the society.

Нині вийшло друком немало праць, які присвячені генезі та становленню літературних угруповань України, особливо у 20-ті рр. ХХ ст. Однак значно менше досліджень, у яких ідеться про еволюцію не таких потужних літературно-художніх об'єднань, як «Плуг», «Гарт» чи «ВАПЛІТЕ», а численних невеликих за кількістю учасників угруповань, які зробили свій значний внесок у духовну скарбницю України, в її культурологічну складову.

Спробуємо, передусім, надати характеристику основних із них. Так, помірковане крило українського письменства, у тому сенсі, що воно тяжіло до еволюційного, а не революційного шляху розвитку суспільства, — на поч. 1920-х рр. представляла літературна асоціація «Аспіс». Згідно з більшовицькою термінологією, її члени належали до «попутників», яких офіційний режим намагався повернути на свою сторону з прагматичних міркувань: тільки дореволюційна інтелігенція могла навчити літературної майстерності нові масові творчі кадри.

У 1924 р. відбувся поділ цього об'єднання на дві, достатньо близькі за поглядами, творчі групи — «неокласиків» і «Ланку».

Невелике коло «неокласиків» складала київські поети, перекладачі, літературознавці М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович,

М. Рильський, О. Бургардт (Ю. Клен) — так званий «п'ятірний грім», а також М. Філянський, М. Рудницький, В. Петров (Домонтович), І. Титаренко та ін. Позначення «неокласики» — достатньо умовне, на чому неодноразово наголошували і М. Зеров, і М. Рильський, оскільки представники цього неформального товариства творили не з позицій «чистого класицизму», якому притаманні раціоналістичність, урівноваженість, нахил до статичності. І тим більше не могли представляти «неокласицизм» як неадекватний українській літературній ситуації та ментальній свідомості [1; 2; 7; 8; 10].

На нашу думку, правильніше назвати їх групою інтелектуальних літераторів: подібне явище спостерігалось в добу українського бароко («Могилянський Атенеум», коло Л. Барановича). І тоді смислове навантаження цієї «класичності» чи «неокласичності» пояснюється як здатність української творчої еліти жити, мислити і творити кращими здобутками світової культури за весь час її існування (що потребує високого інтелекту й найширшої ерудиції). Відомий заклик М. Зерова: «Йдімо до перших джерел, доходимо до кореня», — є достатнім підтвердженням [9, с. 834].

«Неокласиків» об'єднувала система світосприйняття, позначена «аристократизмом духу» і прагненням до гармонії, високої культури мислення та поетичного мовлення, яка не припускала егалітаризму. Звідси — їх захоплення досконалістю античної лірики, художньою філігранністю французьких «парнасців», доробком російського «срібного віку» тощо. Водночас для них надзвичайно значима українська літературна спадщина, близька «вітаїстична» енергія національного культуротворення 1920-х рр. Своєрідним «центром» групи «неокласиків» було видавництво «Слово», очолюване І. Титаренком.

Творчий доробок письменників відрізнявся багатоманітністю форм, естетичною бездоганністю, новаторством і певною елітарністю. Тут маємо серйозні літературознавчі праці, конгеніальні переклади й чудові сонети, в яких «класична пластика і контур строгий» (кредо автора) М. Зерова; наповнену могутнім життєлюбством лірику М. Рильського; народжені «із духу музики» поезії М. Драй-Хмари («Люблю слова ще повнодзвонні, як мед пахучі та п'янкi, слова, що в глибині бездонній пролежали глухі віки»). В. Петров (Домонтович) паралельно з А. Моруа у Франції створив канон майже авантюрного роману з історичними персонажами, що діяли в координатах задокументованих фактів, але зчеплених за законами літературної інтриги («Аліна і Костомаров», «Романи Куліша»).

Критики (Б. Коваленко, Д. Загул, Я. Савченко) закидали їм звинувачення у відстороненості від реальної буденності, суспільних проблем. Але неокласики не сприймали заангажовану інтерпретацію дійсності, спотворену класовою ненавистю і більшовицькими схемами. Натомість їх творчість лунала голосом надії на здорову дійсність і майбутнє свого народу. Зокрема, сонет М. Зерова «Pro domo» (початкова назва «Молода Україна») містив естетичну програму

Українського Ренесансу, а його конструктивно-критичні статті реально впливали на літературні процеси. Упродовж літературної дискусії 1925-1928 рр. саме київські «неокласики» намагалися дисциплінувати емоційну стихію відродження, щоб хоча частково б вирішити соціокультурні проблеми. Близьку до «неокласиків» групу «Ланка» (Київ) представляли В. Підмогильний, М. Івченко, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Я. Качура, Є. Плужник та ін. Вони відкидали можливість політичного пристосування, служіння офіційній ідеології, а свою творчу платформу формулювали так: «література УРСР, позбавлена халтури, просвітянщини і хохлацької макулатури» [16].

У 1926 р. об'єднання змінило назву на «МАРС» — Майстерня революційного слова. Письменники друкувалися переважно в журналі «Життя і революція».

Український літературний футуризм виявив в умовах радянської влади свою життєздатність і надзвичайну активність. У 1921 р. склалася Асоціація панфутуристів — «Аспанфут» (М. Семенко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол та інші), що діяла в Харкові та Києві. Її численні декларації і маніфести, надруковані в збірках «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтв» (1922), проголошували кінець «буржуазного мистецтва», деструкцію як «мистецтво перехідної доби», після якої настане час для синтезу, внаслідок чого виникне «метамистецтво» — мистецтво комуністичної доби [5]. Через деякий час об'єднання перейменоване на Асоціацію комуністичної культури (АСКК), видало друком збірки «Гонг Комункульту» і «Гольфштром», але «упершись у відсутність кваліфікованих кадрів», у 1925 р. об'єдналося з «Гартом». Дедалі зростаюча політизація футуризму зміцнила його соціальні позиції, однак призвела до творчої кризи.

Третьою модифікацією українського «лівого фронту мистецтв» (УкрЛПФу) стало об'єднання «Нова генерація» (Київ, Харків, Одеса, 1927) навколо однойменного журналу, який редагував М. Семенко. Крім давніх adeptів футуризму — М. Семенка, Г. Шкурупія, Г. Коляди, до організації увійшли молоді поети, белетристи, критики О. Близько, В. Вер, Л. Зимний, О. Полторацький, художники В. Меллер, К. Малевич, Д. Сотник, кіномитці С. Тасін, О. Перечуда й ін. У новій декларації «Платформа й оточення лівих» футуристи проголошували курс на створення «лівого кіно, лівого оповідання, лівого роману» тощо як новітніх форм синтетичного мистецтва [11]. На титульних сторінках журналу друкувалося кредо митців: «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, соціальну непримиримість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, наукотехніки, ліве мистецтво; ми проти національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, нецтва, еkleктизму» [11].

Художня практика представників «Нової генерації» концентрувалася навколо агітаційно-пропагандистських жанрів, але, на відміну від московських лефівців, робилися спроби теоретично узагальнити сенс авангардистського мистецтва [14]. Зокрема, пропагувалася естетична концепція утилітарності, розсудливо-раціональної стилістики: у поезії — тільки «прес інтелекту», без романтичної схвилюваності та поетичної свободи; у поліграфії — граничне самообмеження, «економна сторінка». З одного боку, це було результатом віянь техніцизму, а з іншого — даниною примусовому аскетизму, що характеризував соціально-політичну настанову компартії на той час. З «Новою генерацією» активно співпрацювали російські футуристи М. Асеев, В. Маяковський, О. Брік, В. Шкловський, С. Ейзенштейн, Д. Ветров, В. Татлін та інші. Дослідники наголошують, що Україна стала останнім притулком, а «Нова генерація» — останнім голосом загальноросійського радянського авангарду [3]. Крім «Нової генерації», авангардистських позицій розвитку вітчизняної художньої культури дотримувала й літературно-мистецька група «Авангард» на чолі з В. Поліщуком (редактором однойменного журналу). Вона маніфестувала зв'язок мистецтва з «індустріальною добою» й обстоювала іншу естетичну концепцію авангардизму: спіралізм (або вегетативний розвиток) і свободу проти примусу. Зухвалий вислів: «Хай живе прилюдний поцілунок у голу грудь!», який цензура не встигла вилучити з третього номеру журналу, певною мірою характеризував позицію творчого об'єднання. Поетичне романтизування науково-технічного прогресу, властиве цим літераторам, підсилювалося поліграфічним дизайном В. Єрмилова — попередника сучасного поп-арту і концептуалізму.

У літературному житті Західної України, в інших соціально-політичних умовах, упродовж 1920-х рр. спостерігаються як подібні тенденції, так і певні відмінності. Паралельно з київським об'єднанням символістів «Музагет» виникла символістська літературна група «Митус» (Львів, 1922), до складу якої входили В. Бобинський (автор програмної статті «Від символізму — на нові шляхи»), Б. Шкрумеляк, О. Бабій, Р. Купчинський та інші. Вони видавали літературно-мистецький часопис під тією ж назвою, в якому охоче друкували й твори східноукраїнських авторів — П. Тичини, Д. Загула, О. Слісаренка, М. Семенка. Оформлення журналу розробив відомий художник-графік, вихованець школи Г. Нарбута П. Ковжун.

Близько п'ятдесяти письменників та художників — вихідців із західної України — утворили організацію «Західна Україна» (1925) з філіями в Харкові, Києві, Одесі, Катеринославі, Полтаві й навіть Німеччині та Канаді. Спочатку вона діяла як секція Спілки селянських письменників «Плуг», а далі — самостійно. Об'єднання, очолюване Д. Загулом і М. Ірчаном (послідовно), друкувало однойменні альманахи і часопис.

За ініціативи КПЗУ виникло літературне угруповання «Гроно» — осередок пролетарських письменників Західної України з друкованим органом «Вікна». До літературної групи «Листопад» (Львів, 1928) увійшли письменники націонал-патріотичного спрямування (Р. Драган, Б. Кравців, В. Яків та ін.), які продовжували розвивати мотиви стрілецької поезії і видали збірку «Літаври». Західноукраїнські футуристи об'єдналися в Інтелектуальний блок молоді всеукраїнської генерації — ІНТЕБМОВСЕГІЮ (Львів, 1927), що на відміну від своїх східних колег, мислили національними категоріями і обстоювали ідею соборної нації.

Отже, загалом в Україні 1920-х рр. склалися достатньо потужні письменницькі об'єднання, які свідчили про плюралізм літературного життя, але така ситуація не влаштувала тоталітарний режим. З метою протиставлення літературним організаціям, що мали різні, але здебільшого власні ідейно-естетичні платформи, правляча компартія ініціювала створення Всеукраїнської спілки пролетарських письменників — ВУСПП (Харків, 1927). Ця організація в перспективі мала стати єдиним офіційно визнаним літературним об'єднанням України. ВУСПП, серед найактивніших членів якої виступили Б. Коваленко, О. Корнійчук, І. Микитенко, І. Кулик, В. Коряк, І. Ле, М. Шеремет та інші, зосередила свої зусилля не на творчості, а на організаційній роботі. У розпорядженні ВУСПП були друковані органи: «Літературна газета», журнали «Гарт», «Красне слово», «Проліт», — завдяки яким спілка інтенсивно пропагувала ідею єдиного стилю пролетарської літератури — «монументального критичного реалізму». Опоненти вуспівців дали йому немало назв: «монументальне непорозуміння», «безкрилий натуралізм», «моментальний (п'ятихвилинна фотографія) реалізм» тощо, наголошуючи, що він неприйнятний для письменників, які поважають себе й своїх читачів. Зате ВУСПП досягла успіхів у згуртуванні українських письменників — комсомольців, і літературне об'єднання «Молодняк» (Київ, Харків, 1926) можна вважати молодіжним загоном нової спілки.

Водночас офіційний режим, скориставшись ідейною боротьбою письменства під час літературної дискусії 1925-1928 рр., змінив своє ставлення до інших творчих об'єднань. У їх діяльності були «знайдені» так звані «буржуазні прояви» і «націоналістичні ухили», позначені лайливим терміном «хвильовизм». Почалося безцеремонне втручання партійно-бюрократичного апарату в справи літератури: заборонено «Літературний ярмарок» (осередок ваплітян), ліквідовано групу «МАРС», посилювалися утиски авангардистських гуртів.

Слід зауважити, що саме в ті буремні роки й закінчується період відносної свободи українських літературно-художніх кіл у спробах творчого й організаційного виявлення та об'єднання.

Загалом можна сказати, що літературно-художні об'єднання 1920-х рр. (за винятком політично-кон'юнктурних угруповань) за-слуговують на місце в пантеоні вітчизняної культури, оскільки, як

справедливо зауважив митець тієї славетної когорти О. Довженко: «Міряти великих слід не з ніг до голови, а від голови до неба».

Адже, як ми переконалися, навіть загальний огляд вітчизняних художніх і літературних об'єднань 1920-х рр. дає підставу стверджувати, що саме вони склали на той час громадське суспільство України. Творча інтелігенція усвідомлювала себе провідником нації, яка стала на шлях розбудови повноцінного суспільного життя. Пафос грандіозного будівництва і місія справжніх будівничих спонукали митців до згуртування сил. Однак, на відміну від офіційної політики обезособлення «будівничої армії» соціалізму, самоорганізовані творчі об'єднання були зразком демократичного громадянського розвитку на засадах соборності — як органічної рівноваги між Особистістю і суспільством (таке трактування «соборності» належить Г. П. Федорову, авторові теорії суспільства «християнської демократії»). Намагаючись утримати цю рівновагу, об'єднання були єдиноможливим на той час прихистком Особистостей, «заповідною територією» самоздійснення, виявлення індивідуальної волі й таланту митців.

Згідно зі спогадами сучасників культурних подій 1920-х рр. і членів творчих об'єднань, постать кожного з їх лідерів — М. Хвильового, В. Блакитного, С. Пилипенка, М. Семенка, М. Бойчука та інших — «це яскрава, сильна індивідуальність, яка проявила себе і в організаційних зусиллях, і в своїй творчості» [7, с. 59]. У новому культурно-історичному просторі вони чітко визначилися через власний вибір громадянської позиції і творчого амплуа: «Плугатар України» — С. Пилипенко, хрестоносець, що «вогнем і мечем» поетичного слова стверджує нову ідеологію — В. Блакитний, «ініціатор і духовний провідник Sturm und Drang» — М. Хвильовий, «бунтівник» — М. Семенко, «маестро новітньої загальнонародної фрески» — М. Бойчук. Атмосфера вільного духовного і творчого самовизначення панувала й в очолюваних ними об'єднаннях, у яких членів гурту споріднювало концептуальне ставлення до буття на рівні сповідання, а не партійної програми.

Очевидно, саме завдяки цим характерним особливостям художніх і літературних об'єднань 1920-х рр. українська культура збагатилася цілим сузір'ям яскравих талантів. Тож мав рацію С. Пилипенко, вважаючи, що робота спілоку окупиться сторицею: «Обдарована молодь буде творчо зростати, кваліфікуватись, інша — стане пропагандистами художньої літератури, решта — хорошими читачами, а випадкова — відійде» [12, с. 2].

У контексті реальних досягнень, які достовірно оцінюються з плином часу, зовсім по-іншому сприймаються і болісні зіткнення літературних угруповань 1920-х рр. стосовно засобів діяльності. «Наприклад, що за хвилююча проблема «масовізм» чи «олімпійці?» — міркувала пізніше вихованка «Плуга» Д. Гуменна. — На це є стара-престара відповідь: «Багато званих, та мало обраних». Річ у тому, що коли б не було багато званих, то не було б з кого вибрати на «олімп».

І хто міг би сприймати твори «олімпійців», коли навкруги шуміла б тайга «азіатської хохландії» і темніла «малоросійська ніч»? Саме Пилипенко виконав велетенську роботу — ПЛЮГОМ зорав цілину, «в кожному селі» творив філії «Плуга», де й вироблялись смаки, вербувалися читачі новел Хвильового і сонетів Зерова. Це був нижчий етап, але без нижчого щабля не ступиш на вищий» [6, с. 43].

Художні та літературні об'єднання 1920-х рр. змогли перетворити українську культуру зі сфери діяльності нечисленної інтелігенції на справу, що зацікавила значні верстви населення. Згідно зі спостереженням М. Хвильового, серйозним історичним недоліком української культури була відсутність міцного зв'язку між мистецько-літературною творчістю та її споживачами. Тому більшовицький лозунг «Культуру — у маси» відповідав меті національно-культуротворчих сил: налагодити тісний зв'язок з реальною і потенційною читацькою та глядацькою аудиторією.

«Револуція покликана повернути цеховий дух і устрій, відродити стародавній союз художника-ремісника й общини-замовника», — стверджував, зокрема, режисер масових видовищ 1920-х рр. А. Піотровський [4, с. 85]. Як виявилось, ці сподівання творчої інтелігенції на дійсне «соціальне замовлення» і конструктивний діалог між митцями та загалом були ілюзією, оскільки режим визнавав лише «державне замовлення» творчої продукції для маніпулювання масами.

Загалом формування і діяльність літературно-художніх об'єднань 1920-х рр. відбувалися в умовах примхливого переплітання фанатичної віри в космічний масштаб революційних перетворень, особливу місію пролетаріату в культурному розвої, ілюзій стосовно ери «соціальної справедливості», перших гірких розчарувань, відвертої політичної кон'юнктури та цинічних спекуляцій зі сторони офіційного режиму.

Таку ж складну, суперечливу картину становив і сам творчий доробок об'єднань, у яких стикалися різні ідеї, смисли, оцінки, а поряд з талановитими творами множилася егалітарна продукція.

Творчість більшості об'єднань пронизана маніфестацією новизни: митці змушували суспільство формувати нові погляди на мистецтво, літературу, культуру життєвого середовища і речового оточення. Космічні, урбаністичні, техніцистські мотиви творів засвідчували характерні ознаки новітньої історичної доби; експресивно-реалістичні й конструктивістські форми передавали ритміку, емоційну напруженість поступу «залізного ренесансу». Дзвінкоголоса поезія, ошатні стінописи в громадських закладах, веселі розписи агітпотягів і агітпароплавів, оптимістичні сюжети станкових полотен, новаторська сценографія, святкове оформлення масових заходів і міського середовища, — лунали урочистим гімном «новому життю» і «новій людині».

Револуція більшовиків прославлялася як найвище історичне досягнення суспільства, а «канонізовані» ідеологи посіли місце

божественних ідолів. Ранні романтичні форми культури соціалізму розвивалися під знаком усвідомленої самопожертви — готовності покласти на вітвар революції й «нового життя» все святе. Відповідним чином змінювалася семантична і ціннісна топіка мистецьких та літературних творів: усталені архетипи національного образного мислення поступалися місцем радянським міфам, символам і штучно створеним героям-стереотипам. Характерною в цьому сенсі є модифікація символічного образу «Матері»: традиційно «мати» була в українській культурі уособленням родинної основи, «долі», «музи» на рівні святощів, але відданий революції герой новели М. Хвильового «Я (Романтика)» «розстрілює «матір», пориваючи зв'язок із життєдайними джерелами. Червоний колір, що традиційно символізував красу і велич духу, був узурпований як символ тотальної перемоги революції та радянсько-більшовицької влади. Моральні чесноти, які віками були основним стрижнем української культури, відтепер підпорядковувалися радянським категоріям «класовості й партійності».

Антигуманна сутність нової ціннісної ієрархії маскувалася естетизацією: «Мистецтво — революція — дві прекрасні сестри і чудово, коли грізну голову сліпучої, в криваві доспіхи вдягнутої Валькірії — її чарівна сестра вінчає яскраво-квітною короною, коли її клики перекладає вона в гімни, плаче похоронним маршем над її загиблими бійцями, і зірниці далекого ідеалу перетворює на картини майбутнього, що зміцнюють нашу віру і надію», — відзначав А. В. Луначарський [13, с. 652]. З метою зниження планки духовних цінностей і деморалізації інтелігенції радянська влада намагалася використати творчі об'єднання як один з каналів агресії, що їй частково вдалося здійснити.

Драматичні колізії суспільного буття — голод, розруха, трагізм внутрішньої роздвоєності совісної, мислячої людини тощо, — не залишилися поза увагою представників творчих гуртів 1920-х рр. — М. Хвильового, Ю. Яновського, В. Підмогильного, В. Седяра, В. Касіяна, К. Малевича, М. Шехтмана та багатьох інших письменників і художників. У трагікомічному ключі представляв прагнення до «негайної реформи людини» М. Куліш, гостро відчував бездуховну атмосферу часу П. Тичина («Минув як сон блаженний час і готики, й бароко. Іде чугунний ренесанс, байдуже мружить око»).

Намагаючись донести до загалу все розмаїття своїх творчих здобутків, художні та письменницькі об'єднання використовували найрізноманітніші засоби комунікації — поширення друкованої продукції (газет, журналів, альманахів, літературних збірок і окремих творів, репродукцій мистецьких робіт), організацію численних виставок художнього профілю з використанням нових прийомів експонування творів, популяризацію новітньої драматургії та сценографії через театральні вистави, безпосереднє спілкування авторів з аудиторією в клубах, гуртках, студіях, творчі зустрічі у виробничому середовищі тощо. Зазвичай складні змістовно і новаторські за формою

літературні та художні твори були розраховані на обмежену — освічену й естетично розвинуту — аудиторію, в якій вони й знаходили гарячий відгук. До апріорі «публічних творів» належали, зокрема, стінописи (їх роль завжди зростала в суспільстві в моменти культивациі просвітницько-виховних настанов), плакати, агітаційна поезія, гумористично-сатиричні твори, театральні вистави, поліграфічний дизайн.

Активне, пристрасне і талановите мистецько-літературне звернення до широких мас не залишилося без відповіді. Публіка захоплена сприйняла театральну комедію М. Куліша «Мина Мазайло»: у народі цитувалися репліки й афоризми, обговорювалися мізансцени, а персонажі сприймалися як соціальні типажі з реального життя. Гучний резонанс мали й сценографічні новації А. Петрицького й О. Хвостенка-Хвостова. Цікаво, що глядачі виявилися небайдужими до новаторського «кольоропису» В. Пальмова: «Функціональність кольорного впливу в моїх роботах мені пощастило перевірити за анкетним матеріалом цілої низки виставок. Картини зупиняють увагу глядачів», — писав художник, який мріяв кольоровою драматургією схвилювати людину, пробудити її енергію [15, с. 377].

Отже, творчі об'єднання отримали реальний шанс досягнення соціального впливу засобами літератури й образотворчого мистецтва, але результати цього впливу залежали як від культурного рівня споживачів, так і від якісного рівня запропонованих творів. Егалітарна політизована продукція вводила суспільство в ідеологічну оману, шкодила його духовному здоров'ю, гальмувала виховання художнього смаку.

Таким чином, розглянувши трансформаційні процеси еволюції літературно-художніх об'єднань України 20-х рр. ХХ ст., можна переконатися, що означений період був найактивнішим, плідним, поліфонічним, складним і суперечливим етапом історичного розвитку вітчизняних художніх та літературних об'єднань України. Апогей об'єднавчого руху у вітчизняній творчій царині пояснюється потрійною силою духовно-енергійного заряду суспільства: одночасно розпочали діяти три потужні культуротворчі тенденції — необхідність розбудови новітньої культурної парадигми ХХ ст. у світовому масштабі; постала необхідність самоствердження української національної культури на новітній ідейно-естетичній основі й, нарешті, активне намагання радянсько-більшовицької влади, що відчувала себе переможницею, побудувати власну «культурну модель» для загалу, основану на комуністичній ідеології.

Упродовж 1920-х рр. в Україні виникло й діяло більше сорока творчих організацій і об'єднань художньо-літературного профілю. На означеному етапі спостерігається очевидна фетишизація організаційного моменту, зміна основоположних принципів та масштабів об'єднавчого руху. Основою об'єднань була не спільність художньо-стилістичних уподобань (як раніше), а соціально-класовий підхід,

ідейно-політичні переконання, що й визначали характерні художні платформи. Уперше виникли мистецькі та літературні об'єднання всеукраїнського масштабу, навіть із закордонними філіями. Нові види об'єднань — пролеткульту, фронти, асоціації тощо — являли собою своєрідні «творчі армії», які боролися за домінування у вітчизняній культурній сфері.

Діяльність творчих об'єднань 1920-х рр. характеризується намаганням охопити безпрецедентно широкий спектр соціокультурних завдань і досягти їх швидкого й ефективного вирішення. Художній й літературній організації виконували найрізноманітніші функції: селекційно-фахову — залучення до творчої праці молодого покоління, навчання та виховання нової генерації митців; професійно-консолідуючу — згуртування розрізнених унаслідок історичних подій досвідчених і зрілих професійних сил; ідеологічну — ствердження націонал-комуністичної та більшовицької ідеології в суспільстві; культуротворчу — розробка культурологічних концепцій, продукування творів, культурних смислів, символів, міфологем тощо; естетичну — збагачення художньої культури стилістичними й формотворчими здобутками; комунікаційну — розбудова культурно-комунікаційної інфраструктури і через неї — поширення літературно-мистецької продукції в масах. Таке функціональне переобтяження разом з невизначеністю пріоритетів призвели до певних диспропорцій у діяльності об'єднань і загострення проблеми естетичних критеріїв творчості.

До основних засобів і форм діяльності об'єднань належали: власне мистецька та літературна творчість у різних стилістичних напрямках і жанрах, видавнича справа (друк часописів, альманахів, збірок і окремих літературних творів, каталогів виставок, репродукцій, плакатів, художніх листівок та іншої друкованої продукції), виставкова робота, науково-теоретичні штудії, агітаційно-пропагандистські акції, організація клубів, студій, гуртків, дискусій, публічних лекцій творчих зустрічей з авторами, конкурсів, святкових імпрез, екскурсій тощо.

Незважаючи на високий рівень політизації, більшість мистецько-літературних об'єднань 1920-х рр. продемонструвала самовіддане служіння інтересам українського суспільства, а не офіційному режимові.

Культурні здобутки вітчизняних художніх і літературних об'єднань 1920-х рр. відзначаються своєю вагомістю, багатоманітністю й, водночас, амбівалентністю. До безперечного позитива належать активне «вщеплення» в європейський контекст і процес розвитку культури, формування нових світоглядних і сенсожиттєвих координат, настанова на самоздійснення України як повноцінного національно-культурного державного організму.

У сукупності ці здобутки та тенденції розвитку об'єднань свідчать не тільки про наявність ренесансних ознак культурного розвитку,

а безсумнівний і повновартісний процес народження новітньої національної культури українства. Саме тому результати діяльності творчих об'єднань 1920-х рр. не втрачають своєї актуальності донині.

Завдяки діяльності творчих об'єднань 1920-х рр. під гаслом «Культуру — у маси!» відбулися кардинальні зрушення у сфері соціокультурної комунікації: безпрецедентне поширення читацької та глядацької аудиторії; урізноманітнення каналів передачі літературно-мистецької інформації; використання великої кількості комунікаційних засобів і форм, — що забезпечило надзвичайно високу активність і насиченість процесів культурного спілкування.

Утім творчі об'єднання за короткий проміжок часу адресували суспільству величезний обсяг мистецьких і літературних творів у широкому стилістичному й жанровому діапазоні, який значно перевищував потреби масової публіки з низьким культурно-освітнім рівнем і несформованими естетичними смаками. Маса надавали явної переваги видовищним формам художньої творчості — виставкам образотворчого мистецтва, театральним постановам, святковим імпрезам. Осягнути численні суперечливі ідеї та культурні смисли, що містилися у творах різних об'єднань, вони були не в змозі; крім того, офіційна цензура вилучала «небезпечну» з ідеологічних позицій літературу.

Список літератури

1. Брюховецький В. Микола Зеров / В. Брюховецький. — К. : Радян. письменник, 1990. — 307 с.
2. Брюховецький В. Шлях на Голгофу : життєвий шлях Миколи Зерова / В. Брюховецький // Літ. Україна. — 1990. — 10 трав.
3. Бюлетень Авангарду. — Харків, 1928. — 14 с.
4. Глебкин В. Ритуал в советской культуре / В. Глебкин. — М., 1998. — 168 с.
5. Гонг Коммункульту // Семафор у майбутнє. — 1922. — № 1. — С. 3–6.
6. Гуменна Д. Мій борг Сергієві Пилипенкові / Д. Гуменна // Пилипенківський зошит : альм. музею ХДАМГ. — Х., 2001. — Вип. 2. — С. 34–43.
7. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Кн. 1 : спогади / Г. Костюк. — Едмонтон : Канад. ін-т укр. студій : Альберт. ун-т, 1987. — 743 с.
8. Костюк Г. О. У світі ідей і образів : вибране : крит. та іст.-літ. роздуми, 1930–1980. — Мюнхен : Сучасність, 1983. — 537 с.
9. Лавриненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : поезія, проза, драма, есе / Ю.Лавриненко. — Париж, 1959. — 980 с.
10. Незабутній Максим Рильський : спогади / [упоряд., вступ. ст. та прим. Г. Донця, М. Нагнибіди]. — К. : Дніпро, 1968. — 431 с.
11. Нова Генерація. — 1927. — №1.
12. 299. Пилипенко С. Від агітації до пропаганди // С. Пилипенко / Плужанин. — 1925. — № 4. — С. 1–2.
13. Попович М. В. Нарис історії культури / М. В. Попович. — К. : АртЕК, 1999. — 728 с.
14. Семенко М. За консолідацію пролетарських сил в українській літературі // Нова генерація. — 1930. — № 3. — С. 3–15.

15. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : ілюстр.
16. Шейко В. М. Історія культури та цивілізація в синергетичній парадигмі / В. М. Шейко // Вісн. Харк. держ. акад. культ. : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 4–20.

Надійшла до редколегії 04.01.2013 р.

УДК 008 : (322 + 342.7)

К. В. ПАШКОВ

ТЕОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ М. Н. ЕПШТЕЙНА: ВІД ДОСЛІДЖЕННЯ ДО СТВОРЕННЯ ПОСТСЕКУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Експліковані головні настанови теології культури російсько-американського філософа та культуролога М. Н. Епштейна, розглянуті деякі особливості його постсекулярного дискурсу.

Ключові слова: *М. Н. Епштейн, постсекулярна культура, постсекулярність, постатеїзм, «бідна релігія», пострадянська культура, теологія культури.*

Эксплицированы основные установки теологии культуры российско-американского философа и культуролога М. Н. Эпштейна, рассмотрены некоторые особенности его постсекулярного дискурса.

Ключевые слова: *М. Н. Эпштейн, постсекулярная культура, постсекулярность, постатеизм, «бедная религия», постсоветская культура, теология культуры.*

The article explicates the basic settings of the theology of culture of the Russian-American philosopher and culturologist M. N. Epstein. Some features of his postsecular discourse are considered.

Key words: *M. N. Epstein, postsecular culture, postsecularity, postateizm, «minimal religion», post-soviet culture, theology of culture.*

Ім'я почесного професора кафедри теорії культури і російської літератури американського університету Еморі, літературознавця, філософа та культуролога Михайла Наумовича Епштейна (1950 р. н.) добре відоме в українській гуманітаристиці. По-перше, цей знавець російської літератури й дослідник культури постмодерну свого часу був одним з ініціаторів створення «науки культурології» в СРСР [1], по-друге, вже за пострадянської доби, його книги та статті, присвячені вдосконаленню методології гуманітарних наук і міждисциплінарним дослідженням культури, значно вплинули на дослідження багатьох українських авторів — філософів, культурологів, літературознавців, мистецтвознавців і богословів.

Проаналізувати числений інтелектуальний доробок М. Н. Епштейна — це завдання повноцінної дисертаційної роботи, оскільки навіть створений ним перелік «головних напрямів» наукової діяльності [2] нагадує за масштабом відомий список «талентів і вмінь» Леонардо да Вінчі на кілька сторінок. Розглянемо лише один пункт цього переліку, позначений американським професором як «теологія

культури». Віднесені М. Н. Епштейном до цієї рубрики тексти присвячені вивченню системи різних зв'язків між релігією і культурою в минулому й сучасності, в якій дослідника найбільше цікавлять релігійно-культурні виміри реалій радянської та пострадянської діб. Безпосередньо розглянемо лише деякі тексти, в яких аналізуються ці виміри, і тільки у двох ракурсах: по-перше, як оригінальні та цікаві дослідження сучасної релігійності, що маніфестувала себе в рамках постсекулярної (чи постатеїстичної) культури, по-друге, як елементи самої постсекулярної (постатеїстичної) культури, яку М. Н. Епштейн розбудовує своїми працями.

Актуальність розгляду теології культури М. Н. Епштейна з позицій української культурології зумовлена тим фактом, що нині — це чи не єдиний великий і послідовний культурологічний проект з вивчення релігійної ситуації в пострадянській культурі. Доцільно простежити процес розвитку цього проекту з перспективою подальшого використання теоретичного, методологічного та дискурсивного добруку М. Н. Епштейна в дослідженнях потсекулярної культури в Україні.

Отже, **метою** статті є експлікація загальних настанов теології культури М. Н. Епштейна й аналіз його наукової творчості як діяльності не тільки з вивчення релігійних вимірів радянської та пострадянської культури, але і з розбудови в академічній секулярній гуманітаристиці оригінального постсекулярного дискурсу.

Хоча нині ще немає комплексних досліджень теології культури М. Н. Епштейна, оцінку її базових положень уже надано в працях російських та українських авторів. Деякі з них, наприклад, І. Б. Роднянська [3] та К. Р. Кобрін [4], критикують проект М. Н. Епштейна як сумнівну постмодерністську ініціативу зі штучної теологізації культури. Інші автори — Г. С. Померанець [5], К. В. Пашков [6], О. С. Філоненко [7], — визнаючи, що постмодернізм значно вплинув на погляди М. Н. Епштейна, утримались від винятково негативної оцінки цього факту, зосередившись на виявленні креативного й евристичного потенціалу його теології культури.

Окреслюючи праці, які засвідчили факт звернення М. Н. Епштейна до культурологічного розгляду релігійної проблематики, передусім назвемо опубліковану анонімно в паризькому журналі «Символ» розгорнуту статтю «Старообрядницький щоденник» (1989) [8]. Цей текст привертає увагу тим, що дозволяє зрозуміти природу імпульсу в талановитого фахівця-літературознавця до культурологічних досліджень релігійних феноменів у контексті радянської культури. Робота є документальною і складається з розмов автора з російськими старообрядцями під час його участі в етнографічно-релігійнознавчій експедиції до сільських районів центральної України (1985), де протягом радянських часів зберігалася унікальна старообрядницька субкультура. Дослідник у спілкуванні з віруючим зосередився на виявленні та фіксації гротескних трансформацій, яких зазнала вкорінена

в релігійних традиціях допетровської Русі есхатологія старообрядців в умовах багатого на катастрофи і досягнення ХХ ст.

Окрім польових досліджень синкретичної релігійної свідомості радянських старообрядців, М. Н. Епштейн доклав зусиль до створення екзотичної, але не позбавленої рації класифікації типів квазірелігійності різних верств міського населення СРСР. У книзі «Нове сектантство. Типи релігійно-філософських умонастроїв у Росії (1970-80 рр.)» [9], яка вийшла друком у 1994 р. й була стилізована під зроблений для «службового користування» довідник радянського атеїста, зазначені такі засновані в 70-80 рр. «релігійні секти», як «іжевські», «кровосвятці», «хазаряни», «пушкінці» та ін. Фактично, останні десятиліття існування СРСР М. Н. Епштейн описав як добу розквіту стихійної релігійної активності населення, яке, однак, спрямовувало цю активність не до релігійних традицій (вони в той час були суворо заборонені), а в інших дивовижних напрямках, міфологізуючи та сакралізуючи побут, історію, видатних письменників тощо. Додамо, що в пізньорадянські часи, коли створювався цей оригінальний «довідник», М. Н. Епштейн розпочав дослідження релігійних поглядів представників радикальної художньої еліти, а саме — творців російського авангарду і концептуалізму. Так, у статті «Мистецтво авангарду та релігійна свідомість» (1989) [10] він запропонував розглянути декларативний антиестетизм авангардистського мистецтва початку ХХ ст. як феномен, природно споріднений із середньовічним релігійним юродством, а концептуалізм 70–80-х рр. — як маніфестований у сфері художньої культури своєрідний аналог релігійного покаяння.

Для розуміння поглядів М. Н. Епштейна на специфіку сучасного етапу розвитку взаємовідносин між релігією та культурою важливі його роздуми щодо діалектики змін періодів домінування секулярного й релігійного в імперській, радянській і пострадянській культурах (цьому присвячена його стаття «Російська культура на роздоріжжі» [12]). Серед іншого, у цій статті 1999 р. справедливо стверджувалося, що сучасній постатеїстичній культурі, яка перебуває в пошуках ідентичності і зертається для цього до своїх релігійних основ, загрожує загострення відносин між секулярною та релігійною сферами, які ніколи гармонійно не співіснували на попередніх стадіях розвитку. Уже триста років, починаючи з часів Петра I, котрий започаткував секуляризаційні процеси в Російській Імперії, ці сфери протистоять одна одній, результатом чого є невірноваженість культурного розвитку і пов'язані з цим періодичні радикальні зміни загальнокультурних пріоритетів і ціннісних орієнтирів. Вихід культури із ситуації конфлікту «секулярне — релігійне» М. Н. Епштейн пропонує шукати в розбудові нової «тренарної» моделі її розвитку. Ця модель, на відміну від традиційної «дуальної» моделі, передбачає існування нейтрального «третього» простору для взаємодії та діалогу між секулярним і релігійним у культурі. Розбудову цього «тренарного» простору дослідник назвав актуальним завданням своєї теології культури.

Деякі пояснення й уточнення з щодо того, на якій ідейній базі можлива розробка «тренарної» моделі культури, знаходимо в статті «Постатеїзм, або Бідна релігія» (1996) [11]. Саме в ній обґрунтовано програмну для теології культури М. Н. Епштейна тезу про виникнення в пострадянському суспільстві на основі масового атеїзму радянської епохи принципово нової форми релігії — «бідної релігії», тобто не пов'язаної з будь-якою релігійною традицією форми релігійної ангажованості. Концепцію «бідної релігії» розроблено ще на початку 80-х рр., але експліковано й уточнено вже в останні два пострадянські десятиліття. Стисло цю концепцію можна викласти таким чином: на відміну від Заходу, де ініційований Просвітництвом проект секуляризації з його ідеєю свідомого атеїзму суттєво вплинув лише на «інтелектуальну вершину суспільства, не змінюючи релігійного настрою мас, ... у Радянському Союзі войовничий атеїзм розлився в маси, сформував декілька поколінь невірних, якщо й не ворожих до релігії, то байдужих до неї. Навіть коли вони самі не руйнували храмів і не спалювали ікон, то ніколи й не молились, не закликали Ім'я Боже, забули про те, що Він існує» [11, с. 158]. Однак, як уважає дослідник, і в цих умовах релігія не була викорінена тоталітарною системою, а лише «пригнічена» нею в психоаналітичному сенсі. У 70-80 рр., коли ідеологічний тиск значно пом'якшився, в рамках радянської культури були створені передумови для форсованого «релігійного ренесансу» пострадянської доби. Дослідник виокремлює три тенденції, притаманні цьому «ренесансові». Перша — це «повернення суспільства в доатеїстичний стан. Традиційні віросповідання: православ'я, католицизм, іслам, буддизм, іудаїзм — повертаються на релігійну мапу країни» [11, с. 158]. Друга тенденція «веде назад від сучасного стану релігій у глибоку архаїку і може бути позначена як неоязичництво» [11, с. 158]. Серед проявів цієї тенденції можна назвати не тільки різні проекти з «негайного відновлення дохристиянського давньоруського та загальноарійського пантеону» [11, с. 158], але й «різноманітні захоплення магією, екстрасенсорикою, спіритизмом та іншими повір'ями, основаними на найбільш ранніх анімістичних і фетишистських поглядах» [11, с. 159]. Третя — це поширення того, що М. Н. Епштейн власне і називає «бідною релігією», або новою «релігійною чутливістю» постатеїстичної доби. Ця «релігійна чутливість» виникає, як і дві перші тенденції, внаслідок того, що люди, виховані в атеїстичному суспільстві, втративши загалом зв'язок із традиційними релігіями, раптом відчували «у своїй душі якийсь поклик з висоти, голос Божий» [11, с. 159]. Проте, бажаючи відповісти на цей «поклик» і зіткнувшись із фактом існування різноманітних історичних форм релігії в їх оточенні, представники «бідної релігії» не приєднались ані до традиційних конфесій, ані до неоязичників. Вирішивши, що знайшли не ту «справжню віру», яку шукали, а «де-номінації», котрі по-різному говорять про неї, та «відштовхуючись від протилежного», радше інтуїтивно, ніж свідомо, вони згенерували

явлення про те, що може існувати і якась «проста віра», без уточнень і доповнень, без чітких конфесійних ознак, — як єдине, неподільне відчуття Бога, що виростає поза історичних, національних і конкретно-церковних традицій» [11, с. 160]. На думку М. Н. Епштейна, апостолами «бідної віри» можна назвати літераторів пізно-радянської доби, таких як В. Аксєнов, Ю. Алешковський, А. Бітов, Б. Ахмадуліна, Ю. Трифонов, Вен. Єрофєєв тощо. Герої творів цих письменників хоча й живуть у радянських атеїстичних реаліях, але вже «хворіють на якусь вищу духовну потребу, яка не може знайти задоволення в традиційних формах віри — і через недостатнє знання про них, і через відчуження нової релігійності від усіх уречевлених історичних традицій» [11, с. 163].

У нещодавньому інтерв'ю «Радіо Свобода» в липні 2012 р. М. Н. Епштейн пояснив, у чому саме полягає актуальність концепції «бідної віри» в наші дні, коли, з одного боку, вже минуло 20 років після розпаду СРСР і виросло нове покоління, котре не має досвіду життя за умов державного атеїзму, а з іншого — у пострадянському культурному просторі значно посилюється вплив традиційних релігій, що нині вже не борються з державою за виживання, а відверто претендують на контроль над її функціями й інститутами. Зважаючи на дані соціологічних досліджень пострадянської релігійності, він зазначив, що навіть «різкий перехід з однієї крайності в іншу, від атеїзму до теократії» [15], який ми спостерігаємо нині на рівні державно-церковних відносин, не свідчить про те, що «бідних» віруючих стало менше, ніж раніше. Хочуть того чи ні головні релігійні конфесії, але серед людей, котрі декларують небайдужість до релігії, пердусім «серед молоді, близько третини (а серед студентської молоді майже половина) віруючих є «бідними». Тобто віруючими, котрі не ходять до церкви, не мають певного віросповідання, але знають, що Бог є, і знаходять якісь шляхи спілкування з Ним» [15]. Імовірно, що саме поширення «бідної релігійності» серед пострадянської молоді є майже єдиною запорукою того, що теократичні амбіції церкви, яка «намагається стати найсильнішою, ідеологічно впливовою складовою держави» [15], не сприйматиме суспільство. Реалізація цих амбіцій передбачає відмову від релігійної поліфонії та втрату секулярного вектора розвитку суспільства, що, згідно з М. Н. Епштейном, призведе до занепаду «зони, нейтральної стосовно таких понять, як сакральне й профанне» [15]. Це буде фатальною культурною помилкою, поверненням до конфронтаційної «дуальної» моделі, яка вже неодноразово доводила свою неспроможність консолідувати суспільство та надавати йому стабільності в довгостроковій перспективі.

Завершуючи вибірково-репрезентативний огляд епштейнівських «теологічних» текстів і переходячи до стислого аналізу особливостей його дискурсу, зазначимо, що серед цих текстів є такий, який наочно демонструє, наскільки багатий дискурсивний арсенал застосовує американський професор у процесі свого не тільки дослідження, але й

творення постсекулярної культури. Маємо на увазі текст «Атеїзм — це духовне покликання. Про Раїсу Омарівну Гібайдуліну» (2001) [13], що є віртуозно виконаною М. Н. Епштейном наукоподібною містифікацією відгуку на його вищезгадану статтю про «бідну релігію». Нібито знайдений у паперах покійної професорки Московського університету, цей блискуче стилізований під щоденникові записи текст, як не дивно, переконав декого із сучасних українських учених [14] у тому, що його «автор» Р. О. Гібайдуліна (цілком вигаданий М. Н. Епштейном патріарх радянського релігієзнавства) справді існувала і своїм «науковим авторитетом» та «життєвим досвідом» підтримала інтуїції автора концепції «бідної релігії»! Фактично, ідея Ю. М. Логмана про те, що культура має текстуальну природу, і постмодерністське переконання в тому, що наука — це вид літератури, підтвердив М. Н. Епштейн: у центрованому на текстах науковому середовищі концепція «бідної релігії» набула додаткової парадоксальної легітимності завдяки жесту постмодерністської літературної творчості її автора!

На нашу думку, цей дуже показовий факт матеріалізації вигадки є «фірмовою» ознакою того наукового дискурсу, який генерує М. Н. Епштейн як культуролог постмодерністської школи, що вивчає і, водночас, створює силою своєї уяви те, що ми пропонуємо називати «постсекулярною культурою».

Стверджуючи, що М. Н. Епштейн є одним із творців «постсекулярної» культури, водночас зауважимо, що сам він радше визнав би себе «постатеїстичним» автором, оскільки термін «постатеїзм» використовується в його дискурсі для позначення релігійного виміру пострадянської культурної ситуації, в той час як термін «постсекулярність» у його працях темпорально не пов'язаний з культурою сучасної доби і використовується в контексті опису минулого. Так, констатуючи, що в історії вітчизняної культури секуляризація мала циклічний характер, а перший її етап завершився в середині XIX ст., М. Н. Епштейн застосовує термін «постсекулярність» для характеристики релігійно-культурного виміру творчості відомих письменників того часу, котрі, на його думку, заперечували своєю «новою релігійністю» той «секулярний» вектор розвитку культури, що домінував від Петра до Пушкіна: «...у Гоголя секулярне поступається місцем релігійному, в Бєлінського секулярне саме зводиться в ступінь войовничого догмату. Але важливо підкреслити, що обидва типи релігійності мають багату спільного, належать до одного постсекулярного типу, тому в них неймовірно, нелюдське напруження, пов'язане з придушенням і витісненням секулярного» [12 (1), с. 203]. Продовжуючи розгляд секуляризаційних циклів в історії вітчизняної культури, М. Н. Епштейн знову використовує термін «постсекулярність», указуючи на відхилений після більшовицької революції 1917 р. «гоголівський» шлях розвитку культури, в якій «релігійний секуляризм, тобто віруючий атеїзм, святкує перемогу над постсекулярним фундаменталізмом» [12 (1), с. 204].

Хоча розуміння терміна «постсекулярність» у теології культури М. Н. Епштейна зовсім не збігається з традиційним розумінням його змісту в західному релігієзнавстві та філософії, де він використовується для опису феномену «релігійного ренесансу» на Заході в останні десятиліття, версія Епштейна має право на існування як елемент авторського дискурсу й постмодерністської культурологічної стратегії дослідження динаміки розвитку релігійно-культурної ситуації у вітчизняній культурі. Визначивши, що базовою для цієї культури в останні триста років стала «дуальна» модель культурного розвитку, в рамках якої принциповими були протиставлення й боротьба релігійного та секулярного начал, М. Н. Епштейн наголошує на необхідності запобігання посиленню цієї боротьби в умовах сучасного відновлення впливу релігії на культуру. Релігійну ситуацію в пострадянській культурі, яку він називає «постатеїстичною», характеризує наявність трьох тенденцій, які разом визначають вектор її духовного розвитку: відновлення впливу традиційних релігій, поширення неоязичництва і виникнення нової форми «релігійної чутливості», яку М. Н. Епштейн називає «бідною релігією». Дослідник впевнений у тому, що саме «шлях бідної релігії, яка вийшла з атеїстичного небуття і веде до єдності віри через пустелю безвір'я, — це унікальний російсько-радянський шлях» [11, с. 165]. Сама маніфестація підготовленого радянським атеїзмом феномену «бідної релігії» та соціологічно засвідчене збереження її популярності в третьому тисячолітті, з точки зору М. Н. Епштейна, дозволяють сподіватися, що протистояння клерикалів і секуляристів, яке нині поширилось і загострилось у пострадянському суспільстві, буде подолане завдяки переорієнтації культури в напрямі розвитку не по «дуальній», а по «тренарній» (доповненій простором взаємодії секулярного та релігійного) культурній моделі.

Як зазначено вище, М. Н. Епштейн переконаний у тому, що феномен «бідної віри» притаманний лише постатеїстичному соціуму та пострадянській культурі. Однак абсолютизму цієї позиції, можливо, суперечить той факт, що сучасні західні автори, наприклад, американський літературознавець і культуролог Дж. Макклор, фіксують ознаки і в американській культурі та літературі того, що вони називають «частковою вірою» (partial faith), тобто вірою, не основою на традиції [16]. Саме аналіз концепції «часткової віри» Дж. Макклора та порівняння її з концепцією «бідної віри» М. Н. Епштейна слід визнати необхідним напрямом подальшого дослідження проблематики, що була в центрі уваги цієї статті.

Список літератури

1. Самовизначення культурології: західна та пізньорадянська парадигми (на матеріалі праць Л. Вайта та М. Епштейна) // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2009. — № 27. — С. 56–63.

2. Михаил Наумович Эпштейн. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://old.russ.ru/antolog/intelnet/bio.html>.
3. Роднянская И. Заметки к спору / И. Роднянская // Новый мир.— 1989. — № 12. — С. 245–249.
4. Кобрин К. Жизнь после смерти: новые пути / К. Кобрин // Независимое литературное обозрение. — 2000. — № 41. — С. 319–325.
5. Померанец Г. Между бедностью и богатством / Г. Померанец // Октябрь. — 1997. — № 5. — С. 164–167.
6. Пашков К. В. Дарунок та віддяка в контексті християнської та постмодерністської антропологій / К. В. Пашков: Дис. ...канд. філос. наук. — ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2006. — 216 с.
7. Филоненко А. С. «Минимальная религия»: постмодернистская апофатика или утопический реализм? // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — 2006. — № 714. — С. 8–14.
8. Старообрядческий дневник // Символ. — 1989. — № 21. — С. 99–156.
9. Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 222–235.
10. Эпштейн М. Н. Новое сектанство: типы религиозно-философских умонастроений в России. 1970-1980-е годы / М. Эпштейн. — М.: Лабиринт, 1994. — 181 с.
11. Эпштейн М. Н. Постатеизм, или Бедная религия / М. Эпштейн. // Октябрь. — 1996. — № 9. — С. 158–165.
12. Эпштейн М. Н. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной / М. Эпштейн // Звезда. — 1999. — № 1. — С. 202–220; № 2. — С. 155–176.
13. Эпштейн М. Н. Атеизм — это духовное призвание. О Раисе Омаровне Гибайдулиной / М. Эпштейн // Звезда. — 2001. — № 4. — С. 159–174.
14. Даренский В. Феномен «прихода» к вере как предмет исследования / В. Даренский. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gramvsr.by/page.php?cont=fenomen_darenski. — Заголовок с экрана.
15. Бедная религия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24647441.html>.
16. McClure J. Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison / J. McClure. — Athens: University of Georgia Press, 2007. — 209 p.

Надійшла до редколегії 18.12. 2012 р.

УДК [304.4:316.754](477)

О. В. КРАВЧЕНКО

НОРМАТИВНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Аналізуються особливості інституціоналізації культурної політики в Україні та культурологічні аспекти її нормативного забезпечення.

Ключові слова: *культура, політика, культурна політика, культурні інститути, культурна галузь, культурні стратегії.*

Анализируются особенности институционализации культурной политики в Украине и культурологические аспекты ее нормативного обеспечения.

Ключевые слова: культура, политика, культурная политика, культурные институты, культурная отрасль, культурные стратегии.

The state of the institutionalization of cultural policy in Ukraine and cultural aspects of regulatory support.

Key words: culture, politics, cultural policy, cultural institutions, cultural industry, cultural strategy.

В Україні, як і в деяких інших східноєвропейських країнах, діяльність у культурній сфері регулюється численними нормативними документами, які відображають особливості поточної соціально-політичної ситуації. Нормативна складова культурно-політичної практики вже була предметом спеціальних досліджень, результати яких висвітлені в працях О. Гриценка, О. Задихайло, І. Ігнатченко, В. Солодовника та ін. Проте цей аспект здебільшого розглядався в контексті юридичної, управлінської та політологічної парадигм. Наявність законів або їх варіантів може свідчити в першу чергу про те, які аспекти держава вважає необхідними регулювати. На наш погляд, важливішою для характеристики культурної політики є практика їх застосування, а також ті змістові наголоси в тлумаченні ключових понять, що містяться в цих документах і надають уявлення не тільки про їх ідеологічне підґрунтя, а й сприяють усвідомленню запропонованої в них методології вирішення актуальних культурних проблем. Завдання — проаналізувати нормативно-правову базу соціально-культурної діяльності в Україні як сукупність текстів, що розкривають типологічні характеристики процесу інституціоналізації вітчизняної культурної політики.

Законодавче поле в галузі культури в Україні складається з численних законів та нормативно-правових актів, ухвалених Верховною Радою України, постанов Кабінету Міністрів України, Указів Президента України, постанов, рішень та інструкцій головних розпорядників коштів у цій галузі. Ключовими нормативними текстами, що визначали зміст культурної політики держави впродовж минулих десятиліть крім конституції України, були «Основи законодавства про культуру в Україні» (1992) [5]. Закон України «Про культуру» після тривалих зволікань, ніяк не пов'язаних з його вдосконаленням після схвалення проекту, набув чинності лише у 2010 р. [13]. За своєю стилістикою, зокрема конкретністю застосованих у ньому понять, Закон «Про культуру» є цілком сучасним документом, який декларує перехід від концепції державного проектування шляхів розвитку культури й мистецтва до філософії обмеженого, цивілізованого втручання держави в культурну сферу з метою підтримки культурно-мистецького розвитку. Зрозуміло, що прийняття закону ще не гарантує ефективного його виконання, оскільки загальна кількість законодавчих

актів, що регулювали культурну діяльність в країні складала на початок 2000-х рр. близько 300. Водночас, за звітами аналітиків культурні проблеми нехтуються в податковому, фінансово-бюджетному й адміністративному законодавстві [26]. Цим зумовлена фактична нелегітимність «Основ законодавства про культуру», адже виконати більшість його положень у зв'язку з недофінансуванням галузі культури виявилось неможливим.

Хронологія ухвалення законодавчих актів щодо культури впродовж останнього десятиліття надає можливості скласти уявлення про основні пріоритети держави в цій галузі. У 2000 р. був ухвалений Закон України «Про охорону культурної спадщини», до якого внесено зміни у 2004 р. [16]. У 2002 р. ухвалено Закон України «Про Загальнодержавну програму розвитку національної кіноіндустрії на 2003–2007 роки» [8]. У 2003 р. — Закон України «Про гастрольні заходи в Україні», яким передбачено збір за проведення гастрольних заходів іноземними колективами чи окремими виконавцями за ставкою 3% [7]. У 2006 р. ухвалено Закон України «Про ратифікацію Угоди про вивезення та ввезення культурних цінностей» [15]. Протягом 2008–2009 рр. були прийняті такі законодавчі акти: Закони України «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини» [19], «Про затвердження Переліку пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації» [10], «Про внесення змін до Закону України «Про загальнодержавну програму охорони культурної спадщини» [8]. У 2010 р. Верховна Рада прийняла зміни до Закону про кінематографію, згідно з якими українські кіновиробники звільняються від податку на 5 років. Отже, збереження та охорона спадщини, а також розвиток культурних індустрій, безперечно, є у фокусі інтересів держави.

В офіційному дискурсі культура асоціюється зі специфічною сферою суспільної діяльності і розглядається як сукупність цінностей у їх конкретних формах. Фактично ж, унаслідок специфічного, притаманного більшості пострадянських держав, тлумачення культурної політики у першу чергу як діяльності, спрямованої на утримання та охорону пам'яток і закладів культури, звичним є аксіологічне визначення культури як «сукупності духовних та матеріальних цінностей». Згідно з «Основами законодавства України про культуру», до культурних цінностей належать «об'єкти матеріальної і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення» [5]. Отже, законодавством пропонується оновлений варіант аксіологічного підходу до культури з його орієнтацією на здобутки та високі цінності.

Певним кроком щодо наближення розуміння культурної політики до міжнародних стандартів міг бути Закон України «Про культуру», у проекті якого поняття «культура» визначалося як «комплекс характерних матеріальних і духовних здобутків суспільства та форм суспільної діяльності, який охоплює історичну спадщину, мистецтва,

гуманітарну науку та освіту, форми творчої і дозвілєвої діяльності й індустрії, пов'язані з мистецтвом і дозвіллям» [12]. В остаточній редакції була закріплена інша, більш звична й певною мірою архаїчна норма: «Культура — сукупність матеріального і духовного надбання певної людської спільноти (етносу, нації), нагромадженого, закріпленого і збагаченого протягом тривалого періоду, що передається від покоління до покоління, включає всі види мистецтва, культурну спадщину, культурні цінності, науку, освіту та відображає рівень розвитку цієї спільноти» [13]. Саме по собі тлумачення поняття «культура» через асоціювання його з поняттям «цінності» — значно більш спірним та не менш багатозначним свідчить не тільки про інертність у ставленні до культури загалом, а й про перетворення самої культури на номінальну понятєву конструкцію. Усвідомлення сутності цінності неминуче виявляє різні позиції суб'єктів суспільної політики. Принаймні можна припустити, що владний проект культури може не збігатися з культурними проєкціями суспільства, представленого окремими суспільними групами або організаціями як суб'єктами політики.

У порівнянні з «Основами законодавства про культуру» в Законі «Про культуру» дискусійні поняття «нація» та «українська нація» замінені на перший погляд на нейтральніші, на кшталт «культурний простір України». «Культурний простір України — сфера, у якій відповідно до законодавства провадиться культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні та дозвілєві потреби громадян, що охоплює, зокрема, радіо і телебачення, періодичні друковані видання та книговидавничу продукцію, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище» [13]. У стратегічних вимірах існують такі номінації культурного простору: «культурно мистецька сфера», «культурно-інформаційний простір». В аналітичних документах Міністерства й інших державних структур культурний простір конкретизується також як мовно-культурний [23; 24; 25]. Аналіз його стану очікувано дає підстави для висновку про такі його ознаки, як «недостатньо цілісний», «недостатньо наповнений національним культурним продуктом» [21; 22]. У загальних характеристиках культурний простір уявляється несформованим, роз'єднаним, нескоординованим [23; 24; 25]. Рівень цілісності національного культурного простору аналітики пов'язують зі ступенем інтегрованості окремих регіонів або суспільних груп у загальнонаціональній контекст за наявності спільної символічної системи, національного культурного продукту та каналів культурної комунікації [21; 22]. Тобто з усіх можливих інституційних ознак культурної просторовості актуалізуються комунікативні складові. Це, з одного боку, не суперечить теорії національної культури, проте містить небезпеку дещо спрощеного розуміння існуючої ситуації, яка впродовж останніх десятиліть висвітлюється переважно в контексті історичної спадкоємності та збереження етнічних традицій.

Гальмування у формуванні нормативної бази культурної діяльності й водночас намагання врегулювати передусім діяльність державних інститутів, які формують певну галузь, є приводом для роздумів про цивілізаційні пріоритети української політичної влади. Зважаючи на місце категорії «культура» в сучасній нормативній юридичній лексиці України, можна сформулювати висновок про те, що питання культурного розвитку не набули того змістовного значення, яке б дозволяло говорити про реальні європейські перспективи країни. Декларування важливості культури як чинника суспільного розвитку не має значного практичного ефекту, оскільки не підтримується на рівні законодавства щодо недержавної діяльності у сфері культури або сталими практиками громадянського суспільства.

Інституційна база державної культурної політики в основному сформувалася ще з радянських часів. У її діяльності переважали ситуативні методи реагування (виконання доручень), адміністративний і фінансовий тиск при тому, що практична неохопленість недержавної частини культурного сектору, відсутність гнучкої моделі управління культурною сферою не сприяли налагодженню дієвої міжвідомчої взаємодії [1]. Питання планування культурної політики в Україні є надзвичайно складним. З одного боку це є прерогативою Президента, уряду, профільного міністерства. У межах своєї компетенції різні культурні проблеми вирішують також Міністерство освіти і науки, Держтелерадіо, Держкомбудархітектури, Національна Рада з ТБ та радіомовлення. Фактично координатором їх діяльності є Служба з питань гуманітарної політики Адміністрації Президента й підрозділи секретаріату КМУ. Існують також 24 обласні і 2 міські (Київ, Севастополь) управління культури, що підпорядковуються Міністерству культури і відповідним обласним державним адміністраціям. Така кількість державних інститутів потребує високого рівня координації та наявності концепції й належного фінансування, яких, на думку аналітиків, бракувало весь період незалежності [3].

У статті 4 Закону України «Про культуру» наголошено, що пріоритети державної політики у сфері культури визначаються державними програмами економічного і соціального розвитку України та програмами діяльності Кабінету Міністрів України, з обов'язковим урахуванням аспектів розвитку культури. Адміністративно-політична модель регулювання діяльності у сфері культури, яка відтворюється в Україні, має характерні патерналістські риси [3]. Про це свідчить хоча б той факт, що в «Основах законодавства про культуру» державний бюджет розглядається як основне джерело фінансування культурної діяльності. Саме «МКТ України був головним (провідним) органом у системі центральних органів виконавчої влади із забезпечення проведення державної політики в сферах культури, туризму, а також державної мовної політики» [5]. І хоча в Законі «Про культуру» міститься норма, згідно з якою суб'єктами діяльності в сфері культури є фізичні та юридичні особи, що провадять культурну діяльність або

реалізують владні повноваження в сфері культури [13], на думку міжнародних експертів, «...Міністерство культури часто розглядають як «орган фінансування», який мусить оплачувати все» [4].

Показовою з концептуальної точки зору є трансформація назви профільного державного органу влади, яка відбувалась за часів незалежності: Міністерство культури — Міністерство культури і мистецтв — Міністерство культури і туризму. На перший погляд стратегія діяльності Міністерства радянських часів та часів «перебудови» була скорегована в напрямі прагматизації. Однак навіть проста спроба декодувати зміст ідеологічного штампу «культура і мистецтво» дозволяє дійти висновку про те, що під «культурою», як і в радянські часи, розуміється та діяльність, що не пов'язана з творчістю. Отже, йдеться про функціонування бібліотек, музеїв, архівів, навчальних закладів, дозвіллевих та розважальних установ тощо. Стихійна комерціалізація певного сегмента організацій культурно-масової діяльності впродовж останніх десятиліть суттєво обмежила вплив держави на формування ринку культури. Спроба компенсувати це розширенням повноважень Міністерства на сферу туризму по суті мало що змінила. У 2005 р. Міністерство культури і мистецтв об'єднали з Державною туристичною адміністрацією і таким чином було створене Міністерство культури і туризму України. Думки вітчизняних та зарубіжних експертів щодо змістовності такої зміни різнилися. На думку вітчизняних експертів, це є наслідком «усвідомлення державою того факту, що туристично-рекреаційна індустрія, особливо культурний туризм, перетворюється на важливий чинник розвитку культури, істотне джерело фінансування пам'яткоохоронної діяльності» [6]. Міжнародні ж експерти поставилися до цього інакше: «Судячи з поверхового враження, культуру й туризм об'єднали в одному міністерстві, не маючи під цим реального концептуального чи політичного підґрунтя. Припущення, що українська культура притягуватиме туристів, вірні, але водночас і наївні, якщо враховувати інфраструктурні потреби та загальні питання економіки туризму. Між туризмом і культурою досі немає жодного реального взаємозв'язку, закріпленого в термінах політики, і ці дві частини навіть в межах самого Міністерства поєднують зовнішні, поверхові відносини, а не якась спільна програма чи інші взаємовигідні символічні стосунки» [4]. Чергова зміна повноважень Міністерства сталася у 2010 р, коли Міністерство культури і туризму було реорганізоване в Міністерство культури і Державне агентство України з питань кіно (раніше Державна служба кінематографії в складі Міністерства культури і туризму). При цьому міністерство залишилося головним органом виконавчої влади щодо формування державної політики в сфері кінематографії. Водночас у його структурі створено нові підрозділи, що відображають розширення сфери його відповідальності в питаннях національностей та релігій, якими раніше опікувався Державний комітет у справах національностей та релігій. Нарешті, у 2011 р. було створене ще й Державне агентство України

з туризму та курортів, на яке покладалися функції реалізації державної політики в цій сфері.

Логіка цих реорганізацій викликає безліч питань. Зокрема, по-перше, щодо співмірності проблем кінематографа і національних та релігійних відносин, по-друге, щодо самої практики створення спеціальних органів влади для вирішення окремих, нехай і складних питань культурної практики. З іншого боку, розширення повноважень Міністерства у сфері національних питань може свідчити і про те, що ці питання не потребують спеціальної уваги держави, що влада вважає цей комплекс проблем виключно культурним, фактично, таким чином, залишаючи поза увагою ті аспекти, які і є найактуальнішими: майнові, політичні, соціальні. «У свою чергу, — як вважають фахівці, — релігійна сфера в наш час лише незначною мірою перетинається з культурною, більше того, інтереси релігійних організацій і культурних установ досить часто входять в протиріччя одні з одними. Одній державній установі, не кажучи про її підрозділи на місцях, буде складно поєднати роботу з аналізу та прогнозування розвитку ситуації, вироблення і реалізації державної політики в таких різних сферах суспільного життя, якими є культура, національні відносини і релігія» [6].

Очевидно, що влада і надалі сприймає культурну сферу як широке поле власної діяльності. Щодо пріоритетності політичних завдань у культурній галузі, то в Законі України «Про культуру» вони зазначені таким чином: визнання культури одним з основних факторів самобутності українського народу — громадян України всіх національностей; сприяння створенню єдиного культурного простору України, збереженню цілісності культури; захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури, турбота про розвиток культури; пропагування української національної культури в усій її різноманітності за кордоном та світового культурного надбання в Україні; підтримка вітчизняного виробника в сфері культури [13]. Згідно із Законом, нагальним є створення умов для: розвитку культури української нації, корінних народів та національних меншин України; збереження, відтворення та охорони історичного середовища; естетичного виховання громадян, передусім дітей та юнацтва; розширення культурної інфраструктури села. Загалом ці положення відповідають тим головним стратегічним пріоритетам у перетворенні культури на ключовий чинник суспільного розвитку України з Дорожньої карти до «Програми збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства. З одного боку, це свідчить на користь висновку про практичну незмінність підходів до культурної політики в Україні протягом останніх років. А з іншого — сам перелік пріоритетів фактично розмиває зміст «дорожньої карти», оскільки пріоритетними визнаються майже всі сфери культурної діяльності суспільства. Пріоритети державної політики в галузі культури, як свідчить світовий досвід, повинні мати

середньострокову перспективу і визначатися реальними можливостями державного забезпечення їх виконання відповідно до тих завдань, що відображають актуальні проблеми на певному етапі суспільного розвитку.

Загалом сформульований у законі погляд на культуру є консервативним і передбачає ставлення до неї як до об'єкта державної опіки й управління. Це неповною мірою відповідає сучасним європейським стратегіям культурної політики, згідно з якими культура розглядається як джерело інновацій, які суттєво впливають на економічні та соціальні процеси, зумовлює темпи суспільних змін та стимулює формування більш раціональних та екологічно виправданих моделей споживання, сприяє становленню гармонійних відносин з навколишнім соціальним та природним середовищем; є сферою активної діяльності громадянськості, застосування її творчих здібностей і соціальної активності, а також важливим чинником сталого розвитку і національної безпеки країни [2].

Загалом основним недоліком наявного нормативного забезпечення культурної політики є його декларативність. У владному дискурсі культурної політики зафіксовані ті смисли культури, які засвідчують її периферійність у політичній практиці. Тлумачення культурної політики в нормативних політичних текстах певною мірою консервує відомчий підхід до усвідомлення культурних проблем суспільства й обмежує смисл культурної політики суто виробничими проблемами галузі культури. Невпинна ж деградація успадкованої від радянських часів культурної інфраструктури виявляється найактуальнішою проблемою галузі культури, що фактично нівелює всі законодавчі норми стосовно забезпечення прав людини. За відсутності якісних альтернатив ідеться про суттєве скорочення обсягу та якості культурних послуг, тобто невиконання державою прийнятих на себе зобов'язань, зокрема забезпечення доступу громадян до культурних цінностей.

Щодо стратегії, як інноваційної практики, яка б стимулювала якісні культурні зміни в суспільстві, фактично не йдеться. Стратегування або підміняється короткостроковим плануванням чи, радше, прогнозуванням, або зводиться до декларативного підтвердження універсальних формул демократичного розвитку. Це свідчить на користь твердження про паліативність існуючої державної культурної політики, що на практиці виявляється в можливості одночасної реалізації кількох проектів, які не мають чітко визначених ідеологічних імперативів, демонструючи лише різний ступінь професіоналізму їх розробників. Концептуальна розмитість формул, які відображають культурні пріоритети влади в уже існуючих документах, невизначеність їх юридичного статусу створюють передумови для сприйняття культури здебільшого в позакультурних контекстах. Отже, на часі є дослідження культурних рефлексій політики, зокрема в площині повсякденності.

Список літератури

1. Гриценко О. А. Аналіз досвіду державного протекціонізму щодо вітчизняних культурних індустрій у світі й в Україні та розробка відповідних рекомендацій [Електронний ресурс] / О. А. Гриценко, В. В. Солодовник // УЦКД. — Режим доступу: <http://culturalstudies.in.ua /grytsenko/>. — Назва з екрана.
2. Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры : сб. материалов / сост.: Е. И. Кузьмин, В. Р. Фирсов ; Рос. нац. б-ка. — М. : Либерия, 2002. — 238 с.
3. Культурна політика в Україні : аналіт. огляд / ред.-упоряд., кер. авт. кол. О. Гриценко ; Укр. центр культур. дослідж. М-ва культури і туризму України. — К. : УЦКД, 2007. — 160 с.
4. Культурна політика України — оцінка міжнародних експертів, березень 2007 р. [Електронний ресурс] / Рада культур. співпраці. — Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index>. — Назва з екрана.
5. Основи законодавства України про культуру // Відом. Верхов. Ради. — 1992. — № 21. — Ст. 294.
6. Особливості сучасного організаційного та законодавчого забезпечення менеджменту культурної галузі в Україні [Електронний ресурс] : аналіт. зап. // Нац. ін-т стратег. дослідж. при Президенті України. — Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/articles /528/>. — Назва з екрана.
7. Про гастрольні заходи в Україні : Закон України від 10 лип. 2003 р. № 1115 // Відом. Верхов. Ради України. — 2004. — № 7. — Ст. 56.
8. Про Загальнодержавну програму розвитку національної кіноіндустрії на 2003–2007 роки : Закон України від 25 груд. 2002 р. № 361 // Відом. Верхов. Ради України. — 2003. — № 7. — Ст. 61.
9. Про затвердження Загальнодержавної програми збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004–2010 рр. : Закон України від 20 квітн. 2004 р. № 1692 // Відом. Верхов. Ради України. — 2004. — № 32. — Ст. 390.
10. Про затвердження Переліку пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації : Закон України від 6 берез. 2008 р. № 132 // Відом. Верхов. Ради України. — 2008. — № 16. — Ст. 153.
11. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр. : Закон України від 3 берез. 2005 р. № 2460 // Відом. Верхов. Ради України. — 2005. — № 16. — Ст. 264.
12. Про культуру [Електронний ресурс] : Закон України : проект. — Режим доступу: www.museumukraine.org.ua. — Назва з екрана.
13. Про культуру : Закон України від 4 груд. 2010 р. № 2778 // Відом. Верхов. Ради України. — 2011. — № 24. — Ст. 1219.
14. Про охорону культурної спадщини : Закон України від 25 листоп. 2000 р. № 1805 // Відом. Верхов. Ради України. — 2000. — № 39. — Ст. 333.
15. Про ратифікацію Угоди про вивезення та ввезення культурних цінностей : Закон України від 11 січ. 2006 р. № 3304 // Відом. Верхов. Ради України. — 2006. — № 16. — Ст.141.
16. Про Положення про Міністерство культури і туризму : указ Президента України від 2 груд. 2005 р. № 1688 // Офіц. вісн. України. — 2005. — № 49. — С. 26–30.
17. Про Положення про Міністерство культури : указ Президента України від 6 квіт. 2011 р. № 388 // Офіц. вісн. України. — 2011. — № 29. — С. 57.

18. Про Положення про Національну Раду з питань культури і духовності : указ Президента України від 7 лют. 2006 р. № 112 // Офіц. вісн. України. — 2006. — № 6. — С. 46–47.
19. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини : Закон України від 6 берез. 2008 р. № 132 // Відом. Верхов. Ради України. — 2008. — № 16. — Ст. 153.
20. Україна в 2005–2009 рр.: стратегічні оцінки суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку : монографія / за заг. ред. Ю. Г. Рубана. — К. : НІСД, 2009. — 655 с.
21. Україна в 2007 році: щорічні оцінки суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку : монографія / за заг. ред. Ю. Г. Рубана. — К. : НІСД, 2007. — 538 с.
22. Україна в 2008 році: щорічні оцінки суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку : монографія / за заг. ред. Ю. Г. Рубана. — К. : НІСД, 2008. — 744 с.
23. Україна. Стратегічні пріоритети. Аналітичні оцінки — 2003 [Електронний ресурс] // НІСД. — Режим доступу: <http://old.niss.gov.ua/book/zvit2003/index.htm>. — Назва з екрана.
24. Україна. Стратегічні пріоритети. Аналітичні оцінки — 2004 [Електронний ресурс] // НІСД. — Режим доступу: http://old.niss.gov.ua/book/2004_html/index.htm. — Назва з екрана.
25. Україна. Стратегічні пріоритети. Аналітичні оцінки — 2006 : монографія / за ред. О. С. Власюка. — К. : НІСД, 2006. — 576 с.
26. Compendium Country Directory. [Електронний ресурс] : веб-сайт. — Режим доступу: <http://www.culturalpolicies.net/web/countries.php>. — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 08.01.2013 р.

УДК [130.2:94(477)]:004"201"

К. В. КИСЛЮК

2010-І РР.: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АБРИСИ «МЕДІА-ДЕСЯТИЛІТТЯ»

Розглянуто спричинені медіа радикальні видозміни в економіці, політиці, соціальній сфері та духовній культурі, які в сукупності дозволяють назвати 2010-і рр. «медіа-десятиліттям».

Ключові слова: *духовна культура, культура, медіа, медіа-десятиліття, медіа-культура.*

Рассмотрены вызванные медиа радикальные изменения в экономике, политике, социальной сфере и духовной культуре, которые в своей совокупности позволяют назвать 2010-е гг. «медиа-десятилетием».

Ключевые слова: *духовная культура, культура, медиа, медиа-десятилетие, медиа-культура.*

Has been considered radical change in the economic, political, social, and spiritual culture, which together allow us to call 2010-ies «mediadecade».

Key words: *spiritual culture, culture, media, media-decade, media-culture.*

Назва «нульові» для першого десятиліття XXI ст. виявилася точнішою, ніж усі версії з префіксом «пост» (від *post postmodo*, після постмодерну, до постпомеранчовізму), адже останні позначали швидко девальвуючий у змістовному сенсі спадок принципово іншої історико-культурної епохи. Проте вона нічого не уточнює щодо соціокультурного змісту десятиліття прийдешнього. На наш погляд, 2010–2020-і рр. повною мірою можна назвати «медіа-десятиліттям».

У науково-культурологічній думці, якщо її вирізняти серед більш спеціалізованих *media studies*, найзагальніше питання про роль та значення медіа, зрозумілих як сукупність засобів виробництва та передавання певної інформації (контенту) для великої кількості людей, було порушене в середині ХХ ст. У працях Франкфуртської школи (Т. Адорно) їх спрямований вплив на масову свідомість та поведінку громадян було названо вирішальним для приходу до влади Гітлера, так само як і становлення сучасної дослідникам масової культури та тотальної влади в розвинутих західних країнах. У працях Х. Інніса, М. Маклюєна, Р. Дебре та ін. проблему було розглянуто значно масштабніше. Зміна форм і способів передавання масової інформації стала провідним фактором соціокультурної динаміки та найпринциповішим класифікатором історико-культурних епох [7, с. 12]. Через 20-30 років увага дослідників медіа була прикута переважним чином до значення медіа як однієї з «умов Постмодерну», оскільки вони є ідеальною формою комунікації та репрезентації навколишньої дійсності та власне людського досвіду [1, с. 6]. Нарешті, на межі ХХ–ХХІ ст. намітилася тенденція до диференціаційованого дослідження ролі медіа — або на рівні окремих феноменів, або певних сфер суспільного життя — як-от медіа-економіки (Е. Вартанова), медіа філософії (В. Савчук) тощо [3, с. 15].

Намагаючись уникнути крайнощів глобально-еволюційного та практично-феноменологічного підходу до аналізу медіа, ставимо за мету системно оглянути зв'язок медіа та культури — як визначальний для подальших трансформацій останньої в другому десятилітті ХХІ ст.

Безумовно, серед чинників, які зумовлюють нинішнє домінування медіа, перше місце посідають вдосконалення та поширення інформаційно-комунікаційних технологій. Ще десять років тому налічувалося 570 млн інтернет-користувачів, що складало 9,1% населення Землі. Сьогодні третина мешканців земної кулі має доступ до всесвітньої павутини. Показово, що останнім часом серед найдинамічнішої категорії нових користувачів Інтернету, особливо через реєстрацію в соціальних мережах, — ті, кому за 50, хоча, звичайно, активність молодіжної (до 30 років) «мережової генерації» залишатиметься вищою, адже більше половини з них уже мають власний інтернет-акаунт. На цій підставі починають висуватися концепції Інтернету як здатного до самоорганізації глобального розуму, втілення колективної свідомості планетарної цивілізації.

Утім, не дуже часто згадується те, що успішному наступові на всі сфери життя Інтернет завдячує, передусім, урізноманітненню свого медіа-контенту (кількість веб-сайтів у розглядуваний період збільшилася з трьох мільйонів до більше ніж півмільярда). Програмні й апаратні засоби, зі своєї сторони, зробили цей контент доступнішим (час відкриття веб-сторінки в середньому скоротився із 16 до 6 секунд при тому, що її об'єм багаторазово збільшився), але й більш нав'язливим (пророкується, що в наступні 5 років на кожного припадатиме до 10 пристроїв, що потребуватимуть виходу до Інтернету, частіше за все, із сервісними запитами). Відтак, 10 років тому середньостатистичний користувач проводив в Інтернеті 46 хвилин на добу, сьогодні — понад 4 години [13]. А завдяки суто технологічній революції Web 2.0/Web3.0 2000-х рр. було надано можливості наповнення медіа-контенту численними віддаленими користувачами, налагоджено механізми проектування, управління та контролю, так би мовити, «окультурення» створюваних у такий спосіб медійних та інформаційних потоків. Розпочавшись як прояв загальної тенденції розвитку західної цивілізації, яку відомий теоретик Постмодерну Ж.-Ф. Ліотар назвав тенденцією до «ускладнення», Інтернет перетворився на первинну сенсожиттєву потребу, без якої, наприклад, не уявляють життя 53% опитаних росіян. Одночасно майже 30% опитаних відзначили, що вони годинами займаються безцільним пошуком інформації [2]. Між наведеними даними немає протиріччя — адже, на відміну від реального життя, в якому наші бажання переважають наші можливості, Інтернет-можливості здатні задовольнити всі наші забаганки, причому в режимі реального часу.

На другому місці серед технологічних інновацій новітньої медіа-епохи мають бути винайдення та масове застосування смартфонів, кількість яких перевищила один млрд апаратів, а позначку у два млрд буде досягнуто вже 2015 року. Як відомо, смартфони характеризуються наявністю операційної системи, що робить їх подібними до міні-комп'ютерів, обладнані бездротовим зв'язком, який одночасно поєднує володарів між собою та прокладає Інтернет до кожної кишені. Але найважливіше те, що вони облаштовані медійними функціями, завдяки яким можна не тільки використовувати вже відомі медіа-продукти (слухати музику, наприклад), але й власноруч виробляти нові (фото-, відеозаписи тощо). На наш погляд, це один із найсуттєвіших факторів т. зв. візуального повороту в європейській і світовій культурі. Вдалість медійних рішень смартфонів (порівняно з класами подібних мобільних пристроїв — ноут/нетбуків, планшетників, букрідерів тощо) підтверджується виникненням нового покоління телевізорів і телевізійних приставок — smart TV.

Нарешті, неабияке значення надається мультимедійним технологіям, що дозволяють поєднати в комп'ютерній системі текст, звук, відео, графіку, анімацію. Завдяки цьому мультимедійні засоби мають великий емоційний заряд і активно долучаються як до індустрії

розваг, так і до практики інформаційних установ та домашнього дозвілля. Окремим напрямом розвитку мультимедійних засобів є їх використання в «бізнес-додатках» для фахівців різного профілю.

Технічному прогресові в медіа-комунікаційній сфері значною мірою посприяло загострення конкуренції між виробниками та провайдерами. Наприклад, у 2002 р. Internet Explorer обіймав більше 90% ринку Інтернет-браузерів, у 2012 р. його питома вага впала майже вдвічі на фоні зміцнення позицій 3-4 новоявлених конкурентів [13]. Цей безумовний плюс медіа-поступу впроваджується із величезним «мінусом» — нездоланною дотепер цифровою нерівністю. Якщо наприкінці 1990-х — на початку 2000-х рр. ішлося про нерівні можливості мешканців різних країн і внутрішніх регіонів, соціальних, етнічних, субкультурних об'єднань щодо доступу до технічних новинок та глобальних телекомунікаційних мереж, то останніми роками все помітніше стає нерівність у створенні медіа-контенту.

Аналізуючи роль та місце медіа в економіці, дослідники з часів Д. Белла часто звертають увагу на збільшення сфери послуг, а також на позитивну роль медіа для пропаганди науки й інноваційної діяльності, децентралізацію корпоративного управління. Одночасно зазначають глобалізацію ринків й прискорення швидкості економічних трансакцій, що створює сприятливий ґрунт для численних спекуляцій, а також формування надмірних споживацьких орієнтацій населення, які стали чи не головною причиною світової фінансової кризи, що триває від 2008 р.

На перший погляд, нова, «медійна», модель трудових відносин — freelance, себто віддаленої роботи на дому, що за 5 років, згідно з деякими прогнозами, охопить більше половини компаній [16], дуже вигідна не тільки роботодавцям, які економлять на офіційному працевлаштуванні, можуть максимально гнучко реагувати на необхідність в кількості та кваліфікації персоналу, отримують вихід на глобальний ринок вакансій. Вона також робить максимально щасливими працівників. Проте з культурологічної точки зору, економічний парадокс медійної культури можна визначити так: створюючи надпотужні виробничі можливості й перетворюючись на провідний сектор економіки, медіа водночас утворюють найнеефективніші засоби спонукання до економічної діяльності. Об'єктивно усунені з реальної економіки через підвищення продуктивності праці та запровадження сучасних засобів виробництва і методів керівництва, мільйони «тимчасово незайнятих» в усьому світі перетворюються на інтернет-заробітчани, які замість того, щоби одверто зізнатися у власному неробстві та спробувати змінити свій статус безробітних, навпаки, агресивно пропагують свої випадкові заробітки. Фактично, вони підривають наріжний професійний етос усієї західної економічної культури, уперше описаний М. Вебером у «Протестанській етиці та дусі капіталізму» етос сумлінної праці, протиставляючи йому принцип «зірваного шматка», можливо,

кон'юнктурно успішний, але безумовно згубний у віддаленій економічній перспективі.

У першому десятиріччі XXI ст. культурні та життєві реалії не просто підтвердили вплив медіа на політичну сферу згідно з прогнозами, які експерти (зокрема, М. Кастельс в «Інформаційній епосі») давали ще наприкінці 1990-х рр. про кризу легітимності традиційної політичної системи через скандали щодо її висвітлення в ЗМІ. Суспільне обурення з приводу діамантових сережок у французького міністра фінансів на обкладинці модного журналу, коштовного годинника патріарха Московського, звільнення речниці Ощадбанку за недолугі коментарі в блозі та співробітниці «Укрпошти» через фотографію з украденими із посилки речами у Facebook — тому свідчення. Роль провідного способу демонстрації суспільної думки тепер відіграють електронні ЗМІ. Щодо них традиційні ЗМІ (навіть, телебачення) виконують роль ретрансляторів: демонструючи відеоряд з youtube, по-вторюючи інформацію інтернет-користувачів або цитуючи коментарі учасників соціальних мереж із того чи іншого питання. Дедалі помітнішим стає прямо протилежне явище — «утома співчуття» від відвертого висвітлення ЗМІ людських трагедій та частих звернень про благодійну допомогу, що розцінюється як один із симптомів небезпечного збайдужіння суспільної свідомості в цілому [18, с. 181]. Не менш загрозливим є розмивання суспільної моралі через фактично необмежене поширення в просторах Інтернету порнографії та насилля, причому певна частина контенту запозичується в соціальних мережах та на спеціалізованих відеочатах (smotri.com, vichatter.com, ru.cam4.com та ін.).

Усе ж такі політичні перспективи медіа-культури значно масштабніші. Вони уможливають перехід до безпосередньої демократії та електронного управління через інтерактивну взаємодію у вільних і повсюдно доступних мережах на всіх рівнях за уніфікованими протоколами, за допомогою належно підготовлених держслужбовців. При цьому подібні інструменти мають бути одночасно впроваджені по всіх напрямках суспільно-політичного життя: відкрита інформація про вакансії, транспорт, зв'язок, охорону здоров'я, пропозиції товарів чи послуг, інтерактивне обговорення поточних питань; доступ до довідкових баз даних і реєстрів, переважно електронні контакти з усіма органами державної влади та місцевого самоврядування, заповнення та подання всіх документів виключно в електронній формі; публікація важливих законодавчих і виконавчих документів уже на стадії проектів, онлайн-дискусії з обов'язковим рейтинговим голосуванням; постійні та численні національні й регіональні опитування, вибори, референдуми на основі електронного голосування.

Останніми роками Інтернет перетворюється на повноцінний соціальний ліфт, причому набуття нового суспільного статусу часто не пов'язане із винаходом чи просуванням глобальною мережею ексклюзивного та перспективного програмного, технічного, сервісного або

суто медійного продукту. Іноді достатньо продемонструвати щось незвичне, аби зажадати слави й отримати вигідну пропозицію щодо правління. Саме так сталося із українською школяркою Настею Фоменко влітку 2012 р., яка завдяки одвертому випускному наряду привернула увагу кількох модельних агенцій і телеканалів. Очевидна демократичність подібного шансу надто дисгармоніює з традиційним набором способів соціального зростання. Оскільки вона є доволі обмеженою в своїй дії, то може вважатися прийнятною.

Мультимедіа та мобільні пристрої перетворюють Інтернет на провідний канал поширення духовної культури. Продаж електронних копій книг уже подекуди (наприклад, на найбільшому у світі спеціалізованому сайті amazon.com) перевищує звичайні паперові. Згідно з припущеннями експертів, близько 39% усієї музики, купленої у 2012 р., поширюватиметься в цифровому форматі. Щороку цей показник збільшуватиметься і до 2015 р. перевищить продаж музики на фізичних носіях [8]. І це без урахування сайтів державних і суспільних установ, науково-дослідних організацій у сфері культури та мистецтв, сайтів музеїв та архівів, галерей і центрів, спеціалізованих сайтів, присвячених театрові, кіно, музиці, архітектурі, живописові, арт-новинам, персональних сайтів митців тощо, кількість яких збільшується в геометричній прогресії.

Різноманітні медіа перетворилися на основне джерело інформації, причому як повсякденної, так і наукової. Приміром, за рік (вересень 2011 р. — вересень 2012 р.) в українській «Вікіпедії», яка за обсягом (400 тис. статей) перевищила будь-які друковані довідкові видання, переглянуто більше 50 млн сторінок. До речі, найшвидші темпи збільшення відвідуваності (майже втричі) було зафіксовано у «Вікіпедії» казахською мовою. Аналітики пояснюють цей успіх тим, що уряд Казахстану доручив видавництву «Казахська енциклопедія» друкувати національні енциклопедії на умовах вільної ліцензії Creative Commons, якою користуються у «Вікіпедії» [17]. Завдяки системі перекресного редагування та оперативного оновлення даних, на думку західних дослідників, кількість фактичних помилок у ній не перевищує їх кількості в паперових аналогах, але, на відміну від перших, виправляються вони на декілька порядків швидше. Професійні вчені та дослідники-аматори масово утворюють й спеціалізовані наукові спільноти для поглибленого вивчення астрономії, орієнтології тощо. У цьому контексті звичайні бібліотеки перетворюються на цифрові інформаційні центри (digital library), що складають невід'ємну частину глобальної мережі Інтернет та обслуговують абсолютну більшість читачів у режимі віддаленого доступу. Отже, на відміну від традиційної бібліотеки як сховища раніше набутої інформації, бібліотека медійної епохи стає місцем, де відвідувачі не тільки отримують потрібні матеріали, але й самі продукують нові знання.

Водночас, завдяки надмірній технологічній доступності виникає загроза непрямого цитування та прямого плагіату, яка поширюється

не тільки на студентські контрольні завдання, але й на суто наукові продукти — підручники, монографії, дисертації. Причому, на цей момент темпи застосування програмних засобів вирішення проблеми (у формі різних програм антиплагіату) за якістю та доступністю відстають від темпів масовізації «запозичальної хвороби». У ній зізнається, наприклад, 80% німецьких студентів [9]. А перспективний німецький політик Карл-Теодор цу Гуттенберг був позбавлений 2011 р. наукового ступеня та змушений був полишити посаду міністра оборони саме через звинувачення в плагіаті під час написання докторської дисертації, успішно захищеної у 2007 р. у поважному університеті.

Як доводить практика, в інформаційно-довідниковій сфері принципи відкритості ефективно поєднуються з принципом інтелектуальної диференціації. У той час, коли 2 тис. користувачів (менше 2% від зареєстрованих авторів), різних за фахом, освітнім рівнем, щонайменше раз на місяць активно оновлюють зміст вітчизняної «Вікіпедії», найпопулярніші пошукові запити пересічних киян у yandex.ru торкаються здебільшого таких повсякденних питань як-то — «хто заходив на мою сторінку в соціальні мережі», «яке сьогодні свято», «котра година», «що робити, коли нудно», «за який проміжок часу можна навчитися сидати на шпагат» тощо [10]. Таким дещо парадоксальним чином знівельовуються ті побоювання, які у XII розділі «Повстання мас» висловлював Х. Ортега-і-Гасет щодо подібності за світоглядними вподобаннями фахівця-ученого та «людини мас». Медіа-простір, з однієї сторони, відкриває для нього фактично безмежні можливості для репрезентації своїх надто авторитетних поглядів з будь-якого приводу, стимулює творчу самодіяльність, а з іншої, — ніби зачинає в собі, — перешкоджаючи перенесенню посередності в інших питаннях до off-line, себто в реальне життя. Настає час якісно нової людської спільноти — «розумного натовпу» [14].

Медіа-технології започатковують нові форми художньої творчості, які не мали перспектив реалізації в традиційних рамках образотворчого мистецтва. Нині сформовано 4 фактично автономні нові напрями — комп'ютерна музика, інтерактивний комп'ютерний перформанс, комп'ютерна анімація та комп'ютерна графіка. Дедалі частіше виокремлюють «мережеве мистецтво» (netart), яке зорієнтоване не на репрезентацію, а на комунікацію, діалог, спілкування із глядачем. Цікаво, що багато традиційних, передусім, екранних, видів мистецтва активно запозичують як новаторські мультимедійні підходи. Наприклад, модерністські театри-студії скасували сцену, глядацькі ряди розмістили навколо невеликого простору, де актори, виконуючи ролі, залучають глядачів до дійства [19, с. 27-29].

Утім, на нашу думку, цей процес не слід абсолютизувати. Згідно з особистими враженнями від діяльності відповідних сайтів litostrovok.ru та samlib.ru (станом на жовтень 2012 р. зібрано понад 920 тис. творів 71 700 письменників-аматорів) авторство більшості

літературно-художніх творів не зникає, подібно до суто мережевих гіпертекстів. Відомі колективні проекти за участю форумчан — двотомник «Сім днів у червні. Друга Велика Вітчизняна війна», збірки «В окопах часу», новітня серія «Десант попаданців» прориву в літературі не здійснили. Натомість авторство класичне замінюється авторизацією. На своєрідну *bon tone* перетворилася практика викладання на цих сайтах чернеток нових творів з подальшим їх коригуванням (від виправлення фактичних помилок до зміни сюжетної лінії та вчинків головних героїв) на основі тисяч «коментарів» он-лайн читачів перед поданням у видавництво. Хоча сам по собі «самвідатівський» стиль красного письменства не народив ще жодного літературного генія чи майбутнього класика, у такому разі колективна цензура є ефективним запобіжником проти книжкової макулатури, чудовим організатором і стимулятором робочого часу непрофесійних авторів, котрі остаточно надають текстові художнього твору онтологічної реальності, звичайно, обмеженої загальнокультурними та жанровими кодами.

Медіатизація культурного життя спричиняє докорінне реформування освітянської системи, себто трансформацію механізмів культурної трансляції. Ідеться, передусім, про розвиток «відкритої освіти» взагалі та революційне вдосконалення «технічних засобів навчання». Наслідки триваючих перетворень у цій сфері не обмежуються частковими видозмінами, на які лишень звертається увага в тематичній аналітичній записці Національного інституту стратегічних досліджень: подолання браку якісних навчальних матеріалів, їх здешевлення, поліпшення якості викладання, ефективний обмін досвідом і різноманітними освітніми матеріалами між викладачами, підвищення рівня прозорості системи освіти, зрештою, забезпечення ефективнішого керування нею [4]. Насправді, на думку західних фахівців, можна говорити про впровадження нового світового освітнього стандарту, який є логічним завершенням попереднього розвитку освіти: «історія освіти — це історія відкриття освіти» [5, с. 9]. Ця відкритість полегшує впорядкування новітньої організаційної освітянської моделі *long life education*, а інтегрована в комп'ютерні технології 2000-х рр. інтерактивність корелює із поступальним трендом до трансформації традиційних суб'єкт-об'єктних відносин учасників навчально-виховного процесу (учитель-учень) у суб'єкт-суб'єктні. Розвиток відкритої освіти краще адаптує випускників до життя в особливостях медіа-культури.

Завдяки медіа починаються справджуватися прогнози О. Тоффлера у «Футуршоці» про революційну перебудову всієї рекреаційно-дозвілдової сфери, яка перетворюється на індустрію відчуттів, найгостріші й найзатребуваніші з яких надаватимуться мультимедійними засобами імітації цілих культурних світів або, навіть, компіляції нових. Один із найперших доказів — віртуальні екскурсії по Білому домові, які здійснюються на його неофіційному сайтові (whitehouse.gov1.info/webcam).

Медіа немовби змінює фокус сприйняття дійсності й образ самої людини. У цьому легко переконалися, зазирнувши на персональні сторінки в численних соціальних мережах. У центрі завжди знаходиться доволі випадковий набір зображень, привабливих за своїм зовнішнім видом, аж ніяк не за внутрішньою сутністю. Навіть, якщо хтось претендує на певне узагальнення, то обов'язково намагається супроводити свою думку яскравим малюнком. Таким чином медіа принципово по-іншому ставлять проблему людини. Якщо в постмодерній культурі людська особистість принципово дефрагментувалась — аж до повної відмови її визначень, то медіа-епоха зумовлює попит на образ людини, штучно сконструйований в Інтернеті за таким ж «гламурними» стандартами за допомогою таких самих технологічних засобів — студійних фото або просто відфотошоплених зображень. Цей образ дотичний до дійсності лише умовно, симулякративно. На нашу думку, відбувається процес, що нагадує психічну гіперкомпенсацію обмеженої від народження соціокультурної позиції, коли об'єктивна надмірність (або проста технологічна досконалість) докладених зусиль суттєвим чином викривляє прикінцевий результат. Мав рацію С. Жижек, коли сумно констатував: людина, що створила медіа-культуру, сама перетворилась на штучний медійний об'єкт.

Підсумувавши системні зміни в культурі, заподіяні медіа, можна дійти висновку, що вони на початку другого десятиліття ХХІ ст. помітно перевершують масштаби соціокультурного впливу інших структур чи інститутів, остаточно сягають за межі сфери дозвілля та форми ігри, зрештою, спричиняють зміну сутності самої культури. Адже будь-які її історико-культурологічні предикати позначали обмежені в просторі та часі характерологічні відмінності. Відтепер у понятті «медіа-культура» провідною є саме медійна характеристика. Таким чином, застаріває колись популярний інструменталістський підхід, згідно з яким медіа-культура — це лише «сукупність інформаційно-комунікативних засобів, матеріальних та інтелектуальних цінностей» [11, с. 8]. Однак, зовні поступившись своїм першорядним значенням, культура за всіх своїх старих і нових протиріч продовжує існувати як субстанціональна основа медіа, ніби насміхаючись над столітніми закидами про власний «кінець».

Звичайно, у нашій статті неможливо розглянути всі зв'язки між медіа та культурою. Однак доведено евристичну плідність подальших розвідок цієї теми в саме культурологічному контексті, можливо, навіть, у новому відгалуженні культурологічного знання — медіа-культурології.

Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : РУДМИНО, 2001. — 222 с.
2. Более половины россиян не может жить без выхода в Интернет [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://portaltele.com.ua/news/internet/12134-2012-08-10-19-15-18>. — Загл. с экрана.

3. Вартанова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учеб. пособие / Е. Л. Вартанова. — М. : Аспект Пресс, 2003. — 335 с.
4. «Відкрита освіта: новітні технології у навчальному процесі та освітньому менеджменті як засіб інтенсифікації розвитку освітньо-наукової системи України». Аналітична записка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.niss.gov.ua/articles/721>. — Назва з екрана.
5. Відкрита освіта. Колективний розвиток освіти через відкриті технології, відкритий контент і відкрите знання : монографія / за ред. Торі Пійосі, М.С Віджая Кумара, пер. з англ. Андрія Іщенко, Олександра Насика. — К. : Наука, 2009. — 255 с.
6. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор ; пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. — М. : Логос, 1999. — 224 с.
7. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Р. Дебрэ ; пер. с фр. Б. М. Скура-това. — М. : Праксис, 2010. — 368 с.
8. До 2015 року продажі онлайн-музики повністю перевершать продажі фізносіїв [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://news.finance.ua/ua/~1/0/all/2012/08/18/285863>. — Назва з екрана.
9. Исследование показало, что 80% немецких студентов списывают [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://korrespondent.net/tech/science/1389788-issledovanie-pokazalo-chto-80-nemeckih-studentov-spisyvayut>. — Загл. с экрана.
10. Киевляне в Интернете выясняют, «почему я такая дура». Комсомольская правда в Украине [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kp.ua/daily/130812/351469/>. — Загл. с экрана.
11. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — 2-е изд.; перераб. и доп. — М. : Акад. Проект, 2006. — 448 с. — («Технологии»).
12. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. — М. : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. — 464 с.
13. Пилипенко О. Интернет сегодня и 10 лет назад: почувствуйте разницу / О. Пилипенко [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://pikabu.ru/view/internet_segodnya_i_10_let_nazad_pochuvstvuyte_raznitsu_672005. — Загл. с экрана.
14. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция / Говард. Рейнгольд ; пер. с англ. А. Гарькавого. — М. : ФАИР-. ПРЕСС, 2006. — 416 с.
15. Савчук В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиа-философия. Основные проблемы и понятия / под ред. В. В. Савчука. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. филос. об-ва, 2008. — С. 8–39.
16. Украина занимает 4-е место на мировом рынке фриланса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://news.finance.ua/ru/~1/0/all/2012/10/28/289840>. — Загл. с экрана.
17. Украинская «Википедия» вошла в топ-25 самых читаемых в мире [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://news.finance.ua/ru/~1/0/all/2012/10/13/289013>. — Загл. с экрана.
18. Черных А. Мир современных медиа / А. Черных. — М. : Территория будущего, 2007. — 312 с. — (Сер. «Универ. б-ка Александра Погорельского»).

19. Шлыкova O. B. Культура мультимедиа: учеб. пособие для студентов МГУКИ / O. B. Шлыкova. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 415 с.

Надійшла до редколегії 11.01.2013 р.

УДК 94(=14)(477.7)

O. C. ГУЛАЯ

ЕТНОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ГРЕЦЬКОЇ ДІАСПОРИ ПРИАЗОВ'Я

Розглядаються проблеми визначення статусу греків Приазов'я в контексті сучасних теорій діаспори.

Ключові слова: діаспора, національна меншина, етнічна група, субетнос.

Рассматриваются проблемы определения статуса греков Приазовья в контексте современных теорий диаспоры.

Ключевые слова: диаспора, национальное меньшинство, этническая группа, субэтнос.

The paper considers the problem of determining the status of the Greek Priazovya in the context of modern theories of diaspora.

Key words: diaspora of national minorities, ethnic group, subethnos.

Актуальність дослідження діаспор пов'язана з тенденцією до ускладнення сучасного етнокультурного ландшафту більшості країн світу у зв'язку з активізацією міграційних рухів населення. Зважаючи на соціально-культурну та політичну динаміку України в останні десятиліття, на нашу думку, необхідно з'ясувати змістовий діапазон використання терміна «діаспора» стосовно населення країни, яке асоціює себе з певною етнічною спільнотою. Специфічність історичної та культурної адаптації грецького населення Приазов'я може слугувати приводом для переосмислення багатьох теоретичних і практичних питань формування сучасного етнокультурного середовища та широкого комплексу проблем, пов'язаних з культурними аспектами самовизначення діаспор.

Згідно з існуючими класифікаціями, грецька діаспора загалом належить до «історичних» або класичних, тобто тих, які почали формуватися ще в давньому світі. Проте, на відміну від сербів, болгар, німців, греки в Приазов'ї не були «прямими колоністами». Як відомо, більшість приазовських, або маріупольських, греків були переселені з Криму. Тобто колонізація ними цієї території фактично є «другою хвилею» розселення греків на теренах півдня України. Це дозволяє характеризувати означений процес як внутрішню колонізацію. Утім, для визначення специфіки грецької діаспори в Приазов'ї слід вирішити питання щодо її етнічної самобутності. З одного боку, опинившись у нових умовах, греки утворювали певною мірою автономний соціально-культурний осередок, існування якого підтримували різні політичні режими, що впродовж останніх століть змінювалися

в регіоні. З іншого — упродовж усієї історії колонізації Приазов'я грецьке населення складається з двох етнолінгвістичних груп — еліфофонів і тюркофонів, які донині зберігають свою окремішність.

Щодо визначення етнокультурного статусу грецького населення Приазов'я етнологи використовують декілька формул: «національна меншина», «етнічна група», «діаспора» тощо. Проте ці визначення не сприяють усвідомленню феномену грецької колонізації території сучасної України, оскільки саме визначення переселенців за етнонімом «греки» дещо спрощує етнокультурну динаміку цієї групи впродовж декількох останніх століть. Тому слід зважати на те, що сукупність ознак, за якими зазвичай описуються греки Приазов'я, не утворює якоїсь сталой системності, яка б надавала можливості реконструювати їх етнічну еволюцію. Вочевидь, конфігурація їх етнічних ототожнень змінювалася під впливом політичних, соціальних, економічних обставин. Проте тривалий період проживання греків у Приазов'ї робить територіальний чинник чи ненайстабільнішим, що вможливило розглядати його як основу для етнічного самовизначення переселенців.

Загалом будь-яка етнічна меншина може сприйматися за певних умов як діаспора. Виникнення діаспори, зазвичай, пов'язується із завершальною стадією процесу розселення народу за межами батьківщини. Донедавна вважалося, що зміст цього поняття є настільки зрозумілим, а саме явище — настільки визначеним, що не потребують коментарів. Проте в останні десятиліття поняття «діаспора» використовувалося і щодо етнічних меншин, і щодо біженців, і щодо трудових мігрантів. Ідеться про мігрантів загалом, тобто людей, котрі з тих чи інших причин опинилися поза країною свого походження. Отже, у зв'язку з посиленням процесів глобалізації, виникненням нових держав у сучасному світі та пов'язаною із цим зміною статусу багатьох народів, зміст цього поняття потребує уточнення. Проблема полягає в тому, що не тільки різноманітні аспекти формування діаспор розглядалися й оцінювалися по-різному, але й сама дефініція «діаспори» трактувалася залежно від того, до якої етнічної спільноти вона застосовувалася [2, с. 59].

Слід нагадати, що сам феномен діаспори має давню історію, починаючи із часів античності. Грецький термін «diaspora» утворений від дієслова «diaspeirein» — «розсіюватися, розсіпати, роздавати», що утворене з префікса «dia» та дієслова «speirein» — «сіяти, засівати». Дієслово «diaspeiro» трапляється в ранніх грецьких текстах (у Геродота й Софокла) в значеннях «розсіювати, розбивати (військо)» та «розтринькувати (гроші)» [5, с. 7]. Спочатку діаспорою називалася спільнота громадян давньогрецьких міст-держав, що мігрувала на певні території з метою колонізації. Її формування почалося ще в ранній античності між VIII—V стст. до н. е., коли відбувалася давньогрецька колонізація Середземномор'я та Причорномор'я. У цей період за межами Егейського басейну давні греки заснували міста-поліси (Массілія, Ольвія, Херсонес та ін.), які будували в морських

бухтах. Ці поселення були оточені іншомовними народами. Таким чином, «діаспора» (грец. διασπορά — «розсіювання») — етнічна група, що проживає за межами країни свого походження, утворює згуртовані й стійкі етнічні групи в країні проживання та має соціальні інститути для підтримки і розвитку своєї ідентичності та спільноти.

Іменник «diaspora» вперше зафіксований у «Септуагінті» — грецькому перекладі Старого Завіту саме в значенні «розсіювання євреїв серед язичників». Відтоді слово діаспора почало вживатися майже винятково для позначення розселення євреїв.

У ХХ ст. діаспора вже не пов'язується лише з історією євреїв, а саме явище розселення виявляє відмінний від античних часів характер і стає різноманітнішим. Наукова та політична актуалізація діаспори починається з кінця 1970-х рр., коли міграція набула ознак стабільного процесу і стала помітною та політична і культурна роль, яку відігравали діаспори у визначенні суспільної ситуації в провідних країнах Європи та США. Напрямами теоретичних досліджень проблем, зумовлених діаспоризацією, багато в чому визначили праці А. Ашкеназі, М. Дабага, Р. Марієнстраса, К. Платта, У. Сафрана, Е. Скіннера, М. Есмана. Питанням типологізації діаспор присвячено дослідження Дж. Армстронга [17], Р. Брюейкера [18], Дж. Кліфорда, У. Коннора [19], Г. Шеффера [15], Й. Шаїна та ін. У Росії дослідження діаспори дедалі більше стимулюються політичними стратегіями держави щодо російськомовного населення колишніх радянських республік, а також складною етнодемографічною ситуацією в країні, яка склалася в останні десятиліття. Вітчизняні науковці здебільшого вивчають історію формування української діаспори у ХХ ст. [3, с. 13]. Тому процеси діаспоризації в самій Україні залишають достатньо широкий простір для теоретичних і прикладних досліджень.

За відсутністю єдиного загальноприйнятого наукового поняття діаспори, в широкому контексті такою, за визначенням У. Коннора, складова етносу, що проживає за межами країни походження [19]. Однак таке визначення може застосовуватися майже до всіх національних меншин, це потребує певних змістових уточнень і обмежень. Наприклад, Г. Шеффер доводить, що діаспори утворилися завдяки насильницькій або добровільній міграції етнічних груп за межі своєї історичної батьківщини [15, с. 165]. Вони живуть там як меншини, зберігаючи свою етнічну або етно-релігійну ідентичність і громадську (общинну) солідарність. Подібної позиції дотримують російські вчені Ж. Т. Тощенко і Т. І. Чаптікова: «Діаспора — це стійка сукупність людей єдиного етнічного походження, що мешкає за межами своєї історичної батьківщини (за межами ареалу розселення свого народу), і та, що має соціальні інститути для розвитку і функціонування цієї спільноти» [12, с. 36]. Іноді діаспора є просто синонімом еміграції або національної меншини. Наприклад, Ю. А. Поляков звертає особливу увагу на подібність понять «діаспора» та «національна меншина». В. А. Тишков визначає діаспори з точки зору стійкості їх зв'язків

з історичною батьківщиною: «Діаспора — це культурно відмінна спільнота на основі уявлень про загальне походження і похідних колективних зв'язків, солідарності й ставлення, що демонструється до батьківщини. Більшість авторів вважає діаспору ... не стільки як спільноту, ... але, ... здебільшого, як стиль життєвої поведінки» [11, с. 26]. Певною мірою В. Тишков тут наслідує У. Сафрана, головним у концепції якого є ставлення до країни походження, зв'язки по лінії «країна виходу — країна поселення — діаспора» [9, с. 148]. На думку Т. Полоскової, до системоутворюючих ознак діаспори належать: 1) етнічна ідентичність; 2) спільність культурних цінностей; 3) наявність соціокультурної антитези, що виявляється в прагненні зберегти етнічну та культурну самобутність; 4) уявлення (найчастіше архетип) про спільне історичне походження. З точки зору політологічного аналізу важливе не тільки усвідомлення себе складовою народу, що проживає в іншій державі, а й існування власної стратегії взаємин з державою проживання й історичною батьківщиною (чи її символом), формування інститутів та організацій, діяльність яких спрямована на збереження і розвиток етнічної ідентичності. Іншими словами, діаспора, на відміну від етнічної групи, завжди інституційована і має не тільки етнокультурний, а й етнополітичний зміст [6, с. 18]. У дослідженні діаспор, як уважає А. Мілітар'ов, проблемою є не стільки особливості конкретного етносу, скільки феномен розсіювання. Тобто термін «діаспора» слід застосовувати тільки до тих процесів переміщення людських спільнот, які спричиняють розділення первісно єдиної спільноти не менше як на дві групи, що осідають після розділення як мінімум на двох територіях [5, с. 7].

По суті, використання поняття «діаспора» передбачає можливість об'єднання всіх можливих процесів етнічного розмежування. Тож не дивно, що початкове значення терміна «діаспора» розширюється, долучаючи все нові смисли, які часто відрізняються один від одного і від ситуації, що його (термін) викликала [2, с. 23]. Найкоректнішу узагальнюючу формулу діаспори, на нашу думку, наводить російський дослідник В. Ямсков, розглядаючи її як «...дисперсно розселену етнічну меншину іммігрантського походження, представники якої є громадянами країни проживання утворюють власні громадські організації та докладають зусиль як мінімум до дослідження й популяризації мови та культурних традицій батьківщини предків» [16, с. 138-139]. Тобто діаспори, безсумнівно, можна вважати транснаціональними спільнотами. Однак проблема їх класифікації є не менш складною, ніж визначення самого поняття.

Як уже згадувалося, в найзагальнішому вигляді можна виокремити історичні та сучасні діаспори. «Зразкові» моделі першого типу: єврейська й вірменська діаспори, а також циганська, грецька, китайська, кубинська та деякі інші. Проте хрестоматійні приклади сталих діаспор не можна беззастережно застосовувати до аналізу сучасних діаспор. До того ж, наприклад, в історії єврейської діаспори не можна

говорити про якусь чітко визначену формулу діаспоризації або надійні критерії та характеристики перетворення етнічної групи на діаспорну спільноту. По-іншому питання типологізації діаспор актуалізував Дж. Армстронг. Залежно від того, як діаспори взаємодіють з мультиетнічною державою, він запропонував поділяти їх на мобілізовані (вкорінені) й пролетарські (що виникли відносно недавно). Перший тип діаспор має тривалішу і складнішу історію, формувався століттями в окреме суспільство в рамках великої держави. У таких діаспор немає привілеїв, утім вони мають матеріальні й культурні преференції порівняно з іншими етнічними групами [17, с. 393]. Г. Шеффер указує на такі типи діаспор: ті, що мають глибокі історичні корені (вірменська, єврейська, китайська); ті, що «дрімають» (американці в Європі і в Азії та скандинави в США); «молоді» діаспори (їх утворюють греки, поляки і турки); ті, що «зароджуються», тобто перебувають на початковій стадії свого становлення (корейці, філіппінці, а також росіяни в колишніх радянських республіках); «бездомні», тобто такі, які не мають «своєї» держави (діаспори курдів, циган); «етнонаціональні» — найпоширеніший тип діаспор, які мають «свою» державу [15, с. 165]. Надзвичайно складну систему класифікації діаспор пропонує російський дослідник В. Д. Попков. 1) Спільність історичної долі, що поділяється на два типи: а) діаспорні утворення, члени яких проживають на території своєї колишньої держави (наприклад, вірменські або азербайджанські діаспори в Росії, російські (й російськомовні) громади в державах Середньої Азії); б) діаспори, члени яких раніше не були пов'язані з територією нового проживання одним правовим, мовним полем (наприклад, вірмени в США чи Франції, турки в Німеччині та ін.). 2) Юридичний статус: а) громади, члени яких мають офіційний юридичний статус (громадянин, вид на проживання, статус біженця тощо); б) громади, члени яких — переважно нелегали. 3) Обставини виникнення діаспор: а) — міграції; б) — зміна самих кордонів: та чи інша група залишається на місці й, опиняючись у статусі етнічною меншиною, вимушено формує діаспорну громаду. 4) Характер мотивації до переселення — ті, що виникли в результаті добровільного переміщення людей, наприклад, з економічних мотивів. Інші сформувалися завдяки «витискуванню» членів певної етнічної групи внаслідок різних соціальних, політичних змін або природних катаклізмів. 5) Характер перебування на території регіону поселення: а) орієнтовані на осілість і отримання громадянства; б) схильні розглядати регіон нового поселення як транзитну область або повернення в країну результату; в) налаштовані на безперервну міграцію між країною результату й регіоном нового поселення. 6) Наявність «бази» в регіоні нового поселення: а) діаспорні утворення, які тривалий час існують (або існували) на території регіону поселення, історично пов'язані з ним і вже мають досвід взаємодії з його культурою і суспільством; б) діаспорні громади, що виникли відносно недавно і не мають досвіду взаємодії з культурою і суспільством

регіону перебування. 7) «Культурна схожість» із місцевим населенням: а) близька культурна дистанція; б) середня культурна дистанція; в) громади з великою культурною дистанцією. 8) Наявність державних утворень на території країни результату: а) діаспорні громади, що мають свою державу, історичну батьківщину, куди вони можуть повернутися або бути вислані; б) «бездержавні» діаспори, члени яких не мають офіційно визнаної держави [8].

Така розлога і, здавалося б, вичерпна характеристика стосується більше новітніх діаспор і мало стосується греків Приазов'я. Принаймні за багатьма позиціями з тих, які пропонує В. Д. Попков, вони навряд чи можуть бути визнані типовим зразком діаспори. Так, Приазов'я не є їх батьківщиною, проте й Грецію не можна вважати такою. Колонізація греками кримського узбережжя й успішна їх адаптація на півострові зумовили формування специфічних етнічних ознак, які, з одного боку, переконують у надзвичайній культурній пластичності переселенців, а з іншого — у тому, що вони дедалі більше виокремлюються в специфічну етнічну групу, котра має бути ідентифікована за тими особливостями, яких вона набуває в процесі їх облаштування. Тобто, за класифікацією Армстронга, греки є вкоріненою діаспорою. Однак хрестоматійно відомий сюжет діаспоризації давніх греків прямо не стосується переселенців до Приазов'я. Не слід забувати про ті відмінності мотивів, які служили причиною масових міграцій греків в античності, середньовіччі та в новий час. До того ж саме поняття «грек» у різних історичних і соціальних контекстах передбачає різне змістове наповнення. Причини й характер міграцій дозволяють диференціювати різні потоки утворення грецьких діаспор. Так, біженці з Османської імперії, котрі оселилися в містах України, зокрема в Ніжині, Одесі, Полтаві, Херсоні, за культурними ознаками та політичними інтересами відрізнялися від кримських і приазовських греків. Їх етнічній мобілізації сприяло «особливе» ставлення до них політичної адміністрації Російській імперії, що надавала їм певних соціальних преференцій, та «культурна» близькість до місцевого населення. До того ж слід враховувати складну диференціацію грецького населення України за економічними та соціальними ознаками. Зокрема, місце проживання — місто чи село — немало визначало ступінь етнічної самосвідомості. Нарешті, масове переселення греків з Криму, яке можна оцінювати і як добровільне і як примусове, спричинило консервацію тих елементів традиційної культури, які сформувалися в Криму, а не успадковані від перших греків-переселенців. Подальше їх самовизначення має, вочевидь, соціально-культурне, а не етнокультурне підґрунтя. Тобто можна припустити, що узагальнена назва для урумів та румеїв стала актуальною в процесі колонізації: не маючи історії тривалих відносин з іншими народами регіону, греки сприймаються ними за тими критеріями, які виявилися спільними для обох субетнічних груп. Етнічна парадоксальність греків Приазов'я, яку неодноразово визначали дослідники [6; 7;

10], безперечно, потребує оновлення теоретичного підходу до оцінки їх діаспорного статусу.

Процес розселення на чужій території передбачає суттєве корегування способу життя соціуму і ротацію культурних пріоритетів. Етнічні складові культури можуть виявитися або другорядними, або ж, навпаки, — мати значення соціального ресурсу, використання якого сприяє зміні статусу певної спільноти. Принципового значення набуває не стільки реальний зв'язок з батьківщиною — місцем, де більша або значна частина етнічної чи релігійної групи була складовою корінного народу, скільки культивування своєї «іншості». Тобто чисельність певної етнічної групи серед населення не є обов'язковою умовою формування її престижнішої позиції.

Маріупольські греки — не «класична діаспора»: саме вони визначали місцеву господарчо-культурну специфіку і тривалий час були важливим чинником внутрішньої та зовнішньої політики російської, а згодом і радянської влади. Із самого початку розселення приазовські греки мали сприятливі умови як для збереження традиційної культури, так і для формування тих культурних ознак, які відображають процеси культурної модернізації. Територіальна компактність проживання, збереження самоврядування, певні соціальні й економічні привілеї та ізолюваність від інших груп греків на території Росії та СРСР сприяли усвідомленню греками Приазов'я своєї специфічності. Проте не слід спрощувати своєрідності культурної конфігурації грецького поселення в Приазов'ї, адже тривале збереження урумської та румейської складових традиційної культури переселенців можна вважати ознакою її консервації. З іншого боку, великий ступінь залежності соціально-культурного статусу грецького населення міст від панівничої в той чи інший період політичної ідеологеми стимулював постійне корегування ідентифікаційної моделі. У той час, як історична пам'ять сільського населення переважно зосереджувалася навколо спогадів про «кримське» минуле, на рівні інтелектуальних еліт відбувався процес конструювання перспективної моделі ідентифікації [4]. Отже, на наш погляд, маріупольські греки в процесі адаптації продемонстрували як мінімум дві ідентифікаційні моделі, які по-різному презентують цивілізаційні орієнтири населення. Звернення до сюжету діаспоризації в цьому контексті набувало актуальності залежно від політичної кон'юнктури як аргумент на користь самотності маріупольських греків. Вочевидь, процес самоідентифікації сучасних греків Приазов'я свідчить про наявність множинної ідентичності, яка демонструє динамічну ротацію своїх складових за умови збереження загальної конфігурації основних історичних, лінгвістичних, конфесійних і громадянських маркерів.

Зважаючи на своєрідність етнокультурних процесів у середовищі греків Приазов'я, є підстави вважати їх «уже не діаспорою» [1, с. 75], а «відроджуваною діаспорою». Їх етнічна визначеність, безперечно, не була однаковою впродовж усього періоду перебування на території

України. Проте зберігалися передумови для відновлення тих культурних ознак, які були доцільними за певних соціально-політичних обставин. Активізація інтересу грецького населення до власних культурних «коренів», що має місце в останні десятиліття, уможливило дослідження своєрідної «неодіаспоризації» як моделі ідентифікаційного процесу. Перспективи дослідження мариупольських греків пов'язані з вивченням розмаїття ідентифікаційних практик, які акумулюють специфіку їх історико-культурної самосвідомості.

Список літератури

1. Арутюнов С. А. Диаспора — это процесс / С. А. Арутюнов // Этнографич. обозрение. — М., 2000. — N 2. — С. 74–78.
2. Дятлов В. И. Диаспора: попытка определиться в понятиях / В. И. Дятлов // Диаспоры. — 1999. — №2–3. — С. 59–72.
3. Етносоціальна структура українського суспільства. Довідник / В. Б. Євтух, В. П. Трошинський, К. Ю. Галушко, К. О. Чернова. — К. : Наук. думка, 2004. — 342 с.
4. Кауринкоски К. Греки Приазовья: особенности этнокультурной идентичности / К. Кауриноски // Диаспоры. Независ. науч. журнал. — 2002. — № 1. — С. 79–105.
5. Милитарёв А. О содержании термина «диаспора» и к выработке его определения / А. Милитарев // Диаспоры. — N2-3. — 1999. — С.7.
6. Полоскова Т. Современные диаспоры: внутривосточные и международные проблемы / Т. Полоскова. — М. : Научная книга. — 2002. — 284 с.
7. Пономарева І. С. Етнічна історія греків Приазов'я (кінець XVIII — початок ХХІ ст.). Історико-етнографічне дослідження / І. С.Пономарева. — К. : Реферат, 2006. — 300 с.
8. Попков В. Д. Некоторые основания для типологии диаспор [Электронный ресурс] / В. Д. Попков. — Режим доступа: <http://lib.socio.msu.ru/1/library?e=d-000-00---0kongress>
9. Сафран У. Сравнительный анализ диаспор. Размышления о книге Робина Козна «Мировые диаспоры» / У. Сафран // Диаспоры. — 2004. — № 4. — С. 138–163.
10. Терезов В. Я. Греки и восточные славяне: из истории греко-украинских и греко-росийских культурных связей / В. Я.Терезов. — К. : Епсілон, 2000. — 222 с.
11. Терентьева Н. А. Греки в Украине: экономическая и культурно-просветительская деятельность (XVII-XX вв.) / Н. А.Тереньева. — К. : Аквилон-Пресс, 1999. — 352 с.
12. Тишков В. А. Исторический феномен диаспоры // Национальные диаспоры в России и за рубежом в XIX-XX вв. : под ред. Ю. А. Полякова и Г.Я. Тарле / В. А.Тишков. — М. : Ин-т рос. ист. РАН, 2001. — С. 9–44.
13. Тощенко Ж. Т. Диаспора как объект социологического исследования / Ж. Т. Тощенко, Т. И.Чаптыкова // Соц. иссл. — М., 1996. — № 12. — С. 33–42.
14. Чернова К. О. Українська діаспора як соціокультурна система / К. О. Чернова. — К. : ДАКККІМ, 2007. — 347 с.

15. Шеффер Г. Диаспоры в мировой политике / Г. Шеффер // Диаспоры. — 2003. — №1. — С. 162–184.
16. Ямсков А. Н. Проблема трактовки понятия «диаспора» / А. Н. Ямсков // Учитель XXI века. Интеграция естественно-научного образования в мировое образовательное пространство : сб. науч. ст. / А. Н. Ямскова. — М. : МГПУ, 2010. — С. 134–139
17. Armstrong J. A. Mobilized and proletarian diasporas / J. A. Armstrong // American political science review. — Wash., 1976. — Vol. 70. — N2. — P. 393 — 408.
18. Brubaker R. The «diaspora» diaspora / R. Brubaker // Ethnic and racial studies. — N.Y., 2005. — Vol. 28. — N1. — P.1–19.
19. Connor W. The impact of homeland upon diasporas / W. Connor // Modern diasporas in intern. politics / Ed. by Sheffer G. — L.: Croom Helm, 1986. — P.16 –38.

Надійшла до редколегії 17. 12. 2012 р.

УДК [82.09 : 141.72] : 94 (=161. 2) «1920/1980»

Ю. М. ДЕНИСЕНКО

НАЦІОНАЛЬНИЙ ФЕМІНІЗМ ЖІНОК-МИСТКИНЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Проаналізовано феміністичні виміри творчості жінок-діячів української діаспори. Визначено їх українофільську зорієнтованість.

***Ключові слова:** фемінізм, національний, українська культура, українська діаспора.*

Проанализированы феминистические аспекты творчества женщин-деятелей украинской диаспоры. Определена их украинофильская ориентация.

***Ключевые слова:** феминизм, национальный, украинская культура, украинская диаспора.*

It is analysed feminist dimensions of creativity of female figures of the Ukrainian diaspora. Their is ukrainophile orientation is determined.

***Key words:** feminism, national, Ukrainian culture, Ukrainian diaspora.*

Теми українського фемінізму нині вивчають, але багато жіночих особистостей української культури, зокрема й в українській діаспорі фактично не досліджені сучасними науковцями. Зазвичай, аналізують лише діяльність найвідоміших жінок української діаспори. Однак серед діячів української діаспори 1920–1980-х рр. налічується понад 28 жінок-мисткинь, котрі активно працювали в культурологічному, українофільському (національному) та феміністичному напрямах.

Поверхово висвітлює діяльність жінок української діаспори праця «Українки в історії» (2004), на сторінках якої подано загальні відомості про чотирьох мисткинь української діаспори: Н. Полонську-Василенко (в розділі «Визначні українки-вчені Новітньої доби

(XIX-XX ст.)», Д. Гуменну й О. Телігу (розділ «Жінки в українській літературі») та Н. Лівницьку-Холодну (розділ «Наші сучасниці») [13]. Я. Козачок у статті «Вітчизняні традиції сучасного українського фемінізму» досліджує жінок української діаспори в контексті формування української національної ідеї; побіжно згадується й Наталена Королева [6]. Л. Смоляр репрезентує феміністські проблеми в статті «Жіночий рух України, як чинник гендерної рівноваги та гендерної демократії в українському соціумі», яка є теоретичним підґрунтям для усвідомлення зорієнтованості українського фемінізму. Але про діяльність феміністок української діаспори фактично нічого не зазначено [11]. Н. Зборовська в статті «Українська феміністка має фатальний Едипів комплекс» зауважує, що особливістю українських феміністок є те, що вони залишають прізвище батька, якого не змінять у жодному разі, тобто українська феміністка має Едипів комплекс, що й робить український фемінізм націєцентричним. Образ батька, зазвичай, стає ідеалізованим символом. На його основі виникає кризова інфантильна ситуація, котра найчастіше не усвідомлюється. Гіпертрофований батьківський образ не передбачає повноцінної заміни — здатності створити структуру на вищому рівні психологічного самоусвідомлення (замість інфантильної структури «батько — донька» — «чоловік — жінка») [4]. Існують й інші дослідження проблем українського фемінізму, проте зазначена тема в українській діаспорі висвітлена поверхово і потребує подальшого опрацювання, в цьому й полягає актуальність статті.

Мета — розглянути особливості феміністичної позиції жінок-мисткинь української діаспори. Особливо показовою, на нашу думку, є творчість тих авторів, котрі належать до доби розгортання «другої хвили» феміністичного суспільно-політичного руху та виникнення академічних «жіночих студій» (women's studies), як початкового етапу гендерних досліджень. Передусім це такі постаті — О. Теліга, С. Парфанович, І. Книш, М. Остромира, О. Мак, Д. Гуменна, Л. Лисяк-Тивонюк, Л. Богуславець. Аналіз їхньої творчої діяльності здійснюватиметься за автентичною джерельною базою, що зберігається у фондах відділу україніки ХДНБ ім. В. Г. Короленка.

Українська інтелектуальна традиція асимілювала західноєвропейський фемінізм, сприйнявши в ньому не тільки ідею боротьби статей за рівноправність, але й соціально-культурні механізми, що сприяли гуманізації суспільства. В Україні фемінізм одночасно з ідеями соціального визволення акцентував увагу на національно-організаційних завданнях у політичній, економічній і культурно-освітній сферах [11]. На основі цього започаткована націєцентричність фемінізму жінок української діаспори.

Провідною особистістю українського діаспорного фемінізму є Олена Теліга. У письменниці наявні твори феміністичного спрямування — це «Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)» (1938), «Якими нас прагнете» (1935). У них автор обстоює самотутність жінки і її

рівноправність із чоловіком, непідвладність і незалежність жінки в сучасному суспільстві. Важливою є стаття «Якими нас прагнете?», в якій Теліга намагалася відповісти на запитання: який тип жінки найбільше відповідає ХХ ст. Свої розвідки дослідниця починає з образів жінки, репрезентованих в українській літературі, й виокремлює такі типи: жінка-рабиня; жінка-вамп; жінка-товариш. Стосовно перших двох типів письменниця зазначає: «Обидва, незважаючи на свою нібито протилежність... є тим самим типом жінки, що з'являється лише джерелом хвилевої насолоди й увігіднення життя в найпривітнішому розумінні того слова. І рабині, і «вамп» виключають пошану до жінки» [12, с. 86]. А ось зауваження до жінки-товаришки: «...різка, енергійна, позбавлена сентименту, «жінка-товариш». Але ця відміна має переважно так мало жіночості, що — викликаючи пошану — ніколи не викликає любові й адорації» [12, с. 86]. Натомість ХХ ст. потребувало на українських теренах жінки не рабині й не амалзонки, а когось середнього між ними. «Українська жінка не виявляє жодної тенденції повернутися до старого типу — до жінки, слухняної мужчині рабині. Вона хоче дати мужчинам переможеної України нове серце, новий імпульс до нових зусиль і до — перемоги» [12, с. 99]. Олена Теліга вважала, що «... так буде завжди, доки кожна українка не навчиться дивитися на чоловіка, дітей, а головне на саму себе, не лише як на сторожів домашнього вогнища, а передусім — як на сторожів цілості, щастя і могутності більшої родини — нації...» [12, с. 94]. Іншими словами, українська жінка має стати сильнішою та відданішою своєму народові. О. Теліга розуміла, що українське суспільство з його традиціями потребує інакшого фемінізму ніж той, що впроваджувався в Західному й американському світі. Вона намагалася створити фемінізм, відповідний українській громадськості та ментальності.

У статті «Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)» Теліга розмірковувала над способами формування «нової української жінки». Вона дійшла висновку, що роль української жінки є такою ж винятковою, як і положення її краю. Жінка мусить бути його будівничим, господинею та помічницею в житті чоловіка [12].

Не менш ґрунтовно працювала у феміністичному ракурсі Ірена Квиш. Письменниця присвятила безліч своїх досліджень особистостям видатних українок: «Три ровесниці» (1960), «Смолоскип у темряві» (1957), «Іван Франко та рівноправність жінки» (1970), «На службі рідного народу» (1960) та ін. Власні феміністичні погляди автор висвітила у працях — «Відгуки часу» (1972) та «Жінка вчора й сьогодні» (1958). Феміністичні основи творчості публіцистки втілюються так: «...Хочете пізнати душу народу — шукайте її в його жінках і в піснях... Жінка з природи більше прив'язана до минулого, до традиції, а через те вона зберігає в собі і в своєму житті звичай свого народу, вона більше турбується щоденним життям своєї родини... А через те вона не піддається так легко чужим впливам... через те

найчистіші риси національної культури найдовше зберігаються в сфері жіночих впливів» [5, с. 29]. Для письменниці головним було те, що саме жінка постає культуровимірною фігурою минулого та сучасного світу, що не завадило їй залишатись насамперед українкою, а потім уже феміністкою.

Ще однією знаковою в діаспорі постаттю, котра досліджує феміністичні теми, є Докія Гуменна. І це не дивно, адже для неї фемінізм — одночасно життєва та творча позиція. Це помітно в її спогадах «Дар Евдотеї. Испит пам'яті» (1990) [2]: «... я плекала свої ідеї. Все це була жертва їм, ідеям. Що вартий успіх (у професії, у літературі, малярстві, різьбярстві), здобутий завдяки жіночим вартостям? Ні, я хочу дійти до «імені» своїми власними силами, а не через те, що комусь впливовому сподобалась і він висунув свою фаворитку... Моїм найбільшим пунктом амбіцій було добитися пошани й оцінки здібностями, а не «жіночою зброєю» за чиеюсь спиною» [2, с. 79]. Іншою працею феміністичного спрямування в Гуменної є збірка оповідань «Жадоба» (1959), у якій порушується питання суспільного становища жінки на Сході [3]. Письменниця вірила в духовне багатство жінки, пошуки свого «я». Її жінки вже свідомі свого «я», але бажають здійснити в громаді, суспільстві свій якомога повніший вияв. Для Д. Гуменної жінка має служити народові та громаді.

Творчість Софії Парфанович, навпаки феміністично мало орієнтована, а тема жінки висвітлена лише як репрезентація незадовільного стану радянського світу. У своїх мемуарах-спогадах в «У Києві в 1940 році» (1950) автор, показуючи радянську дійсність, приділила увагу й радянським жінкам: «Кожен мав на собі що мав. Вигляд жінок пригноблював: всі вони були занедбані, робили враження бідних робітниць. Тільки в декого губи яскраво намальовані й кривавий лак, накладений на брудні, чорні нігті, робили ще більше пригноблююче враження... вигляд жінок...надавав місту й життю цього тяжкого, безвиглядного характеру, а дневі безнадійної жертви Молохові праці...» [10, с. 18]. Таким чином, на нашу думку, через постать жінки зображено образ усього народу.

Ще однією мисткинею феміністичного напрямку української діаспори постає Марія Остромира. На сторінках роману «Лемківщина в огні» (1971) вона змалювала образ і ставлення до жінки в тяжкі часи для української землі: «Заграла від ватри освітила її постать. І задивився командир на її бліде обличчя з жевріючими очима...» Ось вона, сучасна українська героїня, дівчина-повстанець! Усе віддала Батьківщині — і спокійне безтурботне життя в хатньому затишку, і свої найкращі, юні роки. І пішла назустріч ясній зорі, що вказувала їй шлях до волі [9, с. 253–254]. Це яскравий приклад того, що письменниця не приділяє значної уваги феміністичній проблематиці, — для неї важливішою була тема поневоленої й окупованої Батьківщини.

Леся Лисяк-Тивонюк — не пересічна письменниця, оскільки поєднує у своїй творчості певні націоналістичні елементи й аспекти

феміністичності. Достатньо цікавим є оповідання під назвою «Геройство, про яке не говорять» (1983), в якому йдеться про звичайну жінку, котра щодня здійснює буденне геройство. «А коли б ви навіть натякнули на те, вона спокійно відказала б: «Та я не зробила в житті нічого такого особливого, попросту виконувала те, що треба було виконати. Хтось же ж мусів...». Так, хтось мусів мати силу працювати для народу, переносити знущання окупанта, пережити найбільші втрати — і не заломитися. Хтось мусів вірити, що «нашому роду — нема переводу», що ми мусимо видержати найважчі удари долі... Можливо, що ця жінка таки мешкає на вашій вулиці! Коли стрінете її слідуючим разом, подумайте про тихе, безіменне геройство — геройство сірого будня. І це буде не трагічна Домаха, не безжурна Моллі Бровн, а звичайна українська жінка, сила якої є силою нашого народу» [7, с. 26].

У творчості Ольги Мак феміністичні положення найбільше відображені в оповіданні «Куди йшла стежка?» (1961): «Але я пишу наївно, як інститутка. Не смійся з мене — я надто щаслива, щоби бути розумною. Соромно лишень мені, що відбуваються такі важливі події, а я не можу прийняти в них ніякої чинної участі. Така з мене нездара, що нічого нічогосінько не знає і не вмє, крім свого фортепіяну й нот. Відний таточко хоче чогось практичного навчити і засадив за книги. Записую мішки й пуди гречки, ячменю, вівса й пшениці, рахую дні робітникам і т. п. Стараюся робити якнайкраще, але все виходить щось таке, з чого таточко потім сміється. А мені дуже прикро...» [8, с. 32]. Постає проблема перехідної доби, коли поширення фемінізму порушує питання: що робити тим жінкам, які звикли до традиційного порядку і їм той фемінізм зовсім не потрібен — «вони б і далі музиціювали».

Аналогічну проблему розглядає Леся Богуславець в оповіданні «Модерна жінка» (1998) [1]. Письменниця ставить запитання, якою має бути модерна жінка, і відповідає: 1) ходити на різні курси; 2) займатися спортом; 3) знати різні куховарства; 4) водити автомобіль; 5) бути самостійною; 6) читати газети та журнали. Ось рядки, що найяскравіше демонструють погляди Лесі Богуславець стосовно жінки: «Говорить кум захопливо, розумно. А його жінка і собі хотіла пописатися, але це їй не вдалося.

— Помовч, бабо, це не твого ума діло, — сказав їй кум і далі повів розмову про те, що жінки такі ж розумні, як і чоловіки.

Тут мій чоловік не витримав і каже:

— А моя жінка теж у газету пише.

Від несподіванки кум на хвилинку спинився. Потім глянув на мене, підморгнув і питає:

— Про що ж ти, кумасю, пишеш? Про маринування грибів, чи про печіння тістечок? — І сам засміявся із свого вдалого дотепу.

Потім він заявив, що деякі жінки самі не знають, чого вони хочуть. Не хочуть, щоб їм відчиняли двері, цілували руки, давали місце

в автобусі. Просто комедія з ними. Але тут в розмову втрутилась моя дочка.

— Ми, — каже, — нічого не маємо проти усіх цих пільг. Але коли за це треба платити гідністю, закопувати свої таланти, тратити власну індивідуальність, то це завелика ціна за дрібні вигоди. Я хочу мати однакові права у житті на освіту і працю. Та коли за це мушу стояти в автобусі, чи сама відчиняти собі двері, я з радістю це буду робити.

Я дивлюся на неї і думаю своє: треба в чоловіка попросити грошей і купити нове вбрання, яке бачила вчора. І тоді, нарешті, я буду модерною жінкою.» [1, с. 37–38]. Однак головна героїня ніколи не стане модерною жінкою, оскільки вона змінює лише зовнішні прояви, але не може збагнути суті «модерну». Справжня модерна жінка із цього оповідання — її донька. І ставлення до жінок у чоловіків двояке: вони можуть говорити, що жінки розумні, але гіпотетично, зовсім відірвано від життя — жінка розумна та має рівні права з чоловіком десь там, а поряд жінки мають право прибирати та кухувати і бути недолугими в житті.

Леся Богуславець продовжувала проблематику Ольги Мак і показала головну проблему зламу поколінь та епох — традицій. Жінки, котрі народилися та виховувалися не за феміністичної доби, не можуть потім упродовж життя себе перебудувати і стати «модерною жінкою» — якщо вони здаються феміністками, то це лише іззовні. Л. Богуславець уважала: щоб бути справжньою феміністкою, слід за фемінізму народитися, зростати й виховуватися.

Таким чином, творчість жінок української діаспори у феміністичному спрямуванні 1940–1970-х рр. засвідчує: проблема жінки була настільки нерозривно пов'язана з проблемою народу/України/Батьківщини, що можна говорити про формування «національного фемінізму». Однак з поширенням та поглибленням феміністичної практики й розвитком гендерної теорії, феміністичне наповнення українського діаспорного фемінізму посилювалося, а націоналістичне — згасало.

Темою подальших досліджень може бути вивчення інших феміністичних проблем (проблеми жінки, її становища в суспільстві, праці жінки та ін.), що наявні у творчості представниць української діаспори.

Список літератури

1. Богуславець Л. За рідним краєм і в раю скучно : [оповідання] / Леся Богуславець. — К. : Дніпро, 1998. — 248 с.
2. Гумена Докія. Дар Евдотей : [мемуари] / Докія Гумена. — Балтимор, Торонто : Смолоскип, 1990. — 346 с.
3. Гуменна Докія. Жадоба : [оповідання] / Докія Гуменна. — Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1959. — 217 с.
4. Зборовська Н. Українська феміністка має фатальний Едипів комплекс [Електронний ресурс] / Ніла Зборовська — Режим доступу: <http://ua.for-ua.com/interview/2009/10/09/070251.html>. — Назва з екрана.

5. Книш І. Жива душа народу / Ірена Книш. — Вінніпег : Накладом автора, 1966. — 79 с.
6. Козачок Я. Вітчизняні традиції сучасного українського фемінізму [Електронний ресурс] / Я. Козачок. — Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1741.html>. — Назва з екрана.
7. Лисак-Тивонюк Л. Прийде весна : [Збірка нарисів і оповідань] / Леся Лисак-Тивонюк. — Торонто, Канада, Накладом Братства кол. Вояків 1-шої Української Дивізії УКА, 1983. — 238 с.
8. Мак О. Куди йшла стежка? : [оповідання] / Ольга Мак. — Нью-Йорк — Філадельфія : Булава, 1961. — 156 с.
9. Остромира М. Лемківщина в огні / Марія Остромира. — Буенос-Айрес: Вид-во Юліяна Середяка, 1971. — 264 с.
10. Парфанович С. У Києві в 1940 році : [спогади про мандрівку] / Софія Парфанович. — Авгсбург, 1950. — 69 с.
11. Смоляр Л. Жіночий рух України, як чинник гендерної рівноваги [Електронний ресурс] / Людмила Смоляр. — Режим доступу: <http://www.vlada.kiev.ua/women/zhruh.htm>. — Назва з екрана.
12. Теліга О. Вибрані твори / Олена Теліга. — К. : Смолоскип, 2006. — 329 с.
13. Українки в історії / за заг. ред. В. Борисенко. — К. : Либідь, 2004. — 350 с.

Надійшла до редколегії 13.12.2012 р.

УДК 316.722

А. А. САВЧЕНКО

НОВІТНІ РЕЛІГІЙНІ ВІРУВАННЯ Й КУЛЬТИ В КОНТЕКСТІ ЕНЕРГОІНФОРМАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ

Розглянуто новітні релігійні вірування й культу в контексті нової енергоінформаційної парадигми.

Ключові слова: *релігія, культ, нові релігії, енергоінформаційна парадигма, культура, суспільство, віра, людина.*

Рассмотрены новые религиозные верования и культы в контексте новой энергоинформационной парадигмы.

Ключевые слова: *религия, культ, новые религии, энергоинформационная парадигма, культура, общество, вера, человек.*

We consider new religion and cult context of new energy and information paradigm.

Key words: *religion, cult, new religion, energy and information paradigm, culture, society, belief, the person.*

Суттєві зміни в усіх сферах суспільства, загострення соціальних протиріч і конфліктів, руйнування суспільних і політичних інститутів стали причиною культурно-світоглядної, духовної кризи. На тлі зростаючого розчарування в колишній системі цінностей і профанізації суспільства виник вакуум, який спричинив до духовної невдоволеності. Вищевказані фактори стали причиною пожвавлення традиційних релігій — християнства, ісламу, буддизму, іудаїзму і появи різноманітних нових релігійних течій. У просторі культури постмодерну

виникло безліч віровчень і релігійно-містичних практик, кожна з яких пропонує свій варіант досягнення тих або інших цілей. У суспільстві посилюється інтерес до містики, окультизму й езотерики, набуває значного поширення так звана «нова релігійність» — еkleктична суміш окремих елементів традиційних релігій, східної містики, популярних псевдонаукових теорій, різних марновірств і міфів.

Метою дослідження є розгляд нових релігійних вірувань і культів у контексті енергоінформаційної парадигми.

Вивченню вірувань і організації різноманітних нових релігійних напрямів приділяється значна увага релігієзнавців, філософів і культурологів. Дослідження нових релігійних рухів розпочаті наприкінці 1960 рр., утім інтерес до них не зменшується. Основні особливості цих рухів розглядали такі вчені, як А. Баркер, Б. Уїлсон, Р. Старк, Р. Елвуд, Д. Бромлі, В. С. Бейнб्राйт, Дж. Салиба, П. Кларк, П. С. Гуревич, Л. Н. Мітрохін, С. Б. Філатов, Є. Г. Балагушкін, Л. І. Григор'єва, І. Я. Кантеров, Д. А. Таєвський, О. У. Бурлуцька, О. В. Воронкова.

У загальному контексті проблемних питань нових форм релігійності окремо розглядається й аспект езотеризму в його зв'язку з проблемами духовно-містичних і релігійних пошуків у працях А. Дугіна, Ю. Курносова, Л. Скворцова, Є. Зоріної, Л. Фесенкової, В. Розіна, Ю. Хена, Б. Фалікова. Масонство, теософію й періханство як нетрадиційні релігії досліджували В. Новікова, В. Кучуріна, В. Аксючица, М. Еліаде.

Загалом аналіз літератури свідчить: незважаючи на достатньо велику кількість наукових досліджень, у яких тією чи іншою мірою розкриваються різні аспекти вибраної теми, вона ще не вичерпана й потребує подальшого осмислення й структуризації здобутих знань, що особливо актуально в соціокультурній сфері.

Особливістю сучасних цивілізаційних процесів є посилення ролі релігійного фактора, як у суспільно-політичному житті суспільства, так і в житті конкретної людини. Наприкінці ХІХ ст. французький філософ Е. Шюре зазначав: «...релігія відповідає на запити серця, звідси її магічна сила, наука — на запити розуму, звідси її непереборна міць. Релігія без доказу й наука без віри стоять одна проти одної, недовірливо й вороже, неспроможні перемогти одна іншу» [10].

Релігія — складне, багатоаспектне явище, з яким пов'язане духовне життя суспільства і його культура. На думку російського філософа П. А. Флоренського, древні культури вражали й тим самим надавали можливості збагнути таємниці. Найсистематизованіше погляд на культ як основу культури представлений в «Філософії культу» П. А. Флоренського [7]. М. А. Бердяєв також уважав, що культура в первісний період свого розвитку була пов'язана з культом [4]. Тому релігія є невід'ємною складовою культури людства й в історії народів світу посідає важливе місце.

Якщо звернутися до історії, можна з'ясувати, що етика, мораль, моральні норми в більшості країн завжди мали релігійну спрямованість.

Із релігією пов'язані значні досягнення культури: іконопис, архітектура, живопис, музика й ін. Багато служителів релігійних культів були видатними вченими, які зробили вагомий внесок у світову науку. Наприклад, Блаженний Августин (354–430), Фома Аквінський (1225–1274), Франциск Ассізький (1182–1226), Микола Коперник (1473–1543), Томас Роберт Мальтус (1766–1834), Грегор Юганн Мендель (1822–1884) і багато інших. Однак сформована на базі божественних одкровенень минулого система суспільних цінностей не раз виправдовувала насильство, безправ'я, рабство й геноцид. Наприклад, в ім'я Бога хрестоносці здійснювали свої завойовницькі походи, що призвело до кровопролитних воєн і вбивств. Таким чином, релігія — дуже неоднозначне явище, яке окрім негативних, дестабілізуючих факторів, може сприяти об'єднанню й духовному вдосконаленню людства.

Глобальна перебудова всіх сфер життя, духовна криза ортодоксальних релігійних інститутів і релігійного світогляду, що більше не в змозі виконувати прогресивну еволюційну місію, настанова традиційних релігій на пріоритет духовного над матеріальним і догматичність їхніх учень призвели до того, що людина почала шукати опору в нетрадиційних формах релігійності. Так, у суспільстві все більше спостерігається повернення до природних релігій і відродження в контексті сучасності древніх, дохристиянських вірувань, які представляють себе в різних неоязичницьких організаціях, що претендують на первісність і справжність власних духовних традицій.

Найчастіше в науковій літературі нові релігійні організації називають узагальнюючим терміном «нові релігійні рухи». Здебільшого до них належать неординарні форми релігійності, що охоплюють безліч різноманітних груп людей і соціальних мереж, які діють як усередині, так і поза традиційними церквами [9]. Слід зазначити, що поняття їхньої новизни не має виняткового акценту на віковій характеристиці певної релігії, оскільки до категорії нових долучають давні релігійні вчення, які набули значного поширення на іншій території і є альтернативою традиційним релігіям, глибоко вкоріненим у побуті й культурі їхніх носіїв. Нові релігійні рухи — тисячі різноманітних напрямів — налічують мільйони послідовників, яким пропонують свою інтерпретацію існуючої картини світу, варіанти вирішення глобальних проблем людства й сучасної людини. На міжнародній арені об'єднання нетрадиційних релігій діють як могутні міжнаціональні корпорації, які займаються великим бізнесом, мають свої філії в багатьох країнах світу.

Для нетрадиційних релігій характерні такі основні ознаки, як віра в надприродне й система зв'язків з ним, що є необхідним атрибутом будь-якої релігії. Їм притаманні еклектика, мобільність, універсалізм, синкретизм, орієнтація на спільний містичний досвід, відкритість для послідовників різних релігій і релігійно-філософських систем тощо. Специфічною ознакою, притаманною певним віруючим,

є сприйняття неорухів не лише як форми пошуку Бога, Абсолюту, а радше — як методу вирішення особистих проблем, прагнення психічного й фізичного оздоровлення нетрадиційним шляхом (медитація, йога тощо).

Наприклад, групи, що належать до руху «Нью-ейдж», відрізняються способами, якими вони ведуть людину в новий світ, але головне, у чому спостерігається їхня подібність, це необхідність зміни людини і її світу. За словами М. Еліаде, «вони представляють молодіжну культуру й виражають загальне захоплення окультизмом виразніше, ніж інші, більш ранні організації, подібні до Теософського чи Антропософського Товариств» [11].

Незважаючи на спільні ознаки, нові релігії різняться між собою за історичними і соціальними причинами, що зумовили їхнє виникнення, за характером догм, формами організації, ступенем адаптації в суспільстві, розмаїтістю вірувань і практик. Серед нових релігій є й психоделічні доктрини, які руйнують критичне мислення і викривляють свідомість віруючих, перетворюючи людей на «зомбі» і позбавляючи індивідуальності й свободи. За допомогою культу контролю свідомості, застосовуваного їх лідерами, руйнуються особистість людини, її здатність мислити й діяти самостійно.

Доведено, що прагнення до інтеграції різних релігійних вірувань і практик виникло не у ХХ ст. — воно супроводжує еволюцію релігії протягом віків. Духовні течії, які передували руху «Нью-ейдж», також дотримували ідеї синтезу, наприклад, теософське товариство О. П. Блаватської прагнуло синтезу всіх релігій, і, на думку багатьох дослідників, теософія — віровчення Блаватської — вплинула на розвиток сучасного руху «Нью-ейдж».

Характерною особливістю нашого часу є співіснування релігійно-міфологічного мислення з раціональним і науковим. Ті самі люди в різних обставинах можуть переходити від одного типу мислення до іншого, і це характерно для будь-якого суспільства.

У суспільстві все більше виявляються прагнення до дотримання форми, ритуалу, обряду і значно меншою мірою — бажання з'ясувати сутність речей. Наприклад, йога — вже не є суто духовна й філософська дисципліна, оскільки перетворилася на систему фізичної культури, дзен, що був видозмінений додаванням нових ритуалів і атрибутки, асоціюється в багатьох зі стрільбою з лука, пасивними формами медитації й іншими видами діяльності.

Ю. В. Рижов у праці «Ignoto Deo»: нова релігійність у культурі й мистецтві» висловлює думку про те, що сучасна людина не тільки «нетрадиційно» релігійна, але й полірелігійна, тобто еклектично поєднує різні вчення й практики. Зокрема, характерна ознака нашого часу — це значне поширення «профаної езотерики» або нео-спіритуалізму, позбавлених глибокого духовного змісту (коли елементи традиційних і нових езотеричних і релігійних учень існують у контексті матеріалістично орієнтованої масової культури).

Створений масовою культурою «гомо езотерикус» — це «ідеальний тип» носія нової релігійності, на який не так часто трапляється в такій гротескній формі, але ті чи інші його риси характерні для багатьох людей нашого часу[6].

Проблема еволюції релігійності викликає посилений інтерес не тільки філософів, культурологів, релігієзнавців, соціологів, але й православних богословів, оскільки від того, які тенденції в релігійності переважатимуть, залежатимуть розвиток культури й майбутнє цивілізації.

Для більшості нових релігійних вірувань характерне холистичне бачення світу — речі сприймаються як єдині у Цілому. Усі елементи космосу взаємозалежні й впливають один на одного. Вони основані на єдності людини й природи, єдності всього на Землі, і наука сьогодні експериментально підтверджує ці положення. Багато вчених уважають, що сучасна фізика й східні містичні вчення мають немало спільного [2; 3; 5; 12]. Наука дійшла висновку про існування єдиного енергоінформаційного поля Всесвіту.

У науці відбувається синтез різних дисциплін з різноманітних сфер пізнання; по суті, формується цілісно-холистичний світогляд, доводиться можливість існування «духовного» або «тонкого» світу. Передбачається, що в цьому, за релігійною термінологією, «Божественному світі», а за науковим визначенням — інформаційному просторі, зберігаються відомості про все Сущє. До них може, в принципі, мати доступ і людський мозок. Іншими словами, Всесвіт розглядається як своєрідний гігантський «комп'ютер» з безмежною пам'яттю й індикаторами нескінченних розмірів в умовах необмеженого часу. Цієї ідеї в термінах дійшли багато вчених і філософів: Платон — «Світ ідей», Ньютон — «Абсолют», Гегель — «Дух, що саморозвивається», Налімов — «Семантичний Всесвіт», Вернадський — «Ноосфера», Пенроуз — «Супер-ЕОМ». Уведені ними поняття є синонімами «космічного» розуму. Отже, розробка нового наукового й філософського світогляду ґрунтується не на конфронтації наукового й езотеричного знання, Науки і Релігії, а на їхньому союзі. [1]

Таким чином, у рамках енергоінформаційної парадигми постає питання про розуміння сутнісного змісту й основи світогляду як фундаменту нової енергоінформаційної картини світу й людини. Зростає розуміння ролі й значимості духовності у формуванні нової цілісної картини світу й людини, їх енергоінформаційної сутності. Невипадково в сучасній західній філософії акцентовано на виявленні «структури внутрішнього, духовного світу людини, її духовності, рефлексивної свідомості, особистості, індивідуальності як осередку принципових видових відмінностей Homo Sapiens і кожного окремого представника людства» [8, с. 27]. Людство, яке пройшло через чотири типи мислення: міфологічний, релігійний, філософський і науковий, — з усією очевидністю усвідомило необхідність синтезу всього кращого, що знайшла людська думка в означених системах.

Усі світові релігії мають загальну історію походження, єдину вихідну інформацію. І, можливо, фундамент давніх релігій — знання, яке й передувало виникненню віри людини у божественне начало, що породило в подальшому всілякі релігії й розділило у свідомості людини світ на дві частини — видимий, речовинний і невидимий, ірраціональний, котрий, як стверджують традиційні релігії, апіорі не може бути досягнутим і пізнаним людиною. Але чи так це?

Людина схильна приймати на віру все що завгодно, якщо це подається з великим ентузіазмом. За нашим переконанням, не можна вірити всьому сказаному кимось, як справжньому знанню. Обмежене сприйняття самого себе перетворює віру на професію й позбавляє людину можливості духовного пошуку. Важливо не стільки сліпо дотримувати встановлених яким-небудь авторитетом норм і правил, якими б прекрасними вони не були, скільки формувати свої цінності й переконання, розуміти й відчувати їхню природу. Істину можна осягти лише через усвідомлення й сприйняття всередині себе. Жоден учитель або вчення не відкриють істинного знання, тому що це — лише шаблони, догматизовані норми, прийняті суспільством, релігійними групами і їхніми лідерами. Долучаючись до тої або іншої групи, сповідуючи ту або іншу релігію, людина поклоняється не Богові, а уявленням цих груп про нього, визнає суспільну систему цінностей, що гальмує її особистий розвиток і духовний пошук, початком якого повинен бути сумнів і бажання знайти свою справжню природу, природу Бога і світу, в якому живемо.

Зміщення значенневих акцентів сучасності від «профанного» світогляду до езотеричного сприйняття реальності, зміщення фокуса самої релігійності з колективних вірувань до особистісної віри свідчать про процеси переосмислення, очищення й відживання старих догматизованих форм, що й визначає нині дух епохи. Ці процеси сприяють трансформації світогляду сучасної людини, зокрема релігійної, і уможливають ставитися до себе й світу не з позицій догматизованих релігій, а з позицій людини, здатної самостійно формувати своє життя, розкривати внутрішній потенціал, розширювати простори свідомості, жити в гармонії з природою і її законами.

Віра є найважливіша складова світогляду людини, її життєва позиція, переконання, етичне і моральне правила, норма, звичаєм, за якими, точніше, всередині яких, вона живе, діє, мислить і відчуває. Особистісна віра оснований на індивідуальному досвіді, в процесі якого людина здобуває знання.

Нині спостерігається зміна світоглядних парадигм, оскільки народжується не нова релігія, а нова віра — інше ставлення до світу й самого себе. Віра, така необхідна кожній людині, не зникає, а змінює свої форми й характер уможливує віднайти знання й цілісність.

Імовірно, «Рай», про який говорять традиційні релігії, є відлунням древніх знань, відображених саме в такий спосіб у релігійній свідомості. Повернення до так званого «Раю» пов'язане з набуттям

людиною цілісності, досягненням симбіозу, за якого природа людини не розділяється, а стає єдиною. Нові релігійні напрями саме в еволюції людини завдяки її духовному вдосконаленню пропонують досягнення цього «Раю».

Очевидна певна подібність, метою якої, безумовно, є духовне вдосконалення в процесі життя. Бути релігійним — не значить дотримувати тієї або іншої релігії, належати до тих або інших релігійних груп і культів, а бути відкритим до знання, цього світу і світу невідомого й поки не пізнаного, шукати Бога, відтворююче начало насамперед у собі, у своєму серці. Вища точка рівноваги — «Рай» — тут, на Землі, всередині себе.

Нині людство наблизилось до виникнення нової духовності, в основі якої вже не віра, а знання, орієнтоване на вивчення зовнішнього й внутрішнього світу людини в її цілісності. І в контексті нової енергоінформаційної парадигми, що перебуває в стані формування, стає можливим виробити новий світогляд, відправною точкою якого є Людина, але це тематика подальших досліджень.

Список літератури

1. Дульнев Г. Н. От Ньютона и термодинамики к Биоэнергoinформатике / Г. Н. Дульнев // Сознание и физическая реальность, 1996. — Т. 1. — № 1-2. — С. 93–97.
2. Капра Фритъф. Дао физики / Ф. Капра. — СПб. : «ОРИС», «ЯНА-ПРИНТ». — 1994.
3. Куракина О. Д. Физика и реальность: Об идейном «параллелизме» между современной физикой и восточной мудростью / О. Д. Куракина // Математика, естествознание и культура. — М., 1983.
4. Лисюткин О. М. Понятие «культ» в светских и религиозных исследованиях первой трети XX века / О. М. Лисюткин // Религия, общество, государство в XX веке. — М., 1991. — С. 75.
5. Поликарпов В. С. Наука и мистицизм в XX в. / В. С. Поликарпов. — М., 1990. — С. 23.
6. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. / Рыжов Ю. В. — М.: Смысл, 2006. — 328 с.
7. Флоренский П. А. «Философия культа» Религия, общество, государство в XX веке / П. А. Флоренский. — М., 1991. — С. 118.
8. Шаронов В. В. Основы социальной антропологии / В. В. Шаронов. — СПб, 1997. — С. 44.
9. Штерин М. Новые религиозные движения в России 1990-х годов / М. Штерин // Старые церкви, новые верующие. — Под ред. К. Каарийнена, Д. Е. Фурмана. — М.; СПб. : Летний Сад, 2000. — С. 105.
10. Шюре Э. Великие посвященные / Э. Шюре. — М., 1990; СП «Книга-Принтшоп». — С. 419.
11. Элиаде М. Оккультизм, магия и моды в культуре / М. Элиаде. — М., 2002. — С. 105.
12. Talbot M. *Mysticism and the New Physics*. London: Henley; Routledge, 1981; *The Metaphors of Consciousness*. N.Y., 1981; Restiuv S.P. *Parallels and Paradoxes in Modern Physics and Eastern Mysticism* // *Social Studies of Sciences*, 1978. Vol. 8, № 2;

Надійшла до редколегії 10.12.2012 р.

БРЕНДИНГ ЯК АТРИБУТ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Проаналізовано брендинг як складову процесу медіатизації. Зроблена спроба розкрити й осмислити сутність означеного феномену в умовах сучасних транскультурних процесів.

Ключові слова: *бренд, брендинг, транскультура, идеопростір.*

Проанализирован брендинг как составляющая процесса медиатизации. Сделана попытка раскрыть и осмыслить сущность данного феномена в условиях современных транскультурных процессов.

Ключевые слова: *бренд, брендинг, транскультура, идеопространство.*

In this work the common characteristics of the brand definition are analyzed. Also article is telling about the genesis of this phenomenon in modern social-communicative and economically entrepreneurial space.

Key words: *brand, branding, marketing environment, social-communicative, economically entrepreneurial spaces.*

На зламі ХХ і ХХІ стет. у світі відбулися важливі комунікативно-інформаційні зміни, які вплинули на всю практику інформаційного обміну. Серед них, зокрема, кардинальні зміни, пов'язані з тенденціями культурної трансформації за допомогою медіатизації суспільства. Динамічна медіатизація культурного простору, а з нею і практика брендингу, дозволили різним культурам проникати крізь кордони національних і державних просторів, а частині світового населення долучитися до нової інформаційної реальності, що характеризується не тільки істотним розширенням доступу до різноманітних знань і відомостей, але й посиленням впливу мас-медіа, зокрема брендингу.

Мета статті — осмислення місця й ролі брендингу, як складової процесу медіатизації суспільства в умовах транскультурних процесів.

Приділяючи належну увагу зарубіжним дослідженням у сфері брендингу (Д. Б. Холт, Д. А. Аакер, Ж.-Н. Капферер, К. Л. Келлер), слід зазначити, що праці, присвячені вивченню природи брендів, сконцентровані переважно на ключових аспектах їхньої розробки й підтримки на локальних і світових ринках. Однак очевидно, що місце й роль брендингу в умовах культурної трансформації суспільства в науковій літературі однозначно не розкрито і не визначено.

Тому актуальність означеної теми полягає саме в розгляді феномену брендингу в умовах транскультурації суспільства.

Оскільки брендинг нині претендує на роль одного з атрибутів транскультурних процесів, необхідно визначити поняття «транскультура». Зауважимо, що коли йдеться про інтеграцію різних культур у єдиний інтеграційний простір, виникають помилкові асоціації «транскультури» зі світовою культурою, тому доречно розділити ці два поняття.

«Транскультура не тотожна світовій культурі як культурі, що інтегрує всю суму досягнень людства», — пише О. Н. Астаф'єва в статті «Різноманіття моделей етнокультурної ідентичності...» [1, с. 116]. Більше того, М. Епштейн, професор теорії культури й літератури університету Еморі (Атланта), відзначає: «Транскультура — це інша модель розвитку культури, не зрівняльно-глобалістська і не замкнено-плюралістична» [2]. Науковець вважає, що транскультура — стан віртуальної належності одного індивіда до багатьох культур, що це не політичне право на вільний вибір місця проживання, еміграцію, перетинання державних кордонів. «Транскультура набувається на виході зі своєї культури й на перехрестях із чужими. У ситуації виходу культури за межі певного національно-культурного простору виникають проблеми, пов'язані з освоєнням нових образів, норм і правил поведінки, цінностей» [2]. Трансформаційні процеси в культурі відбуваються на тлі розвитку інфраструктури й розширення інститутів комунікації, що забезпечують динаміку й щільність культурних потоків у сучасному світі з високим рівнем інформаційних технологій.

У свою чергу, світову культуру традиційно поділяють на масову й елітарну. Поняття масової культури розробляли Х. Ортега-і-Гассет і К. Манхейм, а елітарна виникла як антитеза масової, і свій зміст, основне значення вона виявляє в протиставленні останній. Також подвійний характер світової культури у свій час відзначав і М. М. Бахтін, аналізуючи так звану «сміхову культуру» періоду Середньовіччя й Ренесансу.

Відомо, що масова культура — явище кінця ХХ ст. — ніколи раніше не спостерігалася в історії розвитку суспільства. Багато вчених підкреслюють тісний зв'язок масової культури й науково-технічного прогресу, вважаючи, що саме завдяки рівню розвитку техніки цей пласт культури тиражується й значно поширюється різними засобами комунікації. Безумовно, масова культура відображає особливості виробництва матеріальних і духовних цінностей у сучасному, орієнтованому на масове споживання суспільстві. Масова культура — результат об'єктивних причин і тенденцій розвитку культури в умовах прогресуючої глобалізації. [3, с. 124]. Один з російських дослідників масової культури О. М. Чумаков справедливо відзначає: «У фахівців не викликає сумніву та обставина, що масова культура є природною і цілком закономірною супутницею глобалізації» [4, с. 192–193]. Учений підкреслює роль масової культури в процесі адаптації сучасної людини до умов глобалізації.

Аналізуючи ситуацію, що склалася в сучасному глобалізованому світі, можна стверджувати: масова культура є первинним ґрунтом, на якому сформувалася транскультура, оскільки з усіх рівнів культури за своєю сутністю транскультура найближча до масової культури. Г. Касумова, кандидат філософських наук, доцент Бакинського державного університету, в статті, присвяченій транскультурі, пише: «Транснаціональна культура ґрунтується й містить у собі певні

пласти масової культури окремих національних культур; це культура, яка інтегрує ту культурну продукцію, котра утворюється на верхніх рівнях локальних культур, наймобільніша, деякою мірою стандартизована. Вихід до транскультури здійснюється через уніфікацію, узагальнення людських цінностей та інтересів» [3, с. 124]. А професор Миронов В. В., доктор філософських наук, справедливо відзначає: «Ця сучасна культура, є новим інтегративним утворенням, у якому практично все — загальне, стереотипне. Вона, втративши своє національне, являє собою надбання всіх, принципово відсторонена від фундаментальних етнічних, релігійних основ і традицій, а її умовою є інтегроване інформаційне середовище» [5].

Головна відмінність транскультури від класичної світової культури — зміна характеру вироблення і споживання її зразків, для яких найважливішими факторами стають масовість і надзвичайна оперативність поширення, що, у свою чергу, зумовлює нескінченне збільшення сфери задоволень і розваг. Більше того, суспільство стає фабрикою розваг, споживачем продуктів якої є воно саме. Невипадково сам термін «фабрика» використовується майже в прямому розумінні й означає, насамперед, уніфіковане виробництво товарів (продуктів), якими користуються всі [6, с. 27].

Можна погодитися з дослідниками, котрі стверджують, що транснаціональна культура — найкомерціалізованіший пласт культури, який активно поширюється через національні й державні кордони за допомогою сучасних комунікативних засобів завдяки розвиткові економічних і транспортних зв'язків. Вплив транснаціональної культури відчувають мільйони людей планети, тому що внаслідок динамічного поширення транскультури сучасними комунікативними засобами формуються певний інтернаціональний стиль, інтернаціональні норми поведіння, судження, смаку, які перетинають кордони і позитивно сприймаються представниками різних культур. Транскультурація стає новою епіситемою глобального світобачення. Більше того, на основі транснаціональної культури формується нова культурна ідентичність, що відображає тенденції світової глобалізації [3, с. 124].

Зважаючи на вищесказане, слід зазначити: в умовах сучасних культурних трансформацій суспільства стає очевидним особливе місце брендингу, що претендує на роль індикатора глобальних перетворень. Більше того, саме діяльність зі створення брендів активно долучається до формування нового культурного простору, й на цьому тлі все чіткіше спостерігаються глобалізація брендингових технологій, споживання культурних цінностей і формування соціокультурного змісту суспільства.

У соціокультурному сенсі бренд міфологічний за своєю природою, оскільки є способом і засобом осмислення людиною дійсності й орієнтації в ній. Людина в епоху глобалізації позбавлена сталості — ні професія, ні освіта, ні робота, ні особисті настанови тепер не є остаточним

орієнтиром, на відміну від брендів, які дозволяють їй швидко трансформувати свій стиль завдяки їх зміні, стаючи основним елементом «машини» глобального консюмеризму [7, с. 46]. За допомогою транскультурації суспільства брендинг відмовляється від міфологізації повідомлення й тиражує нову керовану міфологію. «На перший погляд, порівняно з класичним консюмеризмом, брендинг передбачає просте зміщення акцентів. Відтепер міфологічна машина пов'язана не з образом товару (об'єкта брендингу), а з брендовою торговельною маркою. Імідж брeнда абстрактніший, ніж імідж конкретного об'єкта/суб'єкта, а відтак, його обсяг ширший, а бідний зміст завжди може бути деталізованим», — пише С. Тихонова в статті «Міфологія брендингу в суспільстві глобального споживання» [7, с. 46]. Вона підкреслює: «Міфологізація речей завжди має певні межі, перетнувши які, вона перетвориться на фарс. Так, романтизація сантехніки або інсектицидів завжди проблематичніша порівняно з романтизацією культурних заходів або імені художника. Зв'язок же брeнда з об'єктами брендингу значно тонший і примарніший, а частіше він узагалі є ситуативним. Не будучи власне продуктом, бренд може вмістити в собі все що завгодно — міфологію й ціннісні блоки будь-якого рівня складності» [7, с. 47]. «Бренд — це вже не товар, фірмовий стиль, логотип або упаковка. Бренд існує завжди у свідомості споживачів. Це певні сподівання, надії споживача, його уявлення про власну позитивну ідентичність. Саме це й продається на сучасному ринку. Отже, стає все простіше брендувати речі, які ще кілька десятиліть тому не могли асоціюватися з брендами (назви закладів культури, міст, міжнародні спортивні заходи)» [8, с. 28].

Символізм брендів, як світових, так і локальних, що є, безумовно, однією з найпотужніших складових медіапростору, пропонує для тих, хто використовує його, перелік елементів (образи, символи, графіки, текстові форми), з яких у подальшому можна створити сценарій ідеального життя [9, с. 299].

Сучасна культура споживання не передбачає лише функціональне задоволення потреб — навпаки, споживання все частіше ґрунтується на прихованих змістах, а бренди використовуються як ці символічні ресурси для вироблення й підтримки особистісної індивідуальності, ідентичності [10, с. 136]. Споживач долучається до створення власного символічного проекту, в якому йому необхідно активно формувати ідентичність із символічних матеріалів. Цими матеріалами, насамперед, стають бренди, які містять більшість наявних культурних змістів. Соціальні та культурні дослідження приділяють значну увагу «естетизації громадського життя», оскільки вважається, що методи, які використовуються для створення особистісної ідентичності, стосуються естетичних або культурних порядків, і, крім того, ці методи самопросування все частіше містять культурні ресурси й культурний капітал. М. Фезерстоун, професор соціології, стверджує, що в культурі споживання виникла нова особистісна концепція:

«Самопросування», яке наголошує на «зовнішньому вигляді, демонстративності й керуванні думками оточення» [11].

Але це щодо символічної складової брендів. Стосовно ж формату бренда, доцільніше розглядати його як складову «ідеопростору». Бренди і брендинг є центрально-історичними й інституціональними чинниками, що значно впливають на сприйняття ринку й споживача як соціальних категорій. Термін «ідеопростір» запозичений у професора Аппадурі, котрий використовує його для опису центральних ідей епохи Просвітництва (демократія, добробут, воля тощо), і тих, що стосуються побудови сучасного глобального політичного середовища. Із посиленням впливу ринкових інститутів практично на всі аспекти життя легше уявити «бренди» й «брендинг» складовою ринкової економіки й комерціалізованого ідеопростору, реалізованого такими організаціями, як ВТО і ТНК, що широко використовують сучасні практики у сфері маркетингу й менеджменту. Більше того, брендинг як глобальний ідеопростір сприяє утворенню нового типу особистості — «людини ринкової», котра втручається в різні аспекти соціального життя і «викувана» із взаємодії між різними технологіями: виробничими технологіями, які дозволяють перетворювати речі й маніпулювати ними; знаковими системами, які дозволяють використовувати значення, символи або смисли; владою, що управляє поведінкою індивідів.

Таким чином, очевидно, що брендинг, як атрибут сучасної транскультури, має культурно-символічну сутність, містить міфологізм, який виражається в підтексті й контексті смислів і у зв'язку із цим стає величезним нематеріальним активом його носія. У рамках транскультури бренд існує як певна символічна єдність, що формує конвенційне поле суб'єкта комунікації і середовища його існування, крім того, брендинг, як і транскультура, стає новим інтегративним утворенням, у якому всезагальним, стереотипним, комерціалізованим, таким, що активно поширюється через національні й державні кордони за допомогою інформаційно-комунікативних засобів. У результаті глобалізаційних перетворень брендинг, як і транскультура, стає новою епісистемою сучасного світогляду. Можна стверджувати, що складні у своєму ціннісному формуванні бренди є одним із найзначніших ідеопросторів у процесах глобалізації. Їх метафоричність відіграє суттєву роль у сучасному (корпоративному і споживчому) формуванні особистості. Звідси й постає завдання подальшого дослідження бренда як соціально-культурного феномену, здатного впливати на формування й корегування ціннісно-нормативного ядра світової культури в цілому й окремої особистості зокрема.

Список літератури

1. Астафьева О. Многообразие моделей этнокультурной идентичности в современном информационно-коммуникативном пространстве / О. Астафьева // Глобализация и перспективы современной цивилизации. — М. : КМК, 2005. — С.105–126.

2. Эпштейн М. Новый вид свободы — транскультура [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. — Режим доступа: http://www.veer.info/59/epst_tra.html. — Заглавие с экрана.
3. Касумова Г. Транскультурация как тенденция глобализирующегося мира / Г. Касумова // Проблемы и тенденции развития современного общества: Сборник материалов IX-ой Международной научно-практической конференции (Киев, Лондон, 14 — 19 сентября 2011 г.). — Одесса : InPress, 2011. — С. 123–125.
4. Чумаков А. Метафизика глобализации. Культурно-цивилизационный контекст / А. Чумаков. — М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2006. — 516 с.
5. Миронов В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации / В. В. Миронов // Электронный научный журнал факультета журналистики МГУ. — 2009. — №2 — Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/356>. — Заглавие с экрана.
6. Гаспаров М. Массовая культура. Историзм, массовая культура и наш заграничный день / М. Гаспаров // Вестник истории, литературы, искусства. — М. : Отд-ние ист.-филол. наук РАН, 2005. — Т. 1. — С. 26–29.
7. Тихонова С. Мифология брендинга в обществе глобального потребления / С. Тихонова // Власть. — 2008. — №9. — С. 45–47.
8. Тульчинский Г. Культура в шопе / Г. Тульчинский // Нева. — 2007. — №2. — С.28–31.
9. Appadurai A. Disjunctive and difference in the global cultural economy / A.Appadurai // Global Culture. London: Sage, 1990. — P. 295–310.
10. Elliot R. Brands as tesources for the symbolic construction of identity / R. Elliot, K. Wattanasuwan //International Journal of Advertising. — 1998. — №17. — P.131–144.
11. Featherstone M. The body in consumer culture / M. Featherstone // The Body : Social Process and Cultural Theory. London : Sage, 1991. — P.170–196.
12. Garsten C. Homo mercans and the fashioning of markets / C. Garsten, A. Hasselström // Market Matters. Exploring Cultural Processes in the Global Marketplace. London: Palgrave, 2004. — P. 209–232.

Надійшла до редколегії 11.12.2012 р.

УДК 130.2:82–145 РОНСАР

М. В. ДЯЧЕНКО

ГІМН ВІЧНОСТІ: ФІЛОСОФСЬКА ПОЕТИКА РОНСАРА

Акцентується увага на філософсько-поетичній картині світу у творчості класика французької літератури другої половини XVI ст. П'єра де Ронсара.

Ключові слова: *вічність, природа, людина, культура, цивілізація, життя, смерть, смисл життя.*

Акцентируется внимание на философско-поэтической картине мира в творчестве классика французской литературы второй половины XVI ст. Пьера де Ронсара.

Ключевые слова: *вечность, природа, человек, культура, цивилизация, жизнь, смерть, смысл жизни.*

Special attention is paid to the philosophical and poetic picture of the world in the works of Pierre de Ronsard, a classic of French literature of the second half of the 16th century.

Key words: *eternity, nature, human being, culture, civilization, life, death, meaning of life.*

Предела нет тебе, как не было начала.
 Неузвимая, во всем завершена,
 Как в бесконечности, в себе
 Ты всюду и нигде, ты — миг и вечность разом,
 Безмерности твоей постичь не в силах разум.

П. Ронсар

П'єр Ронсар був визнаним вождем творчої співдружності поетів за назвою «Плеяда», яка мала метафоричний ореол — сузір'я. Його поетична творчість відображала досягнення французької духовної культури XVI ст. — перехідної епохи Відродження. Серед усіх представників Плеяди Ронсару найбільшою мірою вдалося вдосконалити жанр, що називається філософською поезією. Людина і світ, дух і речовина, почуття і думка — постійна тематика його поетичної творчості. Ронсару належать дві книги філософських «Гімнів», в яких він намагається зрозуміти місце і роль людини в контексті світогляду космізму. Найбільше філософських роздумів міститься в «Гімні вічності». Розглянемо деякі з них.

Що таке вічність? У філософському смислі — це довгочасність без кінця і без початку, нескінченність часу. В ній прийнято виділяти три часові стани — минулий, теперішній і майбутній. Точно кажучи, для повсякденної свідомості і здорового глузду існує тільки один стан — теперішнє, тобто те, що сприймається людиною «тут» і «зараз». Минулого вже не існує, а майбутнього ще немає. У духовному вимірі минуле певним чином зберігається в пам'яті, споминах, майбутнє ж заявляє про себе в припущеннях про існування чогось у мріях, прогнозах і таке інше.

Але діалектичне мислення, геніально розроблене філософами-діалектиками, особливо Гегелем, орієнтує на поглиблене розуміння реальності. Воно констатує: минулого вже немає, але воно ще є: продовжує існувати в теперішньому вигляді «слідів», «візерунків» на певній часовій «тканині». В наслідку міститься або, за висловом Гегеля, «прихована» причина. У свою чергу, майбутнє існує в теперішньому як потенція, як ще не реалізована можливість. І тут знову-таки не можна не згадати діалектичний й одночасно поетичний образ: у брунці в згорнутому виді міститься рослина, в зерні — колос.

Вічність як нескінченність часу — одне з основних фундаментальних понять філософії і поезії. Можна без перебільшення стверджувати, що в підсумку і філософія, і поезія — це роздуми людини про себе, про своє життя в часовому вимірі. Ронсар як істинний поет, людина, котра витончено сприймає світ, мислить і відчуває життя в контексті ідеї вічності. Вічність — онтологічний феномен, вона була, є

і завжди буде, а світ і людина — лише її скороминучі моменти. Вони породжуються нею, вона ж їх і поглинає відповідно до встановлених нею законів. Вічність непідвладна жодним законам, володіючи свободою волі, — вона сама собі закон і причина, тобто *causa sui*. По суті, для Ронсара Вічність — це креативний фактор, деміург усього існуючого:

На мир она смотреть привыкла свысока,
По прихоти ее сменяются века,
И годы, и часы, но, царственно прекрасна,
Законам собственным богиня неподвластна.

[с. 143]

Поет мислить діалектично, майже як Геракліт, коли говорить про неї як про «вічно юну» сутність. Вічність — нестаріюча, безперервно модифікується, вона — «природи господина», «владичиця богів» і людини. По суті, ронсарівське поняття Вічності багато в чому тотожне поняттю Безодня», яке розробляли середньовічні німецькі філософімістики, зокрема Я. Беме. Навіть Доля, яка намагається цілковито владарювати над людиною, трепетливо, як «віддана раба», підкоряється Вічності. Світові сили — Ворожнеча, Розлад, Хаос — підвладні Вічності, вона стежить за тим, щоби вони не підкорили собі Доброчинність і Спокій. Природа в пошані у Вічності і в солодкому забутті «спить на грудях» у неї. Поет пише:

И чудом миновал бесславную могилу,
Цветет беспечный мир, все тот же, что вчера...

[с. 147]

Але не в честі у Вічності людина. До людського роду вона не так прихильна, як до його матері — природи. На жаль, життя людини, природи, далеке від того благісного стану, в якому перебуває природа. Звертаючись до Вічності, Ронсар зауважує:

Совсем не о таком мечтали мы наследстве:
Для смертных даже смерть не худшее из бедствий!

[с. 147]

Чому ж людина відсторонена від Вічності? Згідно з біблійською версією, причиною є сама людина, її першорідний гріх, неслухняність Богам. Тому людина, котра створена з праху для вічного життя, скоївши гріх, приречена постійно повертатися до первісного стану.

Несовершенными мы родились на свет,
Из праха вышли мы и вечно будем прахом!
Сиянье божества отвергли мы со страхом
С тех пор, как ослепил нас первородный грех.

[с. 149]

Після акту неслухняності Богам людина стала смертною. Вічність, репрезентантом якої є Бог, не перешкоджає смерті постійно вершити суд над людиною.

Нет Смерти в небесах, где божества живут,
И только здесь, внизу, страшны ее гримасы:

Всех прибирает Смерть — царя и волопаса,
 Ее безбожную, поди умилосердь! —
 Сохи от скипетра не отличает Смерть.

[с. 149]

Щоб уникнути цілковитого вимирання і не загубитися у Вічності, людина ревно піклується про продовження свого роду, постійно оновлює його, в муках і стражданнях, бідах і клопотах, відроджує себе в нових поколіннях. Їй і залишається тільки одне — надіятися на милість богів як представників безсмертної Вічності.

Не быть тебе, мой друг, счастливым вечно
 И вечно молодым,
 Мы таем, словно дым,
 А жизнь богов светла и бесконечна.

[с. 61]

Вельми актуальним для розмірковуючого поета є питання про життя і смерть. Смерть — тїнь життя — невідступно слїдкує за людиною, дрїмає до певного часу, перебуваючи «в засїдці». Вона постійно нагадує про змінність буття, тимчасовість людського життя, всього існуючого, що незворотно щезає у Вічності. Людина — ефемерне створіння не тільки порівняно з Вічністю, але навіть з тією частиною природи, яка її оточує протягом життя, наприклад, зі скелями. Поет констатує:

Скалы, на вас не виден след
 Трех тысяч улетевших лет,
 Все тем же вид ваш остается,
 Но юность прочь моя бежит,
 И старость мне вослед спешит.
 И юный — стариком очнется!

[с. 63]

Ліси, гаї, озера і ручаї — уся природа, перебуваючи в стані кругообігу, відновлюється, повертається на «круги свої». На жаль, людині цього не дано, її життя коротке, односпрямоване, незворотне.

Поток! Волну свою влечешь,
 То отведешь, то приведешь,
 И замедляя, мчишь куда-то, —
 А я несусь все дальше, прочь,
 Без остановки день и ночь,
 В страну, откуда нет возврата.

[с. 64]

Людина вдається до спроби обдурити смерть, затулитися від неї щитом споживацтва і гедонізму, устремлінням до влади. Люди накопичують багатства, дорожчїності, гроші, символом яких є золото, вважаючи, що вони врятують їх від тїлину, відтермінують смерть. У зв'язку з цим Ронсар з великою долею іронії зазначає:

Ах, если б смерть могли купить
 И дни могли продлить мы златом,

Так был бы смысл и жизнь убить
На то, чтоб сделаться богатым...
Но ведь не та у денег стать,
Чтоб нам хоть час, да натянули, —
Так что за толк нагромождать
Подобный хлам в своем бауле?

[с. 75]

Як люди намагаються увічнити себе, до яких пожадливих дій вони вдаються заради збагачення, якою ціною досягається багатство — про це історично правдиво і з поетичною лаконічністю повідомляє читачеві поет:

Пускай бы сдох он, бос и гол,
Кто первый золото нашел,
Из-за него ничто не свято!
Из-за него и мать не мать,
И сын в отца готов стрелять,
И брат войной идет на брата.
Из-за него разлад, раздор,
Из-за него и глад, и мор,
И столько слез неутомимых.
И, что печальнее всего,
Мы и умрем из-за него,
Рабы стяжательниц любимых.

[с. 79]

Ронсар неодноразово нагадує всім нам, що щастя — не в золоті, не в накопичених багатствах. Їх рано чи пізно в людини забирає смерть. Ось ці мудрі строки:

Не держим мы в руке своей
Ни прошлых, ни грядущих дней, —
Земное счастье так неверно!
И завтра станет прахом тот,
Кто королевских ждал щедрот
И пресмыкался лицемерно.
А за порогом вечной тьмы
Питий и яств не просим мы
И забываем погреб винный.
О закромах, где мы давно
Скопили тучное зерно,
Не вспомним ни на миг единый.

[с. 79]

Що ж є важливим для людини, які ті істинні цінності, заради котрих варто жити? Ось одна з рекомендацій Ронсара, що адресована його товаришу:

Нет, лучше книга, мой Жамен,
Чем пустозвонная монета:

Из книг, преодолевая тлен,
Встает вторая жизнь поэта.

[с. 75]

«Друге життя» — це життя, що закарбоване у вищих, істинних цінностях, символом яких є, зокрема, книга. Поки живе рід людський, живі й цінності духу, вони переживають і своїх творців, і царства, і цивілізації. Смісл життя людини — хай і тимчасового створіння стосовно Вічності — у реалізації своєї глибинної сутності, тобто творчої діяльності, яку Ронсар убачає, перш за все, в праці, її складовими є діяльність розуму і практичний досвід. Правда, до поняття практики він безпосередньо не звертається. І середньовіччя воно ще не було філософськи розроблене й осмислене. Поет алегорично говорить про пріоритет практичної, трудової діяльності в соціальному житті в оді, присвяченій людським рукам. Дух творчості, раціонально-креативна діяльність ґрунтуються на розумі — це для Ронсара незаперечно. Але розум сам по собі ще не гарантує статусу людини як царя живої природи, адже без практики, без праці вона безсила перед природою.

Рука як безпосередній орган праці, на думку Ронсара, робить людину володарем земного буття. Можливо поет і перебільшував роль цього органу в культурній творчості, але вдався він до цього не випадково. В епоху середньовіччя схоласти, як відомо, надзвичайно перебільшували роль розуму і недооцінювали цивілізаційне значення експериментальної, практичної діяльності. Ронсар немовби вгадує думки Френсіса Бекона, котрий, критикуючи схоластику за зловживання абстрактно-теоретичною діяльністю, обстоює пріоритет досвіду перед суто теоретичним пізнанням.

Лишь Рук чета с перстами десятью,
Что, как хотим, меняют стать свою,
Царем зверей нас делают, несколько
Не разу, в коем спесь одна, и только,
Хоть он горазд вести пустой позер,
Бесмысленнейший философский спор...

[с. 153]

В оді містяться рядки, котрі є справжнім панегіриком (у доброму розумінні цього слова) людським рукам, а фактично, людині, як творцеві культури, що підносить себе до небачених висот у планетарному масштабі:

Вся мощь — в Руке. Могуча толщъ стены
Работой Рук, и копия прочны,
И плугом стал, в трудах рыхлящим пашни,
Нагретый докрасна чугун вчерашний.
Рука плетет веревку, холст и сеть,
Долбит челны, на мачте вверх взлететь
Торопит паруса на тросах звонких.
Рука, срастясь с пятеркой прутьев тонких,

Все, все до совершенства довела,
Монархиня любого ремесла,
Ума владычица, искусств царица,
Ее трудами сонм светил затмится.
Нас сделала владыкой естества
Рука — не ноги и не голова.

[с. 153, 155]

Ронсар закінчує оду такими словами:

Стыжусь, что не пропели мы доселе
Хвалы Рукам, что всюду преуспели.

[с. 155]

Таким чином, поет робить глибокі соціально-філософські узагальнення культури й усього цивілізаційного життя, водночас, відзначаючи і негативні наслідки цивілізації: культ наживи, поклоніння «золотому тільцю», моральний регрес, руйнування природного середовища. Все це викликає в нього негативне ставлення до набираючої сили цивілізації і тих соціальних відносин, що вона створює. Звідси ідилістичні настрої поета, намагання дистанціюватися від цивілізаційних форм життя, протиставити їм світ первісної природи.

Так ненавистны мне деревни, города,
Что ужасаюсь, след увидев человечесий.
Бродя один в лесу, я избегаю встречи;
Люблю заглохший край, где жизни нет следа.
И зверь неистовый и светлая вода,
Деревья, скалы, ключ, журчащий недалеко,
Со мной беседуют и внемлют грустной речи:
Они одни поймут печать мою всегда.

[с. 124–125]

Поет любовно сприймає розмаїту палітру багатолікої живої природи:

Храни вас бог, цветные стайки
Влюбленных в пестрые лужайки,
Нарядных, шустрых мотыльков,
И сотни пчелок хлопотливых,
Жужжащих на лугах, на нивах
Среди душистых лепестков.

[с. 69]

Він трепітно звертається до улюблених дерев, кущів:

Так живи, не увядай,
Расцветай, —
Да вовек ни гром небесный,
Ни гроза, ни дождь, ни град
Не сразят
Мой боярышник прелестный

[с. 71]

Освідчення в любові до скромної пташки — жайворонка — також знаходимо на сторінках його поетичної лірики:

Какой поэт в строфе шутиливой
 Не воспевал тебя, счастливый,
 Веселый жаворонок мой?
 Ты лучше всех певцов на ветках,
 Ты лучше всех, что, сидя в клетках,
 Поют и летом, и зимой.

[с. 71]

В кінці життя поет немовби прощається з милими його серцю лугами і галями.

Пещеры и луга, вам шлю свое посланье,
 Вам, рощи темные родной страны моей:
 Примите хладный прах под сень своих ветвей,
 Меж вас найти приют — одно таю желанье.

[с. 105]

Життя прожите. «Пора оставить дом и дерева в садах», — пише Ронсар [с. 221]. У своїх останніх віршах він констатує:

Я жизнь свою провел, распутывая нить,
 Связавшую в одно здоровье и недуги:
 Здоровье нынче к вам заглянет на досуге,
 А завтра ни за что его не заманить.
 Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада
 Я приближаюсь, глух, изглодан, черен, слаб,
 И смерть уже меня не выпустит из лап.
 Я страшен сам себе, как выходец из ада.
 Поэзия лгала! Душа бы верить рада,
 Но не спасут меня ни Феб, ни Эскулап.
 Прощай светило дня! Болящий плоти раб,
 Иду в ужасный мир всеобщего распада.

[с. 219–221]

Поетично-романтичне сприйняття смерті відрізняється від філософського її розуміння. Безпристрасний, «холодний» розум примущує людину тверезо оцінювати це явище в контексті розуміння установлених природою законів, зокрема закону кругообігу речовини. Усе існуюче має початок і прямує до свого кінця. Речовина лише модифікується, набуваючи різних форм існування. Розуміючи це, Ронсар по-філософському розмірковує:

О прав, стократно прав философ и поэт,
 Что к смерти иль к концу все сущее стремится,
 Чтоб форму утерять и в новой возродиться.
 Где был Темпейский дол, воздвигнется гора,
 Завтра ляжет степь, где был вулкан вчера,
 И будет знак шуметь на месте волн и пены.
 Бессмертно вещество, одни лишь формы тленны.

[с. 141, 143]

Людське тіло, як одне з модифікацій речовини відповідно до космічних законів, розпорошиться у вічності, але життя духу продовжиться в наступних поколіннях. «Ронсар не весь уйдет в могильний мрак, часть лучшая для жизни сохранится», — пише про себе поет [с. 85]. Звертаючись до Музи — богині поетичного натхнення — Ронсар висловлює пророчи думки про долю своєї поетичної спадщини:

Ну, Муза, в путь — ввысь вознеси, к эфиру,
Победный клич, всему поведай миру
Про мой триумф — награду жизни всей,
Дай мне надеть бессмертия порфиру
И лаврами чело мое увей.

[с. 85]

Список літератури

Поэзия Плеяды. Сборник. Сост. И. Ю. Подгаецкая / Пoesия Плеяды. — М. : Радуга, 1984. — 832 с.

Надійшла до редколегії 10.01.2013 р.

УДК 176.5:130.2

О. О. КУХАРЕНКО

ЕЛЕМЕНТИ СЕКСУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ТОТЕМІЧНИХ ОБРЯДАХ І ТВАРИННОМУ КУЛЬТІ

Досліджуються елементи статевої культури у світогляді первісної людини на основі порівняння із циклом обрядів ведмежого свята в народів Сибіру та Далекого Сходу.

Ключові слова: *сексуальна культура, статеве табу, тотемізм.*

Исследуются элементы половой культуры в мировоззрении первобытного человека на основе сравнения с циклом обрядов медвежьего праздника у народов Сибири и Дальнего Востока.

Ключевые слова: *сексуальная культура, половое табу, тотемизм.*

The elements of sexual culture are investigated in the world view of primitive man by comparing to the cycle of ceremonies of bear holiday at the people of Siberia and Far East.

Key words: *sexual culture, sexual taboo, totemism.*

У різноманітних культурних спрямуваннях аспект сексуальності й тілесності, який називається сексуальною культурою й не зводиться лише до культури статевих стосунків¹, є найменше вивченою цариною культурологічних наукових досліджень. Тому цілком логічно, що студіювання цього аспекту слід розпочинати з найдавніших

¹ Визначення та обґрунтування терміна «сексуальна культура» наведені в статті Кухаренко О. О. Сексуальна культура та правомірність використання цього терміна в культурологічних дослідженнях / О. О. Кухаренко // Культура України: зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 38. — С. 94—104.

часів, початкових етапів розвитку людства, щоб віднайти складові сексуальної культури в міфології, релігії, світогляді. Саме це є метою дослідження й саме в цьому полягає його актуальність. На жаль, реконструювати світогляд древньої людини сьогодні можна лише за допомогою археологічних знахідок, писемних джерел та наявних наукових досліджень, використовуючи історично-порівняльний метод, який доводить, що розвиток різноманітних суспільств відбувається з надзвичайною подібністю.

Е. Б. Тайлор тотожні мотиви в міфологічному та релігійному світогляді різних народів, побутування однакових фольклористичних сюжетів у етносів, які ніколи між собою не взаємодіяли, пояснює таким чином: «Як одноманітність, так і постійність можна простежити, без сумніву, з одного боку, в загальній схожості природи людини, з іншого боку, в загальній схожості обставин її життя. Особливо зручно вивчати їх шляхом порівняння суспільств, що знаходяться приблизно на однаковому рівні цивілізації» [7, с. 21]. Отже, зрозуміти світогляд і сенс обрядів наших далеких предків ми можемо, порівнявши їх із обрядами народів, що перебувають на значно нижчому й навіть примітивному рівні розвитку.

Найдавнішим віруванням, що дійшло до нас із часів палеоліту, вчені вважають тотемічний культ звіра. Основою для такого твердження є ритуальні ведмежі кладовища, знайдені в печерах Альп, Північного Причорномор'я та Кавказу. Утворилися вони близько 40 тис. років тому, що припадає на час муст'єра, середнього палеоліту чи давньої кам'яної доби, коли землю населяли неандертальці. Цікаво, що до захоронення належали не цілі ведмежі скелети, а лише черепи та кістки лап. Це саме ті частини туші звіра, на які поширювалося табу: вони не вживалися в їжу, не використовувалися з іншою метою, а підлягали похованню, оскільки були пов'язані з давньою міфологією й тотемізмом як однією з ранніх релігій.

Тотемізмом учені називають віру в спорідненість певної групи людей із якимось видом тварин чи рослин, а також пов'язані із цією вірою обряди та церемонії [6, с. 27]. Тотем є прабадьком усієї родини, а також ангелом-охоронцем і помічником. Осіб одного тотема об'єднує священна заборона (табу) на вбивство тотемного звіра та на вживання його м'яса [8, с. 330].

Таким чином, стає зрозумілим зміст казки про ведмедя, який уночі на дерев'яній нозі приходить до діда, що відрубав йому лапу, та баби, що варить з неї м'ясо і пряде шерсть. У результаті порушники давнього табу жорстоко покарані, оскільки лапа має бути похована, а не використана як м'ясо, шерсть чи з якоюсь іншою метою.

Щоб зрозуміти практичну складову світогляду неандертальців, слід залучити широкі етнографічні дослідження так званого ведмежого свята в багатьох народів Сибіру та Дальнього Сходу — айнів, евенків, кетів, мансі, нівхів, ороків, ороців, хантів, уде та інших, які знаходяться на достатньо примітивному рівні розвитку.

Використовуючи історично-порівняльний метод, учені намагалися співставити їх світогляд зі сприйняттям світу нашими далекими предками часів середнього палеоліту. Таким чином, з одного боку, можна віднайти аналогічні чи дуже схожі мотиви в цьому напрямі у двох, розділених значною різницею в часі, народів. А з іншого, є основа з повною відповідальністю стверджувати, що названі етноси ще зберегли відголоски міфологічного мислення давніх мисливців. Також етнографи зазначають, що в усіх народів Євразії та Північної Америки на певному етапі їхнього розвитку існували єдині уявлення й обряди, пов'язані з ведмедем.

Ведмеже свято являє собою «комплекс обрядів, пов'язаних із полюванням на ведмеда, з білуванням його тупі, з використанням у їжу його м'яса, з «похованням» його черепа та кісток» [2, с. 78]. Справа в тому, що головними атрибутами тварини є голова та кістки, оскільки люди, вбивши ведмеда, «не роблять йому насправді ніякої шкоди. Айни цілком переконані, що будь-яка тварина після смерті відроджується. Не можна лише викидати його голову. А ведмежа... піде до своїх рідних, що, звичайно, може завдати будь-кому лише великого задоволення» [5, с. 145].

Оскільки нас у комплексі обрядів цікавить усе, пов'язане із сексуальною культурою, ми не будемо детальніше зупинятися на аспектах свята, які не належать до цього спрямування. Але ми жодним чином не сумніваємося, що статеве питання в культурі, присвяченому розмноженню тварин, є очевидним. До виникнення землеробства, в осмисленні якого статевий акт пов'язували із засіванням ниви насінням — основою майбутнього врожаю, мисливські племена переносили його на приплід звірів, що був головним промислом і чи не єдиним шляхом до виживання. А приплід мислився лише завдяки статевому актові, без якого неможливий процес народження.

Ведмеже свято широко досліджене, однак дослідження ці дуже неоднозначні. Що ж стосується елементів статевого питання, загальновідомо, як до цього ставилися науковці в Російській імперії та особливо Радянському Союзі. Незважаючи на такий підхід, слід відзначити два найґрунтовніші дослідження, опубліковані в 1914 та 1948 рр., що належать Броніславу Пілсудському й Борису Васильєву. Ці автори не оминули спрямування, яке нас цікавить, що, з одного боку, свідчить про сумлінність дослідників, а з іншого — про те, наскільки тісно пов'язані вірування й обряди із сексуальністю та сексуальною культурою.

Передусім зупинімося на ставленні людей до статевих органів ведмедів — головних дійових осіб свята. Якщо не зважати на суто практичне застосування, коли висушену матку ведмедиці використовували як ліки під час пологів, то можна відзначити, що в різних народів таке ставлення не є однотайним: айни під час поховання залишків тварини статевий член ведмеда, як і матку самки, загортали в стружки й вішали на стояче інау (заstrужені палички, які правлять

за прикраси та жертвопринесення) [5, с. 152]; евенки підвішували статеві частини, разом із черепом і очима, на дереві (на їх думку, саме ці органи необхідні для відродження тварини); кети клали їх до спеціального ящика; м'ясо ведмежого члена на святі їли старі орочі, а залишені фалоси вони зберігали у зв'язці реліквій; нівхи й ороки одягали шкіру статевих частин ведмедиць на дерев'яні фігурні ложки та на ручки ритуальних ножів, якими різали м'ясо на святі; в айнів і гіляків виготовлялися фігурки, що обгорталися шерстю зі статевих органів ведмедів і уособлювали душі вбитих тварин; представники народності уде з кісточок ведмежих членів виготовляли амулети, які мали зцілювати жінок від безплідності та допомагати при пологах [2, с. 87].

Свого часу дослідник Далекого Сходу Володимир Арсен'єв надав музею Інституту антропології та етнографії АН СРСР берестяну посудину, привезену від уде, що мешкали на березі річки Самарги в Приморському краї. Вона обвішана ведмежими, як повідомляє сам дослідник, ossa penis [3, с. 8]. Ідеться про кісточку, що в науці зветься «бакуллю» і формується в сполучних тканинах статевого члена тварини.

Сам Арсен'єв записав легенду про походження всіх уде від шлюбу ведмеда та жінки. Коли ведмідь-родоначальник був смертельно поранений стрілою брата своєї дружини, він наказав, щоб жінки ніколи не спали на його шкурі, зберігали вказані кісточки та передавали їх спадкоємницям за жіночою лінією [1, с. 174]. Б. Васильєв зазначає, що такі ж кісточки, просвердлені для підвішування, були виявлені на розкопках Піжемського городища в Кіровській області, яке, згідно з археологічними даними, почало заселятися з II—VII ст. н. е. [2, с. 87]. Отже, схожі вірування існували в різні часи й у різних народів. І подібних паралелей між тотемними уявленнями часів палеоліту та тваринним культом сучасних мисливців безліч. Є й такі, що стосуються статевого аспекту, як у цьому разі.

«Такі частини тіла, — пише З. Соколова, — як вуха, язик, шкіра з носа, статеві органи ведмеда, відрізані й особливим чином зберігалися (найчастіше їх вішали на дерево в спеціальному місці)» [6, с. 72]. Усі ці факти свідчать про те, що до статевих органів тотемних тварин ставилися з повагою, оскільки вони мали неабияке значення для самого факту «відродження» ведмедів. Тут слід зазначити, що, вбиваючи ведмеда, люди переконані, що він сам цього хоче, що смерть йому не страшна, оскільки після смерті він «воскресає і повертається до себе додому, навантажений до того ж усілякими дарами...» [4, с. 92]. Там він має розповісти, як побожно до нього ставилися люди, й у подальшому сприяти розмноженню звіра та вдалому полюванню, а також прислати замість себе наступного року ведмежатко.

Як зазначає Б. Пілсудський, який досліджував свято айнів на Сахаліні, народ цей перебуває на найнижчому щаблі розвитку людства, коли потреба в розвагах надзвичайно сильна [5, с. 144]. Таким чином,

можна пояснити й заходи інших народів, що являють собою релікт давніх фалічних обрядів, які «покликані забезпечити збереження та розмноження тварини. Вони виражаються в особливому ритуальному ставленні до статевих органів ведмедя, у використанні під час танців спеціально зроблених дерев'яних фалосів, у виконанні сценок еротичного характеру, а також пісень і танців нескромного змісту...» [6, с. 73].

У салімських остяків на ведмежому святі виконувалися пантоміми під музичний акомпанемент. У них зображали ведмедя в різні моменти його життя: на полюванні за здобиччю, під час зустрічі з мисливцем чи залицання до ведмедиці. Дослідниця вважає, що виконання сцен еротичного характеру відзначається значним реалізмом. Однак це не бентежить жінок і дівчат, які присутні на святі. І виправданням цьому є надзвичайна серйозність і важливість обряду в очах глядачів [9, с. 84]. Звичайно, що під важливістю слід розуміти два найголовніші мотиви, однакові й для сучасних мисливців, і для представників палеоліту: вдале полювання та примноження чисельності звірів, які являють собою промисловий об'єкт.

Цілком зрозуміло, що приплід тварин мислився винятково через статевий акт, якому й присвячувалися деякі обряди ведмежого свята. Переважно це були інсценізації та імітування сексуальних дій. Долгани імітували акт із тушею вбитого звіра. Евенки проводили ритуальні церемонії із членом ведмедя. А після складання черепа та кісток в анатомічній послідовності, чоловіки валили скелет на землю й також зображали статевий акт. Учені, проводячи паралель між святом ведмедя та білухи — китоподібного морського ссавця, вказують, що в коряків жінки під час танцю рухалися так, начебто вони віддавалися тварині й при цьому промовляли: «Дорогий гість прийшов» [6, с. 73]. Фалічні обряди, еротичні сценки, імітація сексуальних дій і поважне ставлення до статевих органів тварини — усе це говорить про відродження тотемічного предка й серйозне чи навіть побожне ставлення до перелічених елементів тваринного культу.

Імітація статевого акту й запліднення дозволяють пов'язувати означені обряди не лише з тотемічними віруваннями, а й з магією, яка, на думку Фрезера, є архаїчнішою попередницею релігії. Ідеться про закон подібності: подібне викликає подібне, — на якому основана гомеопатична чи імітативна магія. Іншими словами, все, що намагаються імітувати на ведмежому святі його учасники (жерці), має відбутися насправді й сприяти розмноженню тварин.

Суто психологічне сприйняття учасниками свята імітативних обрядів як магічних З. Фрейд пояснив так: «Із часом психічний акцент переноситься від мотивів магічних дій на їх засоби й на самі дії. Можливо, правильніше сказати, що на цих засобах їй (примітивній людині — О. К.) стає очевидною переоцінка її власних бажань. Здається, що саме магічна дія, завдяки своїй схожості з бажанням, призводить до його здійснення» [8, с. 413].

Цікаво, що ведмеже свято так ніколи й не було розглянуте з точки зору фрейдизму чи психоаналізу, а тим часом такий погляд пояснює деякі дуже важливі речі. Ідеться про працю «Тотем і табу», опубліковану Зигмундом Фрейдом 1913 р. і присвячену проблемам психології первісної культури та релігії. Більше того, поки що ніхто так і не зміг переконливіше пояснити протиріччя або, згідно з термінологією Фрейда, амбівалентність між убивством і поїданням тварини на тотемному святі та священною забороною того й іншого.

Коротко фрейдівська концепція така. На початку свого існування люди жили ордою, якою керував батько. Сини підкорялися батькові, а той один володів усіма жінками. Тих, хто намагався повстати проти вожака, він виганяв з орди. Синів не влаштовувала така перспектива, тому одного разу вони об'єдналися проти батька, вбили та з'їли його. Але почуття вини, яке відрізняє людину від тварин, приводить братів до розкаяння. Як результат, вони не бажають користуватися жінками, що належали батькові.

Те, що свого часу не міг пояснити Фрейд, а саме протиріччя між статевим інстинктом і відмовою від його задоволення, Ю. Бородай тлумачить таким чином. Сексуальний акт і смерть тих, хто зазіхав на самок усередині власної групи, злилися в одне цілісне сприйняття й стали тотожними. І щоб припинити самовбивчу практику, самці мали відмовитися не лише від проявів статевого інстинкту, а й від прямої символіки в мові та від оголеності, надягнувши пов'язку на стегна [10, с. 158].

Процес заміщення (достатньо важливий аспект у концепції психоаналізу) замість батька обирає тварину, яка заміняє собою вбитого та з'їденого і стає тотемом. Таким чином, завдяки внутрішньому самообмеженню виникають два головні табу тотемізму: не вбивати тотем і не мати з ним сексуальних зносин. Але тотем об'єднував усіх членів родини й тому було заборонено позбавляти життя та вступати в статеві стосунки з усіма представниками свого племені. Так, згідно з Фрейдом, у процесі каяття в людини з'являється почуття совісті, якого позбавлені представники тваринного світу, народжується культура, а на зміну ендогамії приходить екзогамія.

Що ж стосується тотема, то на нього заборонено було полювати, його поклонялися, його вшановували як прабатька роду. Але щороку існував один день, коли влаштовувалося тотемне свято. І в програмі такого свята було й убивство тотема, й уживання його м'яса, й оргія з інцестуальними зносинами між членами однієї родини. Причому кожен зобов'язаний був робити те, що зазвичай заборонялося й навіть суворо каралося. Далі наставало каяття й плем'я цілий рік до наступного свята вшановувало головні табу тотемізму. Так коротко та дещо спрощено можна охарактеризувати концепцію Фрейда.

В основі сучасного нам ведмежого свята — також убивство тварини, якій поклоняються, — прообразу тотема. А що ж відбувається всередині родини, з точки зору статевого зносин? Для розуміння цього

питання розглянемо досить детальний звіт Броніслава Пілсудського про ведмеже свято в айнів. Автор пише, що «під час ведмежого свята фривольні зносини двох статей суворо заборонені... Виконується це з усією строгістю, тому що глибоко вкоренилася віра, що порушення цього правила буде виявлене самим ведмедем. У момент, коли йому буде сказане прощальне слово, він проявить у такому разі видиме для всіх ставе збудження, й господарі будуть присоромлені перед усім народом» [5, с. 102].

Після того, як ведмедя було вбито, автор звертає увагу, що учасників «тепер уже ніщо не втримувало в рамках помірності, й питво передбачалося нестримне. Проїшло не більше години, а вже всі поголовно були веселі. Примушували пити й жінок, особливо танцюючих; діставалося «саке» й дітям. Крик був неувяний і зовсім заглушав горлові звуки танцівників» [5, с. 127].

«Дівчата й нестарі ще жінки раз у раз входять і виходять на вулицю вдвох, утрьох. У сьогоднішній день, коли в усіх чоловіків скаламутилося в голові, небезпечно з'являтися одній на маловідвідуваній вулиці. Легко може статися, що якийсь напівп'яний гість підстереже перехожу й... затагне в кущі. Щоб убезпечити себе від насилля, деякі найгарніші дівчата мають дещо на зразок охоронців із числа своїх найближчих кузенів». Але незважаючи на це, як запевняє далі автор опису ведмежого свята, жодне з них «не обходиться без того, щоб не виникла так звана «мат-оруспе», тобто справа про жінку. На ґрунті такої підозри й побоювання за порушення подружньої вірності нерідко відбуваються скандали» [5, с. 130].

А ось як описується те, що трапляється після заходу сонця: «Двері в юрті лясули, й квапливими нервовими кроками вийшла із сіней молода дівчина з берестяним відерцем у руках. Відійшовши дещо від житла, вона зупиняється, оглядається навколо й майже бігцем прямує до комори. Із-за кущів бузини вискакує силует і негайно зникає, а з ним щезає й гнучка фігура дівчини. Із кожної юрти вибігали жіночі фігури до коханців, що очікували їх у домовлених місцях. Останні готові були з'їсти холодну вечерю чи залишитися без неї, ніж пропустити можливість таємного нічного побачення» [5, с. 133].

Тут достатньо зрозуміло й очевидно простежується паралель між тотемним святом часів палеозою із ведмежим на Сахаліні початку XX ст. Поки ведмідь (прообраз тотемної тварини) ще не вбитий, існує сувора заборона на ставеві зносини навіть між подружжями. Але після вбивства все докорінно змінюється: дорослі, підігріті дією алкоголю, повністю віддаються думкам про ставеві зносини та діям щодо задоволення сексуальних потреб. Ще одним доказом таких змін стосовно сексу є згадка З. Соколової про те, як обряди хантів та мансі характеризуються «свободою відносин між статями під час свята» [6, с. 72—73]. Автор указує, що відбувається це лише в цей період. Отже, протягом усієї життєдіяльності цих народів такої свободи не існує.

Цю ж думку можна підтвердити й символікою багатоденного свята в айнів. Ідеться про ножі й шаблі, які господарі та гості приносять на свято. Етнограф пише, що в ніч перед убивством ведмедя «біля пояса кожної [жінки] висіли порожні піхви. Ножі цієї ночі повинні бути витягнуті... використання ножів цього вечора взагалі заборонене...» [5, с. 103]. Але на ранок, коли ведмідь має бути приведеним на спеціально облаштований майданчик, усе змінюється: «Поки жінки вдягали дітлахів, чоловіки виносили з юрти до лобного місця ті шаблі й старі сагайдаки, що висіли вночі на стінці» [5, с. 108].

Причому таке зауваження може слугувати доказом того, що шабля чи ніж є уособленням статевого члена, піхви — уособленням вагіни (в перекладі з лагини «вагіна» означає не що інше, як «піхви» або «футляр»), а входження зброї до піхов є символом статевого акту. Не можна заперечувати, що в народів на примітивному рівні розвитку символіка виражена значно вагоміше й має неабияке практичне значення. Свідченням цьому є це одна цитата з Пілсудського: «Тугусі» (високий стовп з ялини чи ялиці — О. К.) очищається від гілок і кори. Перед установкою до кінців розвилок прив'язуються «інау», до яких кріпляться: до одного — сережки зі скручених стружок, до іншого — кульки зі стружок. Перше «інау» прив'язується до коротшого відрігу, який називають жіночим, а інше з кульками — до вищого, чоловічого». [5, с. 109]. Такий приклад наочно доводить, що наше припущення щодо символіки статевих відносин на святі є цілком обґрунтованим.

І останній момент, на якому слід зупинитися, стосується взаємозв'язку між тотемною релігією та екзогамією, коли чоловіки почали шукати собі наречених не всередині свого племені, а в чужих родах, представниці яких належали до інших тотемів. Тут ми звертаємося до другого найголовнішого табу, що існувало в примітивних суспільствах поряд із заборонаю вбивства тотема — не вступати в статеві зносини з тотемом. Як уже зазначалося, кожен чоловік під тотемом розумів усіх жінок і дівчат свого племені. Цікаво, що ця заборона, можливо дещо трансформована, існує в народів, які вшановують культ звіра.

В евенків ведмідь вважається молодшим братом матері. Міф розповідає про шлюб евенкійської дівчини та ведмедя, який її викрав. Ведмідь зустрів її брата й, помиряючи від його стріли, зізнався евенку, що він його зять, наказавши надалі лише зятю знімати з нього шкуру та хоронити [6, с. 64].

Цікавішим з точки зору екзогамії є подібний сюжет легенди, записаної В. Арсенєвим від представників народності уде, який ми вже наводили. Там ведмідь, помиряючи, наказує, щоб жінка ніколи не спала на його шкурі, берегла кісточку його статевого члена та (що для нас найпоказовіше) передавала її потомству за жіночою лінією.

Айнські та нівхські міфи розповідають про перетворення викраденої жінки на ведмедицю біля роздвоєного дерева (саме його символізує

тугусі) й не інакше, як через статевий акт. У результаті плодом цього зв'язку є ведмежатко, ввіймане для ведмежого свята [2, с. 98]. Таким чином, стає цілком зрозуміло, що тварина ототожнюється з усіма членами роду та сприймається ними як найближчий родич. Це накладає на плем'я певні зобов'язання.

Б. Васильєв, розкриваючи тему обмеження для жінок у споживанні ведмежого м'яса, пише: «Ці обмеження були суворішими для жінок свого роду й менш суворими для жінок, узятих із інших родів. Так, згідно з ороцьким ведмежим міфом, передні ноги слід їсти дружині господаря ведмеда, в той час як для «сестер», тобто для жінок свого роду, вся передня частина ведмежої туші була забороненим м'ясом» [2, с. 90].

Легенди, подібні до згаданих, зустрічаються майже в усіх народів, які вшановують культ звіра як свого прабатька й засновника роду. Описуючи звичаї удегейців, В. Арсен'єв указує: у них збереглися яскраві пережитки групового шлюбу, який полягав у тому, що чоловіки брали собі жінок лише з материнського роду і ні в якому разі з роду батька [1, с. 164]. Це підтверджує, що тотем ведмеда пов'язаний із материнським родом і сягає глибокої давнини, саме того часу, коли пошуки нареченої всередині роду були змінені на екзогамний шлюб.

Усе це доводить наявність сексуальної культури як складової світогляду первісних людей і надає певних основ для подальших досліджень трансформації сексуальності в уявленнях про навколишній світ під час переходу від мисливства до землеробства.

Список літератури

1. Арсен'єв В. К. Лесные люди — удэгейцы / В. К. Арсен'єв // Сочинения. — Т. 5. — Владивосток : Примиздат, 1948. — С. 137—188.
2. Васильєв Б. А. Медвежий праздник / Б. А. Васильєв // Советская этнография. — 1948. — № 4. — С. 78—104.
3. Иванов С. В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народов Амура / С. В. Иванов // Памяти В. Г. Богораза: сборник статей. М.—Л. : АН СССР, 1937. — С. 1—45.
4. Крейнович Е. А. Медвежий праздник у кетов / Е. А. Крейнович // Кетский сборник: мифология, этнография, тексты. — М. : Наука, 1969. — С. 6—112.
5. Пилсудский Б. О. На медвежьем празднике у айнов о. Сахалина / Б. Пилсудский // Живая старина. — Вып. 1—2. — 1914. — С. 67—162.
6. Соколова З. П. Культ животных в религиях / З. П. Соколова. — М. : Наука, 1972. — 216 с.
7. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор : [пер. с англ.]. — М. : Политиздат, 1989. — 574 с.
8. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному; Страх, Тотем и табу: Сборник / Пер. с нем. Я. М. Когана, М. В. Вульфа. — Мн. : ООО «Попурри», 1998. — 446 с.
9. Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства / В. Н. Харузина // Этнография. — 1927. — № 1. — С. 57—85.

10. Бородай Ю. М. Эротика — смерть — табу: трагедия человеческого сознания / Ю. М. Бородай. — М. : Гнозис, 1996. — 416 с.

Надійшла до редколегії 12.01.2013 р.

УДК 008(477.85) «1991/...»

К. О. ГНИДКА

КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ НА БУКОВИНІ В КОНТЕКСТІ ПОЛІЕТНІЧНОСТІ ТА БАГАТОВЕКТОРНІСТІ

Досліджується проблема поліетнічності з огляду на культурні процеси на Буковині. Простежується становлення мультинаціонального складу населення буковинського краю, аналізується внутрішня політика щодо різних етнічних груп і демонструється феномен буковинської толерантності.

Ключові слова: *культура, регіон, етнос, поліетнічність, толерантність, регіональна самосвідомість, регіональна ідентифікація.*

Исследуется проблема полиэтничности с учётом культурных процессов на Буковине. Прослеживается становление мультинационального состава населения буковинского края, анализируется внутренняя политика относительно различных этнических групп и демонстрируется феномен буковинской толерантности.

Ключевые слова: *культура, регион, этнос, полиэтничность, толерантность, региональное самосознание, региональная идентификация.*

In the article the author researches the problem of polyethnic situation due to cultural processes in Bucovina. It is traced the process of formation multinational population of bucovynian region, analyzed internal policy as to different ethnic groups and demonstrated the phenomena of bucovynian tolerance.

Key words: *culture, region, ethnos, polyethnic, tolerance, regional self-consciousness, regional identification.*

Нині українська культура перебуває в такому стані, коли необхідні зміни ціннісних орієнтирів і духовних ідеалів, морально-духовних спрямувань, відновлення національних традицій та культурна ідентифікація кожного громадянина. Важливими для розвитку демократичної держави залишаються національна самосвідомість, культурна самобутність і творчий потенціал людини. У контексті вивчення загальнонаціональної культури набувають актуальності дослідження регіонального спрямування. У сучасному глобалізованому світі необхідне вивчення взаємодії, подібностей і відмінностей між етнокультурними спільнотами всередині певного суспільства, адже на планеті вкрай мало ізольованих культур, практично всі етноси, культури взаємодіють одна з одною. Вони — не константні утворення, проте вони постійно перебувають у процесі розвитку та взаємовпливу. Багато науковців стверджують, що існує тенденція до зникнення самобутності

культур, особливо малих етнічних груп. Цьому можна протистояти завдяки співдружності культур, що ґрунтується на засадах мирної взаємодії, толерантності, повазі до традицій інших народів, визнання рівноправності та рівноцінності всіх культур світового співтовариства. Україна складається з багатьох етнографічних регіонів, одним з яких є Буковина — яскравий приклад поліетнічного регіону, в якому впродовж століть відбувалися інтенсивні етноконтакти в багатьох сферах життя, особливо в культурній.

Мета дослідження — дослідити соціокультурні процеси на Буковині крізь призму поліетнічності, наголосити на можливості й необхідності толерантної та багатовекторної політики щодо інших етнічних груп. Для досягнення мети слід проаналізувати становлення поліетнічного складу населення на території буковинського краю в історичному дискурсі, описати культурні процеси на Буковині, спрямовані на розвиток доброзичливих стосунків між різними етнічними спільнотами та толерантності суспільства, збереження національних традицій, а відтак усвідомлення власної культурної ідентичності.

Буковина (Чернівецька область) — це край, де поліетнічний склад населення особливо виразний, проте вона є найменшою областю незалежної України. Її площа — лише 8,2 тис. квадратних кілометрів, а населення становить близько 905 тис. мешканців. Розташована вона в зоні інтенсивних етнічних комунікацій, де протягом століть існував тісний контакт між багатьма етносами. Згідно з переписом населення 2001 р., на території Буковини проживає близько 75% українців, 12,5% румунів, 7,3% молдаван, 4,1% росіян та 1,1% інших національностей (поляків, німців, євреїв тощо). Більшість румунського населення проживає в Глибоцькому, Герцаївському та Сторожинецькому районах, а молдавського — у Новоселицькому та Глибоцькому; російське населення — здебільшого в містах Чернівці та Новодністровськ, крім того, є окремі російські села в Глибоцькому та Сокирянському районах. Також існують села з польським населенням, зокрема в Сторожинецькому районі, а в с. Красношорі живуть нащадки словаків.

Така етнічна строкатість є давно відомою особливістю Буковини і пояснюється багатовіковим перебуванням під владою різних держав. Буковинська земля пережила «давньослов'янську державність, татаро-монгольську навалу, угорське та польське верховенство, владу молдавських господарів, османсько-турецьке іго, Габсбурзьку монархію, королівську Румунію, радянську імперію, а також численні російські інвазії та німецьку окупацію під час Другої світової війни» [7, с. 158].

Неможливо зрозуміти особливостей етнокультурних процесів на Буковині без аналізу історичного заселення краю різноманітними етносами. Так, за часів залежності від Молдавського князівства буковинські землі спустошувалися частими війнами, тому міське населення мусило виживати будь-якими способами, що легше зробити,

коли сусіди допомагають один одному. Спільне відвідування православних храмів, спільне протистояння іноземним загарбникам сприяли згуртуванню східних слов'ян та східних романців [3, с. 255].

У 1774 р. розпочався новий етап в історії буковинської поліетнічності. Буковина перейшла під протекторат Австрійської імперії. У попередній історичний період основне населення складали українці та молдавани, а національні меншини були представлені євреями-сефардами, рома (циганями), а також вірменами, греками та поляками. А за часів Габсбурзької імперії на православну Буковину переселялися представники поліетнічного й поліконфесійного населення. Буковинський історик І. Г. Буркут зазначає: «Тоді з'явилися у краї нові етнічні громади — австро-німецька (католицька та протестантська за конфесійною належністю), євреїв-ашкеназі тощо. З Трансільванії сюди переїжджали румуни греко-католицького віросповідання, з Галичини — українці греко-католики і поляки римо-католики. Певна кількість переселенців потрапляла в населені пункти Буковини й із-за меж імперії Габсбургів чи німецьких земель. Так, оселилася в с. Біла Криниця відносно нечисельна — від 2 до 3 тис. осіб — громада росіян-старообрядців. Етнічна та конфесійна карта Буковини ставала все строкатішою. Проте цей фактор не призвів до спалаху гострих етнонаціональних чи релігійних конфліктів, оскільки в XIX ст. (особливо після 1848 р.) відбувався певний прогрес у соціально-економічній та культурній сферах, до того ж з початку XIX ст. на Буковині припинилися майже безперервні воєнні дії, які раніше завдавали буковинцям величезної шкоди» [3, с. 240].

Інший науковець, О. Сухомлинов, так характеризує ситуацію, що склалася на Буковині за часів Австрійської імперії: «Можливо, саме в період Габсбурзького володарювання почали формуватися засади буковинського універсалізму. Відсутність визначеного демаркаційного кордону між етнічними групами та міжнаціональна комунікація в рамках єдиної суспільної системи сприяли розвиткові явища багатомовності та гетерогенності культури регіону. Мозаїка чи сусідство культур були причиною формування специфічного типу пограниччя, де між різними групами виникали специфічні реляції, які складно розглядати в контексті бінарної опозиції стиковість/перехідність. ...можемо впевнено стверджувати, що протягом відносно короткого часу на цих землях виник специфічний тип регіональної спільноти, культури, філософії екзистенції. Довготривалі явища й процеси взаємопроникнення та взаємодії різних культурних систем формували новий світогляд, перцепцію навколишнього світу, нову людину...» [9, с. 123].

Така ситуація зумовлює те, що поліетнічний регіон розвиває власне особливе культурне середовище та специфічну свідомість, яка не відкидала, а, навпаки, сприймала чуже. І саме політика Австро-Угорщини спрямовувалася на лібералізм, толерантність і мультикультуралізм на всій своїй території, зокрема й Буковині. Справді,

саме в цей період культура Буковини набула свого розквіту, і такий наплив багатонаціонального населення став тільки поштовхом для створення неповторної мультинаціональної буковинської культури. На нашу думку, можна охарактеризувати тогочасний стан культури Буковини із центром у м. Чернівці такими рядками: «Чернівці було містом, де недільний день розпочинався з Шуберта, а закінчувався дуеллю. Це місто — на півдорозі поміж Києвом і Бухарестом, поміж Краковом і Одесою — було негласно столицею Європи, де дочки м'ясників співали колоратурним сопрано, а фірмани фіакрів сперечалися про Карла Крауса, де тротуари підмітали букетами троянд, і де книгарень було більше, ніж пекарень. Чернівці було містом постійної інтелектуальної дискусії, яка вранці починалася з нової естетичної теорії, а до вечора її вже було остаточно розбито. ... Чернівці — це був пароплав задовольнень з українською командою, німецькими офіцерами і єврейськими пасажирами на борту, який під австрійським прапором постійно курсував поміж Заходом і Сходом», — так підсумовував деякі характерні ознаки чернівецького феномену німецький публіцист Георг Гайнцен [4, с. 9].

Великі зміни відбулися в міжетнічних відносинах на Буковині в період Першої світової війни. У 1914 р. закінчився мирний розвиток краю, він став ареною жорстоких боїв між Австро-Угорщиною та Росією. Згодом, 1918 р., територія буковинського краю почала належати до королівської Румунії і культурна ситуація кардинально змінилася. Створено урядовий репресивний апарат, завданням якого була повна трансформація життя буковинців на румунський лад. Усе свідчило про впровадження суворой поліційної системи, за якої під наглядом сигуранці (служби безпеки Румунії) опинявся кожен, кого підозрювали в антирумунській діяльності [9, с. 126]. Таким чином, поліетнічність, лібералізм і толерантність, які тут виховувалися протягом віків, опинилися під загрозою знищення.

Ситуація в усіх сферах життя краю докорінно змінилася з 28 червня 1940 р., коли Червона армія ввійшла на територію Бессарабії та північної частини Буковини. За перший рік перебування в складі СРСР значно змінилася кількість етнонаціональних меншин у демографічній структурі Чернівецької області. До Німеччини було вивезено більшість буковинських німців, до Румунії — частину румунського населення краю, а масові репресії проти «соціально ворожих елементів» призвели до фізичної ліквідації і примусового виселення значної кількості буковинців різного етнічного походження. У 1946 р. близько 10 тис. буковинських поляків повернулися на історичну батьківщину. А наприкінці 60-х рр. євреї почали масово виїжджати за межі Радянського Союзу, оскільки його політика пропагувала антисемітизм [3, с. 243, 245].

Після здобуття незалежності України влада зрозуміла важливість забезпечення доброзичливих стосунків між мультинаціональним населенням і стала впроваджувати нову етнополітику, яка ґрунтувалася

на сучасних демократичних засадах. Тому уряд України прийняв документи та закони, завданням яких було забезпечення прав національних меншин, а створення національно-культурних товариств допомогло б у задоволенні культурних потреб різноманітних етносів. Це змогло б стабілізувати й поліпшити міжетнічні стосунки на території нашої країни в цілому та в Чернівецькій області зокрема. Проте, як свідчать матеріали соціологічних досліджень, серед населення простежується тенденція поширення негативних настроїв щодо інших національностей, що пояснюється низьким рівнем життя, масовим безробіттям, а отже — пошуком винних у погіршенні їхнього становища [3, с. 247].

Таким чином, можна стверджувати, що впродовж багатьох століть Буковину заселяли люди різного етнічного походження, нині Чернівецька область залишається поліетнічним регіоном. Зазвичай буковинці вміли знаходити спільну мову, допомагати один одному, уникали гострих конфліктів між етнічними спільнотами, незважаючи на національність, расу чи релігійні переконання. Недарма наш край мав авторитет етнічно толерантної місцевості, а багато вчених досліджують феномен буковинської етнічної толерантності.

Сучасний словник філософських термінів визначає толерантність як моральну рису, що характеризує ставлення до людини іншої раси, національності, культурної традиції, релігійної конфесії як до рівної гідної особистості. Саме толерантність є основним механізмом створення етнокультурної спільноти. У зв'язку з тенденцією до знищення етнічних кордонів і процесом глобалізації толерантність стає особливо важливим способом взаємовідносин між культурними спільнотами. Як стверджує К. Клакхон, представники всіх спільнот стикаються з певною кількістю неминучих дилем, що ґрунтуються на біологічних і соціальних особливостях людства. У результаті основні елементи всіх культур подібні. По-перше, будь-яка людська культура немислима без мови. По-друге, жодній культурі не бракує засобів вираження естетики та досягнення естетичної насолоди. По-третє, кожна культура надає стандартизованих способів ставлення до найсуттєвіших проблем, наприклад, таких, як смерть. По-четверте, кожна культура влаштована так, щоб постійно зберігати групу та її єдність [6, с. 6, 12]. Таким чином, у демократичному суспільстві для нормального функціонування та розвитку будь-якій культурі необхідно надавати можливостей вільно спілкуватися рідною мовою, творити та розвивати своє національне мистецтво, реалізовуватися в релігійній сфері та завжди відчувати єдність власного народу. Тому більшість національних меншин потребують створення власного національно-культурного товариства, долучення до радіо й телебачення, державних справ, права власності на свої історичні будинки, зразки мистецтва тощо.

Толерантність означає право особистості на мультикультуралізм, полікультурність як джерело світового руху та розвитку. Це

основоположний принцип соціальних відносин. Б. Е. Рієрдон, автор книги «Толерантність — шлях до миру», зазначає, що вона (толерантність) являє собою цінність, необхідну й фундаментальну для реалізації прав і досягнень людини у світі [6, с. 74, 76].

Нині влада буковинського краю здійснює політику, спрямовану на задоволення культурних потреб різних етносів. Так, активно працюють національно-культурні товариства румунського, польського, єврейського, австро-німецького, російського, вірменського населення краю. Наявність таких товариств дозволяє різним етнічним громадам розвивати рідну мову і культуру, захищати свої національні права. Освіту рідною мовою в загальноосвітніх школах здобувають представники найчисленніших етнічних громад. Із 420 шкіл 342 — з українською мовою навчання, 86 — румунською та 4 — російською. Функціонують школи, де навчання здійснюється двома мовами (українською та румунською або українською та російською). Представники польської та німецької етнічних громад мають змогу навчати своїх дітей у недільних школах. У передачах обласного радіо й телебачення регулярно лунає рідна мова для буковинських румун, поляків та євреїв. Румунською, єврейською (їдиш) і російською мовами в області виходять друком періодичні видання [3, с. 211].

Найчисленнішою національною меншиною на території Буковини залишаються румуни. Румунська громада має найрозвинутішу мережу національно-культурних товариств в області. Серед цих товариств найважливішими є Товариство румунської культури ім. М. Емінеску, товариство жертв сталінських репресій «Голгофа», всеукраїнська науково-педагогічна асоціація «Арон Пумнул», культурно-спортивний клуб «Драгош-Вода», Християнсько-демократичний альянс румунів України, а також медичне товариство «Ісидор Бодя».

Після багатьох зустрічей представників влади Румунії та Чернівецької області та підписаних угод про співробітництво чи не щороку проводяться спільні культурні проекти. Наприклад, 2003 р. місцевий телеканал ТВА показав сюжет про реалізацію українсько-румунського проекту, метою якого було збереження, розвиток і поширення національних традицій, котрі в умовах глобалізаційних процесів поступово зникають. Упродовж півроку надавалася допомога в проведенні конкурсів лозоплетіння, гончарства, ткацтва, вишивки тощо [3, с. 269, 270]. Уже традиційними стають подібні спільні українсько-румунські проекти, фестивалі, конференції, виставки художнього мистецтва, «круглі столи» тощо.

Загалом румунські політики та вчені, зрозумівши важливість знання нині чинного українсько-румунського кордону, спрямували свою діяльність на захист румунської національної меншини. Урядовці тримають під контролем діяльність румунських культурологічних товариств, матеріально їх забезпечують, а саме спеціалізованим обладнанням, літературою, надають кошти для румуномовних шкіл України та стипендій на навчання в Румунії. На основі міжнародних

договорів про співпрацю немало молоді Чернівецької області навчається у вищих навчальних закладах Румунії, і, навпаки, вихідці з українських родин Румунії навчаються в закладах Чернівців [1, с. 31].

Розглядаючи значні позитивні зрушення в співпраці двох прикордонних регіонів, спрямовані на утвердження між ними добросусідських соціокультурних відносин, слід зазначити, що в цій ситуації існує також багато проблемних питань. Румунські громади висувають певні вимоги, які спрямовані на розвиток власної освіти та культури. Зокрема, відкриття відділу румунської літератури в бібліотеці при Чернівецькому університеті, створення власного ансамблю при Чернівецькій філармонії, відкриття полікультурного університету, передача румунській громаді будівлі колишнього Палацу культури румунів тощо. Суперечливі думки викликає проблема таємного отримання румунського громадянства численними мешканцями Чернівецької області. Привабливість цього паспорта полягає в тому, що його власникові надається можливість безвізового в'їзду до Шенгенської зони, а це має велике значення для тих людей, котрі працюють за кордоном або ж змушені туди часто їздити [3, с. 212, 248, 250].

Потребує уваги й роль і становище інших етнонаціональних груп Буковини. Чисельною та впливовою є німецькомовна громада, яка складається з нащадків переселенців з німецьких та австрійських земель у XVIII-XIX ст. Хоча в середині XX ст. вона достатньо скоротилася, проте товариство австрійсько-німецької культури функціонує і регулярно проводить заходи, які наприклад, щорічні «Дні культури буковинських німців», які традиційно починалися в м. Аугсбург та закінчувалися в м. Ульм.

Упродовж років існує регіональна співпраця між федеративною землею Каринтія Австрії та Чернівецькою областю України. Реалізація цієї співпраці відбувається завдяки проведенню різноманітних мистецьких акцій, виставок, зустрічей, проектів. Наприклад, у 2010 р. спільними зусиллями було презентовано карінтійську фотовиставку в міській галереї Чернівців, 2009 року відбулася виставка сучасного образотворчого мистецтва Буковини за підтримки федеративної землі Каринтія тощо. Розвиваються взаємні контакти з письменниками, художниками та музикантами. Слід також згадати двомовне перевидання «Історії міста Чернівці» чернівецького історика Раймунда Фрідріха Кайндля, яке стало можливим завдяки фінансуванню CİFEM і Австрійської кооперації в науці, освіті та культурі [5, с. 164, 166].

Польська громада теж активно розвиває свою національну культуру, а культурна співпраця із цією меншиною завжди була прерогативою для урядовців. Нині тут проживає близько 5 тис. поляків, їхня кількість значно зменшилася в період 1946-1948 рр. у зв'язку з їх інтенсивним виїздом до історичної батьківщини. Активно функціонує Товариство польської культури ім. А. Міцкевича, Польський Дім,

недільна школа тощо. Культурні зв'язки зберігаються завдяки різним масовим заходам, зокрема щорічному міжнародному фольклорно-мистецькому фестивалю в польському м. Ястров'є «Польські зустрічі». Мета цього — збереження зв'язків між буковинцями, поляками й іншими національностями, а також поліпшення стосунків між Польщею та Україною. Іноді польські вчені беруть участь у наукових конференціях у м. Чернівці, а також у наукових семінарах у Польщі та на Буковині під час роботи фундації «Пограниччя» [2, с. 363-364]. А 1998 р. обласна адміністрація підтримала ініціативу святкування 200-ї річниці від дня народження класика польської і світової культур Адама Міцкевича.

Активна і позитивна діяльність Товариства, підтримка Чернівецької міської Ради спонукали правління Товариства «Спільнота Польська» з Варшави фінансувати проект реконструкції виділених площ в історичному Народному домі поляків по вулиці Ольги Кобилянської, 36 [8, с. 209, 210].

Отже, в результаті аналізу історії та культури Буковини стає незаперечним той факт, що вона є багатонаціональним регіоном України. Основними численними національними меншинами є румуни, поляки, німці, євреї та росіяни. Демократична держава зобов'язана створювати належні умови для розвитку та збереження культурних традицій різних етносів. Як свідчить історія, буковинський уряд і населення ставить це завдання чи не на найперше місце, що зумовлено такою «вродженою» якістю, як толерантність, і виконує його успішно. Слід підкреслити, що домінуючими факторами, які здатні погіршити міжнаціональні відносини, є соціально-економічні. Без їх подолання неможливо поліпшити етнополітику краю. У таких умовах традиційна буковинська толерантність знижується, а це із часом може призвести до негативних наслідків. Таким чином, щоб зберегти такий настрій на Буковині, необхідне поліпшення економічного становища України в цілому та поглиблення демократичних засад у різних сферах життя. Важливим залишається усвідомлення кожним громадянином відмінностей між різними національними культурами та традиціями, а відтак усвідомлення власної національної культурної ідентичності.

Перспективами подальших досліджень є вивчення особливостей поліетнічного суспільства Буковини в культурному контексті, а також висвітлення культурного життя на Буковині в умовах незалежної України.

Список літератури

1. Адамович С. Чернівецька область в контексті соборності України (1990-2005) / С. Адамович // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. ст. Історія. Політичні науки. Міжнародні відносини. — Вип. 323-324. — Чернівці: Рута, 2006. — С. 28-33.
2. Буковина: історичний нарис / С. С. Костишин, В. М. Ботушанський, О. В. Добржанський, Ю. І. Макар, О. М. Масан, Л. П. Михайлина. — Чернівці: Зелена Буковина, 1998. — 416 с.

3. Буркут І. Г. Політичні процеси: історія, міфи, реальність (погляд з регіону) / І. Г. Буркут. — Чернівці : Прут, 2005. — 572 с.
4. Загублена арфа : Антологія німецькомовної поезії Буковини / Уп. П. Рихло. — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — 542 с.
5. Платцер В. Кооперація без кордонів у зміненому геополітичному оточенні ХХІ ст. Каринтія — Чернівці як приклад регіонального співробітництва / В. Платцер, У. Пушніг. // Міні-космос Буковини. Культурні здобутки : матеріали Міжнародної наукової конференції ... (Н-д. центр буковинознавства при ЧНУ). — Чернівці: Зелена Буковина, 2006. — С. 158–168.
6. Почебут Л. Г. Взаимопонимание культур: Методология и методы этнической и кросс-культурной психологии. Психология межэтнической толерантности : учеб. пособие / Л. Г. Почебут. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. — 281 с.
7. Рихло П. «Ми були розмаїттям у єдності ...» (До проблеми синтезу буковинської культури) / П. Рихло // Вікно в світ. — 2000. — № 2. — С. 158–168.
8. Струтинський В. Сучасні проблеми регіональної етнополітики: буковинські реалії / В. Струтинський // Етнічні взаємини на території Євро регіону «Верхній Прут»: Матеріали Міжнародної наукової конференції / Буковинський політологічний центр та Каринітійський інститут національних меншин. Під редакцією Анатолія Круглашова, Карла Андервальда та Гельвіга Валентина. — Чернівці: Букрек, 2004. — 401 с.
9. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему / О.М. Сухомлинов. — Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2008. — 212 с., 30 іл.

Надійшла до редколегії 20.12.2012 р.

УДК 792. 038: 004

О. С. АКИМЕНКО

PRO ET CONTRA ДИГІТАЛЬНОЇ РЕПРОДУКЦІЇ, АБО МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СУЧАСНИХ МЕДІА-ТЕХНОЛОГІЙ

Розглядається вплив сучасних репродукційних практик на конструювання та сприйняття арт-простору в умовах розвитку новітніх медіа-технологій (на прикладі Інтернет/он-лайн театру).

Ключові слова: *медіа, медіакультура, медіа-технології, техніка, репродукція, дигітальна репродукція, мистецтво, арт-простір, Інтернет/он-лайн театр.*

Рассматривается влияние современных репродукционных практик на конструирование и восприятие арт-пространства в условиях развития новейших медиа-технологий (на примере Интернет/он-лайн театра).

Ключевые слова: *медиа, медиакультура, медиа-технологии, техника, репродукция, дигитальная репродукция, искусство, арт-пространство, Интернет/он-лайн театр.*

It is considered the influence of the modern reproductive practics on designing and perception of the art space in the conditions of development of the latest media technologies (as an example the Internet/on-line theatre).

Key words: *media, media culture, media technologies, technics, reproduction, digital reproduction, art, art space, Internet/on-line theater.*

У другій половині минулого століття розпочалося активне впровадження інформаційних технологій і масових засобів комунікацій у суспільство, що зумовило нестримну трансформацію існуючих аспектів культурного буття людини. Інтенсивне поширення електронних засобів аудіовізуальних комунікацій спричинило швидкий розвиток специфічного типу культури інформаційного суспільства — медіакультури. За допомогою своєї розгалуженої мережі комунікаційних посередників медіакультура бере участь у процесах розвитку техногенної епохи, модернізації багатьох сфер людського буття, становлення космопланетарного мислення, конструювання нової моделі мистецтва.

Динамічна медіатизація арт-простору зумовлює інтенсифікацію ірреальної, безпредметної сутності мистецтва, майже цілковите стигнення межі віртуалу й реалу та виникнення особливого стану «дигітального існування». Нові медіа-технології, завдяки власним онтологічним особливостям, спочатку змодельовали, потім апробували і, нарешті, канонізували межову форму існування сучасного мистецтва в «іншій» цифровій реальності. Стосується практика віртуалізації емпіричної реальності, дигітального відтворення навіть такого виду мистецтва, який тривалий час уважався непідвладним процесу технологічного розмноження, недоторканим для репродукційної процедури, — театру.

Абсолютно точне відтворення в цифрі зі збереженням усіх первинних характеристик застосовується не тільки для статичного зображення (документ, фотографія, малюнок тощо) або об'єкта, що змінюється, переміщується в часі та просторі (музична композиція, кіно), але й для театральної постанови, яка за своєю природою не повинна фіксуватися в часі, повторюватися: таким чином руйнується враження непередбачуваності, зникає ефект «сьогодні не так, як учора». Розмноження вистави з метою розширення глядацької аудиторії, долучення значної кількості людей до художнього акту творіння стали можливими, насамперед, не стільки завдяки збільшенню тиражу відзнятих на матеріальних носіях копій, скільки виникненню нового засобу тиражування — представлення в режимі он-лайн трансляції театру in action. Зважаючи на значні переваги, яких надає перегляд театральної вистави вдома, постає запитання: чи не виконують у такому разі наділені необмеженою могутністю, медіа-технології «ведмежої послуги», чи не слугує бажання спростити доступ до елітних театральних залів знищенню спочатку тієї мети, з якою вони були споруджені, а потім і їх самих? У добу медіакратії репродукція для мистецтва являє собою знак епохи, необхідність, самоочевидну річ або дигітального Мефістофеля?

Актуальність дослідження: домінантою сучасного постіндустріального суспільства є інформація, для якої основним полем існування

та функціонування слугують цифрові медіа-технології, які у свою чергу трансформують майже всі види людської діяльності, зокрема арт-практики. Сучасна ситуація, в якій митець більшу частину свого робочого й вільного часу перебуває перед монітором, не може не впливати на результат його діяльності та свідчить про важливість вивчення впливу медіа-технологій, зокрема, техніки цифрового репродукування, на процес і кінцевий результат творчості.

Мета статті — осмислення механізму впливу дигітальної репродукції на мистецтво на основі аналізу Інтернет/он-лайн театру в просторі сучасної медіакультури.

Матеріал структуровано в намаганні виробити систематичні уявлення про поняття медіа, медіа-технологій, репродукцію та її види, вплив на художню творчість і повноцінне сприйняття людиною творів мистецтва. Розглянуто такі питання: репродукційна техніка та мистецтво, митець і сучасні цифрові медіа-технології, сприйняття репродукованого мистецтва на прикладі он-лайн театру.

Значення слова «медіа» в перекладі з англійської — засіб, посередник; традиційне тлумачення — проміжна ланка в комунікації, пристрій для запису, зберігання та передачі культурних кодів. Комплекс знань, пристроїв, засобів для роботи з культурними кодами називається медіа-технологіями.

Умовна типологія медіа-технологій складається з п'яти основних позицій: ранні (писемність), друковані (друк, літографія, фотографія), електричні (телеграф, телефон, звукозапис), мас-медіа (кінематограф, телебачення), цифрові (комп'ютер, Інтернет). У зв'язку з тим, що сьогодні вже звичним стає формулювання «цифрове телебачення», «комп'ютерне спілкування», «Інтернет-спільноти» як пріоритетний засіб зв'язку із зовнішнім світом, то лише дуже обережно можна розмежовувати два останні типи. Дедалі більше підстав виникає для виокремлення ще однієї групи — мультимедіа, які являють собою інтерактивні візуальні й аудіоефекти, сукупність текстів, звуків, графіки, фотознімків, відео в одному цифровому репрезентаторі. На відміну від звичних медіа, які переважно пов'язані з телебаченням, радіо, поліграфією, мультимедіа приділяє значну увагу комп'ютерним зображенням, передачі відеоматеріалів по мережі Інтернет, іграм, інтерактивній взаємодії комунікаторів.

Існує термінологічна плутанина використання понять «медіа-технології» і «техніка». Техніка (д. гр. Τέχνη — мистецтво, майстерність, уміння, ремесло) — термін, який одночасно застосовується для позначення міри, рівня якісного опанування якою-небудь виду діяльності та різних спеціально сконструйованих людиною пристосувань, механізмів для здійснення процесів виробництва й обслуговування. Технологія (д. гр. Τέχνη — мистецтво, майстерність, уміння; λόγος — слово, думка, причина; методика, спосіб виробництва) — комплекс організаційних заходів, операцій і прийомів, спрямованих на обробку певного об'єкта. У XVII ст. в англійській мові слово «техніка»

позначало систематичне вивчення або термінологію конкретного виду мистецтва, у XVIII ст. його значення стало наближатися до практичних мистецтв, і тільки у XX з бурхливим розвитком науки термін став поступово набувати сучасного змісту. У 1960-х рр. технікою називалася безліч різноманітних механізмів, пристроїв, які використовуються для вироблення предметів матеріальної культури. Але з появою інформаційного продукту, який не відповідає визначенню матеріальної культури, відбуваються нові термінологічні зміни.

Якщо історію техніки можна простежити на основі матеріальних предметів, з історією медіа-технологій це зробити складно, оскільки вона започаткована в тій просторово-часовій точці, коли певний інформаційно-комунікативний механізм посередництва міг виникнути лише як умова застосування людиною в процесі труда тих знань і вмінь, які зберігаються в колективній пам'яті. Чи не тому серед існуючих інтерпретацій медіа ефектно виглядає визначення, запропоноване К. Марвін (Carolyn Marvin): «Медіа — це не фіксовані об'єкти: у них немає природних країв. Вони являють собою сконструйовані комплекси бажань, вірувань і процедур, які вбудовані в складні культурні коди комунікації. Історія медіа — це не більше й не менше, ніж історія їх використання, що завжди орієнтувала нас від них самих до соціальних практик і конфліктів, які вони висвітлюють» [8, с. 8].

Більшість дослідників, котрі працюють з феноменами сучасного суспільства, вважають за доцільне використовувати термін медіа для позначення засобів, процесів і матеріалів, які беруть участь у роботі з культурними кодами під час комунікативного акту; медіа-технології вони визначають як сукупність тих методів, пристроїв, процедур, призначенням ефективного функціонування яких є запис, зберігання і відтворення культурних кодів. У цій статті пропонується розглянути лише один репрезентатор сучасних медіа-технологій — дигітальну репродукцію, але як домінуючу складову в процесі формування та сприйняття сучасного арт-простору (на прикладі он-лайн театру).

Під репродукцією (від лат. *re* — повторна, поновлювана, відтворювана дія та *producere* — виробляю) слід розуміти, по-перше, процес (дію) відтворення і розмноження зображень (малюнків, картин, фотографій, документів і т. ін.), по-друге, результат репродукційного процесу (дії) — абсолютно точно, автентичне відтворення оригінального малюнка, картини, фотографії, відео- або аудіоматеріалу. На відміну від копіювання, спосіб репродукування припускає відтворення оригіналу в іншій техніці й матеріалі. Технічна (механічна) репродукція — відтворення і розмноження зображення, мелодії, відео поліграфічними, фотографічними й іншими електронно-машинними засобами, які мають, переважно, серійний характер виробництва. Ручна (мануальна) репродукція передбачає як основний засіб повторення штриха, мазка, кольору, звука винятково людські ресурси і як допоміжні — інші матеріальні інструменти, сировину.

Сучасний тип репродукції — дигітальний — базується на використанні для відтворення оригінального твору (статичний або динамічний, плоский або сферичний, звуковий або німий образи) новітню мультимедійну техніку, і, передусім, Інтернет-ресурси. Дигітальна або цифрова репродукція є однією з форм відтворення, яка основана на цифровій моделі даних. Перевага подібної практики репродукування полягає в аналоговому відтворенні початкового матеріалу без утрати первинних якостей продукту.

У 1936 р. Вальтер Беньямін (Walter Benjamin) передбачив, що механічна репродукція творів мистецтва призведе до руйнування їх «аури таємниці», вплине на художню творчість, сприйняття твору мистецтва та розуміння його художніх переваг, визначить новий статус у суспільстві. Зростання технічних можливостей сприяло виникненню нового типу художньої діяльності, формування техногенного середовища існування культури, в якому мистецтво разом з іншими видами діяльності людини атестовано як інформаційну одиницю. Спочатку технічна репродукція, а потім її поліпшений аналог у цифрі перевели зміст твору мистецтва в поле «символічної додаткової вартості, привласнили його образ як об'єктивну характеристику мистецтва» [2, с. 79].

Та навіть Беньямін не міг припустити всього масштабу дигітальної експансії та медіатизації культури, що дозволили здійснити перехід до комп'ютерно-мережових мистецтв, арт-проектів на базі віртуальності.

Вплив репродукційних практик на мистецтво — не тільки у своїх технічних винаходах, але в самій стилістиці думки — має тривалу історію. Греки створювали копію лише за допомогою лиття або штампування. З виникненням гравюри на дереві (ксилографія) вперше почали відтворювати графіку. Потім, у Середньовіччі, додався офорт, а на початку XIX ст. — літографія. З книгодрукуванням подібна процедура стала можливою також для текстів. На рубежі XIX і XX ст. засоби репродукції посіли самостійне місце серед видів художньої діяльності та впевнено продовжують впливати, відкрито чи латентно, на традиційну сферу мистецтва, сприяти виникненню нового медіа-арту.

Та навіть у найдосконалішій репродукції, згідно з визначенням Беньяміна, немає умови «тут і зараз», унікального буття твору мистецтва: «Тут і зараз» оригіналу визначають його справжність» [1, с. 20]. Стосовно ручної репродукції рефлексія щодо справжності виправдана, але стосовно технічної репродукції, тим паче дигітальної — недоречно: чим більшої технологізації підпорядковується художній образ, тим помітніша його неорганічність у традиційному культурному контексті, сильніше відчувається політико-економічна заангажованість і підвладність примхливим інтересам мас, очевиднішою стає остаточна втрата аураічного фльору.

З культурно-історичним розвитком суспільства, водночас із поступовим зникненням ритуальної культури, яка базувалася на

концептах сакрального, прихованого, унікальна цінність справжнього витвору мистецтва нівелюється. Традиційний ще з первісної доби контекст, у якому розміщувався твір мистецтва, а саме — культ, не надає художнім творам значення таємного, невидимого, прихованого. Наслідком розкриття, «приземлення» й тиражування культового об'єкта стало те, що сама культова цінність майже повністю зникла, увялення про унікальність, яке було домінуючим у культовому зображенні, змінилося на поняття епатажності митця або ексцентричності художнього творіння. Релігійний культ переростає в культ служіння прекрасному, турбота про справжність — у комерційну зацікавленість.

З вивільненням твору мистецтва від культової прихованості, виникненням різних методів репродукції, насамперед, технічної, потім — дигітальної, неймовірно збільшилися експозиційні можливості мистецтва. Культова цінність більше приховувала твори мистецтва, ніж орієнтувала на публічну демонстрацію, в той час як комерційна експозиція мистецтва спрямована на масове ознайомлення. «Репродукційна техніка виводить як оригінал, так і його точну копію зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, вона замінює його унікальність масовим виявленням. А дозволяючи репродукції наблизитися до людини, яка її сприймає, вона актуалізує саму репродукцію» [1, с. 22]. З того моменту, коли критерій справжності замінює експозиційна цінність, трансформується тип сприйняття твору мистецтва, спосіб взаємодії з ним: від глибокої співучасті до тактильного пересування, від удумливої концентрації до розслабленого споглядання. Яскравим прикладом такого твердження може слугувати кіно.

Один тип кінематографа в акті репродукції руйнує «ауру» світу, відображаючи лише його емпіричну матеріальну реальність, а інший, утрачаючи форми, завдяки спостереженню схоплює його «ауру» («закарбований час» А. А. Тарковського [Див.: 4]). Поняття «аури» тлумачиться в текстах В. Беняміна: «<...> ауру можна визначити як нез'ясовне відчуття далечини, як би близько ми не розглядали предмет. Ковзати поглядом по горах, споглядати гілку — значить вдихати ауру цих гір, цієї гілки» [1, с. 24]. Саме пристрасне прагнення наблизити до себе речі, привласнити їх характерне для сучасного «супільства споживання» (Ж. Бодрійар, Jean Baudrillard). Так само, як і тенденція до подолавання будь-якої унікальності — через прийняття репродукції, безпосереднє володіння нею. І привласнення це здійснюється іноді дуже й дуже безвідповідально.

Поширюючи витвір мистецтва в середовищі мультимедійних технологій, репродукція разом з унікальністю та самостійністю знищує також і його ізолюваність, реалізує предмет мистецтва, доводячи його до глядача, в якому він убачає свою мету, тобто одну зі своїх причин. Автентичність же твору мистецтва полягає в самій потенції та акті творіння, а не в готовому продукті творчості, у творчому «спотворенні» зображуваного об'єкта, а не в механічно точній

репродукції. Статус «перекручування», «викривлення» створюється або фіксується тільки людиною, як і його форма — тотожність і відмінність між фізичними відображенням і оригіналом. Лише за цієї умови таке художнє змінення дійсності може претендувати на належність до мистецтва. Інакше маємо ефект відображення в кривому дзеркалі.

У цьому разі сама кривизна дзеркала є лише механічним явищем, але не перекручуванням, тотожним творінню. Тільки для людини існує викривлення як ідеалізована форма реального явища. Спочатку технічна, а нині цифрова репродукція практично відтворюють лише безпристрасну матеріальну форму, але не зміст. Репродукція дзеркально відображає, але не відтворює правди; обмежується точним копіюванням матеріального контуру, до якого не зводиться представлений у мистецтві художній образ. Для техніки, якою б складною вона не була, недоступне відтворення змісту художнього твору — це властивість людини. Непідвладна репродукції і загальність моменту творіння, що відповідає за цілісність витвору мистецтва, — вона визначається перманентним розкриттям людиною. Репродукції піддається тільки наявне буття твору мистецтва, і воно не збігається з його ідеальною універсальністю і глибиною. Якщо воно перебуває у своїй байдужій одиничності, позбавлене загального змісту, то його «абстрактне ніщо» компенсується пустим тиражуванням, механічним породженням одноманітних одиниць.

У процесі дигітального репродукування мистецтво, з одного боку, дегуманізується, фетишизується, зводиться до віртуалізації в протилежність чуттєво-практичному відтворенню. Водночас, цифрове тиражування дійсно робить матеріальний аспект мистецтва незначним, практично знімає матеріальність, дефетишизує мистецтво. Очевидно, що образ стає байдужим до матеріалу, в якому втілений. Образ може бути інкорпорований у нескінченну безліч цифрових носіїв. Але як бути з тим видом мистецтва, яке вже за своїм термінологічним визначенням повинно мати обов'язковий топос на карті? Яке має певні межі плину часу в просторі й розміщення самого простору? Чи можна за допомогою дигітального коду точно відтворити суто матеріальну подію зі збереженням принципової для існування цього виду мистецтва необхідності перебувати в певному місці в певний час? Ідеться про цифрову репродукцію театрального дійства.

Перебуваючи в предметній матеріальній дійсності, театр має виразно речове втілення. А. С. Канарський навіть уважав, що сутність театрального мистецтва полягає в архітектурі, не зводиться до планування, оздоблення театрального приміщення, а втілюється в його часо просторових координатах («театральна дія пов'язана з певною єдністю місця і часу, що відбувається на сцені» [3, с. 368]). Споруда не є лише місцем проведення спектаклю, а необхідною умовою для повного розкриття його феноменологічних якостей: «Простір театру як виду мистецтва — це умова вираження в ньому архітектурного

елементу. <...> Саме архітектура як вид мистецтва <...> складає всю умовність театру й таким чином визначає межі всієї його художності» [3, с. 369].

Ні гра акторів, ні створена ними «атмосфера» (М. О. Чехов) [Див.: 5] не здатні повністю реалізувати театр як «річ-у-собі» (І. Кант) без певного оточення інтер'єром. Театр не виникає будь-де, внаслідок нехтування, ігнорування предметним оточенням; його виникнення фіксують тільки в разі збереження інженерно-конструкторського погляду на просторове розміщення. Важливо зрозуміти, що йдеться зовсім не про класичні уявлення численних рядів крісел, дерев'яної сцени і тяжкої завіси (що з надзвичайним успіхом підтвердили різноманітні моделі театральних видовищ). У такому разі «архітектура» вказує на атрибутивну властивість театру перебувати «тут і зараз», у певному місці, в певному оточенні, в певний час. Тільки ці вимоги й здатні інспірувати виникнення театального дійства. Та вони ж і ускладнюють його репродукцію: не масовий друк фотографій чи розмноження відеозаписів спектаклю, що являють собою лише зліпок, а реальне відтворення самого процесу. Вирішення цього завдання покладено на медіа-технології прямої трансляції.

Практика транслявати вистави в он-лайн режимі в останні роки має дедалі більший попит. У країнах СНД на сьогодні найвідомішим із тих, хто спробував «на собі» всі недоліки й переваги прямої трансляції, є «Інтернет-театр. Вільний майданчик». Ми не зупинятимемося на технічних складнощах, на безлічі суто інструментальних зон ризиків. Поширена та цілковито обґрунтована думка про своєрідну боротьбу з лікнепом, з театральним невіглаством, про спрощення потрапляння на вистави, подолання географічних, фінансових та ін. перепон. Однак слід звернути увагу на загрозу підміни в результаті цифрового репродукування дійсної реальності театру ілюзорною.

Як зазначалося вище, згідно з концепцією аури Беньяміна, справжній витвір мистецтва відрізняють від її дублікатів особлива аура або поняття «тут і зараз». Для театру це означає наявність певної архітектури, на думку А. С. Канарського; створення «атмосфери» дії, епохи, відповідно до М. О. Чехова; присутність аудиторії, яка вступає з митцями у творчу співпрацю. Проте ці атрибути театального мистецтва зникають, щойно починається пряма трансляція. Звісно, можна вказати на здатність людини втручатися в дію, сприяти їй завдяки функціональній силі техніки, та це вже інтерактивність іншого змісту.

Коли «собор залишає площу, на якій він перебуває, щоб потрапити до кімнати поціновувача мистецтва» [1, с. 21], він утрачає свої автентичні властивості, оскільки припиняє бути «тут і зараз». Коли «театр приходиться до вас» (слоган Інтернет-театру), «тут і зараз» оригіналу, які визначають поняття достовірності, зникають. Позбавлена аури, сугестивної сили в дигітальній репродукції, театральна вистава конвертує до нового стану, характеристики якого визначаються особливими умовами існування в просторі, де «панує» цифра.

Насамперед зазнають змін драматургічні закони, за якими організовувалася вистава в традиційному театрі. До того ж трансформується художня форма, а разом з нею категорії часу-простору; іншими стають функції комунікаторів вистави: авторів (творців культурних кодів, відправників) і глядачів (реципієнтів, споживачів культурних кодів); змінюється комунікативне поле (поле генерування, транслявання, сприйняття культурсентів). Межі художньої форми як складної аіерархічної дисипативної організації набувають характеристик онлайнової ситуації (стають ситуативними, дисипативними, рухливими, майже не вловимими); ускладнюється презентація учасників театральної комунікації в просторі, який вони собою маркують; установлені характеристики автора та глядача розмиваються.

У театральній виставі, репродукованій за допомогою Інтернет-ресурсу, автор не є остаточним автором, а глядач не є тільки глядачем. І перший і другий не представлені в абсолютній повноті. Автор не визнається за єдиного деміурга, його функції креатора та модератора не вичерпуються лише цим. Споживацький погляд глядача поступово набуває ознак авторського. Таким чином, неможливо чітко визначити, хто є хто: глядач-співавтор нівелює принципово авторські функції єдиного й остаточного творця культурних смислів; автор, у свою чергу, споглядає за спробами глядача організувати художню форму вистави як відкритої системи. Кожен з них повинен постійно стверджуватися в якомусь із двох статусів, одночасно репрезентувати себе в ролі генератора і споживача культурних сентів.

Отже, в репродукції як такій немає нічого «поганого». «Contra» технічної репродукції існує передусім той факт, що обставини, в які поміщається репродукція, знецінюють її «тут і зараз» (справжність), розпушують «ауру», навіть здатні до повної трансформації традиційних характеристик мистецтва (приклад он-лайн театру). «Pro» дигітальної репродукції є такі обставини: репродукція «в цифрі» самостійніше стосовно оригіналу, ніж інші репродукційні техніки; здатна перенести копію оригіналу в ситуацію, для самого оригіналу недоступну; дозволяє публіці наблизитися до оригіналу; може слугувати засобом для поширення й усупільнення мистецтва. Тому, якщо відсторонитися від конкретного значення тиражування в суспільстві, сама по собі репродукція не має оціночного судження.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням впливу новітніх інформаційних технологій на мистецтво в контексті медіатизації культури, антропологічних викликів сучасного інформаційного суспільства, проблем існування мистецтва в системі медіакомунікації.

Список літератури

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. с нем. — М. : Медум, 1996. — 240 с.
2. Богатырева Е. Д. Искусство и научно-технический прогресс: контуры взаимосвязи / Е. Д. Богатырева // Вестник Самарской гумани-

- тарной академии. — Серия: Философия. Филология. — Самара : СаГА. — 2010 — № 2(8). — С.79—86.
3. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. — К. : ЗАО «Мировнская типография», 2008. — 378 с.
 4. Тарковский А. А. Запечатленное время / Тарковский А. А. Начало и пути (Воспоминания, интервью, лекции, статьи) / А. А. Тарковский // Сост. и ред. М. Росточкая. — М. : ВГИК; ИЦ «Гарант», 1994. — 204 с. — С. 45–67
 5. Чехов М. А. Литературное наследие : В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера / М. А. Чехов // Общ. науч. ред. М. О. Кнебель. Сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. Комментар.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова. — 2-е изд. испр. и доп. — М. : Искусство, 1995. — Т. 2. — 588 с. — С. 176 — 186
 6. Internet-theater. Online / [Электрон. ресурс] — Режим доступа : <http://teatrtv.com>. — Заглавие с экрана.
 7. Lange C. Tricky Matter: The Work of Art in the Age of Digital Reproduction / Casey Lange // [Электрон. ресурс] — Режим доступа : <http://hypocritereader.com/8/tricky-matter>. — Заглавие с экрана.
 8. Marvin C. When Old Technologies were New / Carolyn Marvin. — New York: Oxford University Press, 1990. — 296 p.
 9. Moffat Ch. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction / Charles Moffat // [Электрон. ресурс] — Режим доступа : <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/contemporary/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Digital-Reproduction.html>. — Заглавие с экрана.
 10. de Mul J. The work of art in the age of digital recombination / Jos de Mul // [Электрон. ресурс] — Режим доступа : <http://www.demul.nl/nl/publicaties/publicaties-per-categorie/boekbijdragen/item/1549-the-work-of-art-in-the-age-of-digital-recombination>. — Заглавие с экрана.
 11. Calitz T. Art in the age of digital reproduction: liberating or cheapening? / Talita Calitz // [Электрон. ресурс] — Режим доступа : <http://memeburn.com/2012/08/art-in-the-age-of-digital-reproduction-liberating-or-cheapening/>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 17.01.2013 р.

УДК391(091)(477)

О. С. НАУМКІНА

ЕТНІЧНІ МОТИВИ В ІСТОРІЇ МОДИ УКРАЇНИ

Розглядаються історичні етапи впровадження в українську моду етнічних мотивів.

Ключові слова: *масова культура, масовізація, народне мистецтво, етнічні традиції, національний стиль, фольклор, мода.*

Рассматриваются исторические этапы внедрения в украинскую моду этнических мотивов.

Ключевые слова: *массовая культура, массовизация, народное искусство, этнические традиции, национальный стиль, фольклор, мода.*

In the article the historical stages of introduction are examined in the Ukrainian fashion of ethnic reasons.

Key words: *mass culture, massovization, folk art, ethnic traditions, national style, folklore, fashion.*

Мета статті: визначити роль та місце етнічних мотивів в історії української моди; проаналізувати стан національного стилю в контексті сучасної масової культури.

Початок ХХ ст. характеризується широкою експансією масової культури, процесами масовізації уже наявних культурних зв'язків та впровадження нових. Розвиток капіталістичних відносин, що спричинив зміни економічної та виробничо-організаційної структури художнього виробництва, призводить до поглинання кустарних ремесел фабричною промисловістю.

Відбуваються глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані як з особливостями соціально-економічних відносин, так і з явищами духовного життя, зацікавленістю творчої інтелігенції народним мистецтвом і його збереженням, а відтак організацією та активною роботою в утворенні земств і широкої мережі навчальних закладів та художніх майстерень. Відбувається осучаснення продукції промислів та долучення митців професійних до творчої співдружності з народними майстрами. Вище зазначенні процеси характерні і для сучасного українського культурно-мистецького простору, що і визначає актуальність цієї статті.

У відповідь на широку масовізацію культури відбувається не зникнення народного, а, навпаки, його актуалізація. Актуалізація, звісно, у зміненому вимірі. Професійні художники звертають увагу на народну культуру, адже «саме на початку ХХ ст. відбувається усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядкована своїм закономірностям і має свої засоби емоційного впливу, з'являються професійні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика» [1, с. 15–16].

Така увага й увведення народної культури в різні сфери мали свої наслідки. Масовізація не викликає зникнення народної культури, але пропонує їй нові «правила гри» — свої процеси. Народне мистецтво, стаючи промисловим, тобто масовим, відривається від свого коріння, із культури селянської воно входить в культуру міську. Специфікою промислового виробництва в народному стилі є те, що воно мало споживача виключно в місті, оскільки в селі не мало розуміння та сприйняття. Це — не народне мистецтво, а творіння професійних художників для подальшого виконання народними майстрами. Ці твори ставали псевдонародними, тобто суттєво віддалялися від основ (джерел) народного мистецтва. «Водночас діяльність земств спрямовувалась на дослідження призабутих технічних прийомів виконання, традиційних орнаментальних мотивів і форм. Увага до народного мистецтва та відродження його традицій були творчим імпульсом для новаторських пошуків художників-професіоналів» [1, с. 125].

Отже, головним наслідком масовізації було перенесення дислокації народного мистецтва із села в місто. При цьому зберігається безпосереднє відтворення народного мистецтва — неперервна лінія народних майстрів, але додається лінія професійних художників, крізь творчість яких елементи етнічної культури стають масовими.

Досить показовими загальні процеси є на прикладах окремих елементів етнічної, зокрема матеріальної, культури. Прикладом може слугувати зміна народної і промислової вишивки як деталі одягу. Як уже було зазначено, народне мистецтво зазнає впливу міської культури, виробів фабричного виробництва та загальної масовізації. Передусім це відбувається завдяки тиражуванню взірців, що формує нову стилістику художньої мови, «ці зрушення особливо інтенсивно проявляються на Полтавщині, Київщині, нинішніх районах Дніпропетровської, Харківської, Миколаївської областей, які були промислово розвиненими регіонами де вплив міських смаків був найсильнішим». Наприклад, впливає колористика фабричних ниток, відмінна від тієї, яку дають натуральні фарби, зміна характеру засобів шитва, починає переважати вишивка хрестиком, як простіш технічно, «техніка хрестиком повсюдно витісняє давні традиційні засоби шитва, стали колористичну гаму та орнаменти, типові для кожного етнографічного регіону. В цей час випускаються дешеві альбоми з узорами вишивок квіткового походження з натуралістичним трактуванням. Цей процес відбився і на стилістиці килимарства» [1, с. 35].

Зміна народного мистецтва — не лише в місті, але і в осередках його природного існування — одне з яскравих свідчень впливу масовізації на народну культуру і її сприйняття. Яскраві, насичені кольори, які звично вважаються народними, є результатом використання фабричних ниток.

Різкий яскравий контраст, нові естетичні смаки впливають загалом на народне мистецтво, «в селянський побут широко впроваджуються дешеві малюнки, що друкувалися масовим тиражем у додатках до журналів «Нива», «Ваза», «Родина» та ін.» [1, с. 35]. Проте через процес натуралізації, стандартний взірець набуває в кожному регіоні свого неповторного втілення з урахуванням народних уподобань — етнорегіональні відмінності лишаються, хоча і зазнають трансформації. «Подібні сюжети кочують різними регіонами України, іноді витісняють традиційну, притаманну кожній місцевості вишивку, нівелюють її особливості. Негативні наслідки в розвитку народного мистецтва з усією повнотою і складністю постали перед прогресивними діячами культури та мистецтва. Інтерес до відродження національних традицій утвердився в широких колах громадськості не лише як патріотичний рух, а і як закономірний процес для всього розвитку культури того часу, коли в національному народному мистецтві намагалися знайти ґрунт для вироблення нової художньої мови» [1, с. 25]. Відродження етнічних традицій, як уже зазначено, відбувалося зі зміною висхідного взірця.

Збереження автентичних взірців — результат масовізації взірця народного мистецтва — є відповіддю на загальні культурні процеси, характерні для всієї Європи. Але водночас ця стратегія поєднується із націєбудуванням, виробленням українського стилю й української національної ідеї.

Початок століття в Україні ознаменований значним підвищенням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва. У цей період починають формуватися українська політична нація, народ, а відтак і народна творчість стають першоосновою національної культури. До народного мистецтва значний інтерес проявляє творча інтелігенція, починають активне збирання і формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття «народне мистецтво» [1, с. 16].

Про зацікавлення народною культурою на українських землях, що входили до складу спочатку Австро-Угорщини, потім Польщі, було вже сказано, проте, слід відзначити, що ці процеси були спільними для всіх українських земель.

«Початок століття ознаменований яскравими проявами таланту митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII — XVIII ст., інтерпретуючи орнамент стилю бароко» [1, с. 9].

Одночасність активізації всіх мистецьких сфер на шляху до формування національної ідеї свідчить про відгук цих течій на культурний запит доби: нова українська література, організація у Львові «Товариства сприяння руській штуці», художні виставки, часописи українською мовою — свідчать про впровадження моди на український стиль. У Львові діють найвидатніші митці свого часу: архітектори Ю. Захарієвич, К. Мокловський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, художники І. Труш, О. Новаківський, М. Сосенко, А. Герасимович, М. Гавриленко, художники декоративного мистецтва М. Лукіянович, О. Білоскурський, О. Кульчицька. «Власне розробка українського стилю на Галичині перетворюється на активний національно-визвольний рух» [1, с. 19].

Радянський період історії України змінив напрями використання етнічних мотивів. Передусім зміна відбувалася на рівні культурних практик — українізація у 20-ті рр. ще продовжувала авангардистські пошуки, осмислення народного мистецтва професійними митцями. Наступний період, час централізованої культурної політики, не від-

мовляється від народних елементів культури, але від них залишається лише форма.

У 30-х — першій половині 50-х рр. відбувається чіткий розподіл між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим відповідно до настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає, притаманні йому традиційні ознаки [1, с. 10]. Приблизно так і залишилося — був фольклор офіційний, радянський, який виконував означувальні й ідеологічні функції, був фольклор справжній, що продовжував традиції завдяки прямій спадковості, який ще зберігався в селах України лінією неперервної спадковості.

У 30-50-ті рр. відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеність орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями. Одним з основоположних принципів «соцреалізму» було гасло мистецтва «соціалістичного за змістом і національного за формою» [1, с. 62].

Українське мистецтво ізолюється від світу, і від своєї змістовної складової, репресивними заходами запроваджується односпрямованість художнього процесу та залежність мистецтва від тоталітарної системи. Наслідком стає те, що національна своєрідність зводилась до поверхових рис, штучного застосування орнаменту [1, с. 63-64].

Народне мистецтво стало упакуванням ідеології, «міфопоетичне мислення народного мистецтва з його тяжінням до фантазії, умовності, експресії було чужорідним для самого духу тоталітаризму. Йому нав'язувались неприродні, штучні поєднання орнаменту з портретами в народних килимах, вишивках, тканих рушниках» [1, с. 64]. Ідеологічна лінія використання етнічних мотивів позбавляла їх свого національного змісту, наслідки цієї політики залишаються і досі, коли етнічний елемент часто є пустою формою, зручною до наповнення будь-яким ідеологічним змістом.

Інший вектор використання етнічного елемента стосувався введенням його в одяг. У 50–60-ті рр. здійснюються перші, доволі успішні спроби цілеспрямованого впровадження розроблених з використанням народного крою та декору моделей одягу в масове, фабричне виробництво [2, с. 14]. Творче засвоєння народного досвіду стало одним із факторів поліпшення якості одягу 70-х рр. [2, с. 51].

Загалом змінюється культурна політика, разом з десталінізацією та декотрими змінами в суспільстві, відбувається нове розуміння народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору. Намітилась тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки.

70-ті рр. — це період нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови. 80-ті рр. є найпліднішими з точки зору

звернення до народного мистецтва. У 80-тих рр. «у межах загальної спрямованості до виразності образної різноманітності паралельно розвиваються і взаємодіють «натурстиль» та «дизайн-стиль», посилюється інтерес до історичного минулого, до традицій народного мистецтва» [1, с. 10].

Змінюється і ставлення, свідомісний компонент. У 60-80-ті рр. народне мистецтво розуміється як складник національної культури. «Народні майстри у творчості базуються на еволюційних законах творення, зберігаючи регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, які яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду» [1, с. 91].

Через усвідомлення відмінностей та специфік національних культур, на зміну їх формальному служінню одній ідеї, розпочинається нова хвиля зацікавлення народним: «...будь-які події, народні свята й обряди неможливі без вишитих рушників, які, крім декоративного, мають ще й образно-символічне значення. Саме в 60-80-ти рр. почалося активне вивчення символіки рушників, використання їх у святах і обрядах» [1, с. 97], що свідчить про культурні зрушення — зміну культурних стратегій та орієнтирів, поступовий занепад ідеології на користь повернення до народного, відцентричний рух.

На початку 80-х рр. художники-модельєри продовжують роботу із використанням народного досвіду виготовлення одягу в моделюванні сучасного костюма [2, с. 14], про що свідчать радянські дизайнери: «підвищився сьогодні інтерес до історії костюма [...] Здається, це загальна тенденція...» [4, с. 98]; «багато років займаюся російським народним костюмом. Його висока емоційність, відкритість, зрозумілість пластики, простота, лаконізм, а головне — глибинна традиційність — невичерпальнае сховище творчих пошуків. Без цих знань неможливо підійти до сучасності. Відбір у народному костюмі проводить кризь час. Лишаються святковість, декоративність, раціоналізм» [4, с. 32]; «Розділ сучасного костюма на виставці переконує в тому, наскільки фольклорний стиль, що затвердився в моді 70-80-х рр., дав потужний поштовх художникам-модельєрам до багатостороннього вивчення народного костюма» [7, с. 77].

На прикладі цих моментів із інтерв'ю радянські дизайнери усвідомлювали головну культурну стратегію, що затвердилася поза офіційною політикою — настанову на відмінність культури та їх національну самодостатність. Про народний одяг говорять як про основи одягу сучасного та про необхідність звернення до нього, проте, вони вже не згодні на просте копіювання: «...і все ж процес глибинного входження в багатий спадок народного мистецтва ще тільки передбачається. Підхоплено та засвоєно поки що лише те, що лежить на поверхні, більшою мірою зовнішні ознаки народного костюма: декоративні прийоми, орнаментальні мотиви, в якійсь мірі пластика, силует, в більшій мірі крій, конструкція одягу. Не засвоєні ще досить повно естетика і культура традиційних матеріалів, взаємозв'язок

моделювання як творчого акту, з моральними, духовними цінностями даного народу, не вивчена в повній мірі «робота» всіх основних компонентів у системі «етнос і культура» [7, с. 7].

Засвоєння естетичних основ із принципово новими формальними вирішеннями відбувається лише зі становленням у незалежній Україні незалежного від держави дизайну. Проте великою мірою культурні стратегії 80-х допомогли свідомісній компоненті долучити етнічну складову до культурних основ нації.

Загалом цей час є перехідним, позначений можливістю творчого пошуку народних майстрів і професійних художників у зверненні до етнічного. Провідним у творчості художників був фольклоризм, хоча на різних етапах він усвідомлювався по-різному, і розпочався від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, формах керамічних виробів 50-60-х рр. до чіткого усвідомлення в 70-80-х рр. специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного [1, с. 135].

Українська індустрія моди почала динамічно розвиватися лише після здобуття Україною державної незалежності: виникла значна кількість будинків мод, започатковано Український тиждень моди, працює Українська палата моди, відбуваються численні фестивалі, мистецькі виставки, друкуються журнали мод, проводяться нові тижні моди. Тобто створено сучасну інфраструктуру, здатну забезпечити повноцінний розвиток цієї галузі. Проте вона ще не стала конкурентоспроможною навіть на внутрішньому ринку [5].

У 90-х рр. особливо виразно намітилася тенденція, коли замість автентичного образотворчого фольклору множаться вторинні форми стилізаторського фольклоризму і виявляють антагонізм до свого першоджерела, експлуатують його художньо-ідейні набутки, взагалі прагнуть підмінити собою справжній фольклор [6].

Проте, як показано раніше, підміна художнім взірцем народного відбувалася від самого початку звернення професійного мистецтва до етнічного. Натомість позитивним є момент свідомісний: «у суспільстві викристалізовується думка про те, що народне мистецтво формує національну свідомість, сприяє виробленню позитивного іміджу і власне гордості за свою історію, культуру» [1, с. 171]. Тож можна говорити про наступний (хоча ще не завершений) етап формування національної ідеї.

«Виникала ніби якась рівновага між устремлінням до стилю і бажанням зламати будь-яку стильову схему. Як тільки стилізаторська тенденція, претендуючи на всеосяжність, наближалась до певної межі, відразу піднімалась зустрічна хвиля індивідуальної виразності, яка руйнувала тісні стильові кордони» [1, с. 197].

Різностильове спрямування було притаманним з двох причин — з полікультурного суспільства в умовах глобалізації з модою на постмодернізм і переформування культури посттоталітарної країни, яка відмовилася від старих взірців і напрацьовує нові. Дослідники

звертають увагу на ці пошуки в 90-х і роль етнічності в них: «...важливо зазначити, що у творчості митців-прикладників останнього десятиліття відбилися й духовні боріння, професійні метання, ілюзії і розчарування пострадянського суспільства. Шлях від тоталітарного мистецтва до неоавангарду і постпостмоденізму потребував переорієнтації на автентичність та індивідуальність творчого акту, переходу до створення автономних, замкнених у собі світів, що протистоять реальній дійсності» [1, с. 189].

Проблематичність утілення єдиного стилю було запрограмовано і соціальною динамікою часу, і енергійними взаємодіями, і змішуванням громадських, культурних, етнічних чинників у пострадянському суспільстві. «Усе це сприяло ще більшій пістрявості предметного середовища. Таким чином, реальний тогочасний національний стиль у широкому розумінні не зміг стати в Україні нормою. Декоративне мистецтво 90-х незайве сприймати як монотиль (як соцреалізм у попередні десятиліття), водночас його не можна назвати «безстильовим», оскільки являло собою гнучку систему, що сприяла поліфонічному втіленню образної єдності» [1, с. 197–198].

Відтак особливістю художньої ситуації 90-х рр. було співіснування рівноспрямованих стильових тенденцій. Старе і нове, функціональне і нефункціональне, різні творчі напрями, формуючи елементи складної цілісності, однаковою мірою знаходили місце в загальному спектрі художньої культури, міцно утверджувалися у сфері пластичних мистецтв.

Різностильове спрямування представлене і нині в колекціях українських дизайнерів, які постійно звертаються до розмаїття світових культур [5].

Перспективи подальшої розробки цієї теми є обширними, тому що сьогодні українські модельєри звертаються до етнічних мотивів у своїх колекціях, створюючи сучасний національний стиль української моди.

Слід зазначити, що у творчості найперших українських дизайнерів недостатньо висвітлені національна й етнічна тематика, справжнє багатство української культури відкрили такі видатні дизайнери як О. Караванська, Р. Богуцька, І. Каравай, Л. Пустовіт та інші, які, власне, є найкращими дизайнерами України, багато років представляють її у світі. Творчість кожної з них відзначена особливостями впровадження етнічного взірця. Серед інших українських дизайнерів, хто використовує етнічну тему, слід назвати представників львівської школи моделювання О. Даць, О. Муху, М. і Р. Костельних, І. Полякову, А. Бублик, О. Теліженко, представників київської школи моделювання — Т. Земскову, О. Ворожбит, А. Лисицю, А. Гайсе, В. Краснову, А. Тана, Е. Насирова, В. Гресь, В. Анісімова, О. Залевського, а також А. Гапчука, Г. Бабенко, дизайнерів таких фірм як RUTA, Rito, VolStan, Miss M. та ще багато інших.

Список літератури

1. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 277 с.
2. Варивончик А. В. Традиційна народна вишивка як складова українського одягу (ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 [Електронний ресурс] / А. В. Варивончик; Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2011. — 16 с. — укр.
3. Диалог о моде. Тамара Андреевна Файдель // Художник, вещь, мода: Сб. статей / Сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. — М., Советский художник, 1988. — С. 24
4. Диалог о моде. Лина Григорьевна Телегина // Художник, вещь, мода: Сб. статей / Сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. — М., Советский художник, 1988. — С. 32.
5. Мельник М. Т. Мода в контексті художніх практик ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / М. Т. Мельник; Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2008. — 19 с. — укр.
6. Селівачов М. До специфіки українського народного мистецтва / М. Селівачов // Народне мистецтво, 1997. № 2. — С. 47.
7. Янбухтина А. Башкирский костюм / А. Янбухтина // Художник, вещь, мода: Сб. статей / Сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. — М., Советский художник, 1988. — 368 с.

Надійшла до редколегії 10.01.2013 р.

УДК 008:75.01/03 (477)

О. П. ЩОКІНА

ФУТУРИСТИЧНА КНИГА В ОДЕСІ І ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОДЕСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ

Досліджено особливості футуристичної книги в культурі Одеси початку ХХ ст. Виявлено, що суперечності між класикою і новаторством стали одним із факторів становлення авангардизму в художньому середовищі міста.

Ключові слова: *футуристична книга, авангард, новаторство, художні цінності, естетичні ідеї.*

Исследованы особенности футуристической книги в культуре Одессы начала ХХ в. Выявлено, что противоречия между классикой и новаторством стали одним из факторов становления авангардизма в художественной среде города.

Ключевые слова: *футуристическая книга, авангард, новаторство, ценности, эстетические идеи.*

The article examines the features futuristic book culture Odessa early ХХ-th cen. Revealed that the differences between classic and innovation have become a factor in the formation of the avant-garde artistic environment of the city.

Key words: *futuristic book, avant-garde, innovation, artistic values and aesthetic ideas.*

Авангард на всіх етапах свого розвитку був пов'язаний з видавничою діяльністю і відображав нігілістичні, революційні тенденції свого часу — руйнування логічного зв'язку тексту, різноманіття рядків, використання на одній сторінці різних типів шрифту тощо.

Актуальність теми не обмежується загальним, інколи ажіотажним, інтересом до глибинних процесів авангарду, що став фундаментом «прогресу культури». Якщо розглядати процеси розвитку мистецтва як нерозривне ціле, то ситуація епохи авангарду легко проектується на ситуацію сьогодення. Нині в художній практиці України авангард, його теорії та практики, що стали традиційними, широко цитуються, стилізуються, інтерпретуються. У сучасній вітчизняній культурології різноманітні прояви феномену «класичного» українського авангарду й окремо його регіональні особливості досліджувалися в історичному, мистецтвознавчому, соціальному, психологічному аспектах. Цьому присвячені праці провідних спеціалістів означеної галузі (Д. Горбачов, О. Федорук, Л. Соколюк, Н. Асєєва, Л. Савицька, Б. Лобановський, П. Говдя, О. Нога, І. Кодлубай, В. Абрамов, О. Барковська, С. Лущик, О. Яворська, А. Біла).

Актуальність дослідження полягає передусім у філософсько-культурологічному підході до інтерпретації однієї з важливих невід'ємних складових авангарду — текстів митців, які безпосередньо брали участь у процесі виникнення і становлення авангарду в Одесі.

Основоположне значення літературно-новаторських пошуків авангарду виявляється, з одного боку, в могутній і романтизованій інтелектуальній спробі митців досягти зміцнення і реалізації нових ідеалів у мистецтві. З іншого боку, це було їх свідоме прагнення повернутися до втраченого в попередню авангарду епоху ідеалу універсальної особи, універсального філософського мислення. Спроба досягти універсальності реалізовувалася більшістю майстрів авангарду не тільки в площині митець — учений, митець — філософ, але й у реальних прагненнях синтезу образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру, який би максимально розкривав духовний потенціал творця. Ці тенденції, як і інші, характерні українському авангарду, його регіональним проявам, який зберіг прагнення до певного з'єднання, в межах авангарду, культурних національних традицій та новаторства.

Митці авангарду висували та новаторськи переосмислювали суттєві філософські проблеми: пошук абсолюту, істини, смислу життя, понять «людина», «суспільство», «цінність», своєрідно інтерпретували основні філософські категорії — рух, предмет, час, свідомість, свобода. Сукупність підходів, зафіксованих у теоретичних працях представників авангарду, визначила самобутню світоглядну систему і заклала основи динаміки сучасної естетичної думки.

Отже, метою публікації є осмислення регіональних художніх процесів, а саме: характеру прояву українського авангарду в літературно-художній практиці Одеси початку ХХ ст., оскільки вона відіграла

важливу роль в інтернаціональній консолідації зусиль художників авангарду.

Значно вплинула на семантику футуристичної книги в Одесі видавнича практика авангарду в Москві та Петербурзі. Прагнення бути присутнім у подіях сучасного мистецтва, реагувати на питання сучасної культури спонукало виникнення в Одесі деяких поетичних збірок — «Шелковые фонари» (1914), «Серебряные трубы» (1915), «Авто в облаках» (1915), «Седьмое покрывало» (1916), «Чудо в пустыне» (1917). Те, що дозволяє вважати ці збірки футуристичними, стосується в основному ілюстративного матеріалу (графіка С. Фазіні), який не дуже співвідноситься з поезією, більшою мірою символістичною та романтичною [10; 8; 1; 7; 9].

Перші збірки «Шелковые фонари» (автори — Ісідор Бобович, Яків Гольденберг, Ілля Дальгонін, Леопольд Карнель, Семен Кесельман, Георгій Цагарелі) і «Серебряные трубы» (Едуард Багрицький, Ісідор Бобович, Яків Галицький, Ілля Дальгонін, Петро Сторіцин, Сергій Третьяков, Анатолій Фіолетов, Георгій Цагарелі) повністю проникнуті песимізмом. Слова «смерть», «туга», «туман», «розчарування», «нудьга» містить практично кожний вірш. Але важливий не текст, а сама ідея футуристичної збірки, яка є своєрідним відгуком на ідеї нового мистецтва [10; 8]. Ідеї, які висвітлювали нове світосприйняття, новий світогляд у мистецтві, розкривалися в самому феномені футуристичної книги. Прагнення та пошук нової мови мистецтва, яка б відповідала сучасності, породжували експериментальні збірки, в основі яких прочитувався діалог епох, інколи еклектичне поєднання стилів, а також видів мистецтва.

Збірка «Авто в облаках» містить поезію Едуарда Багрицького, який представив вірші не лише під своїм ім'ям, але й під псевдонімом Ніни Воскресенської, що пародійно нагадує своїм віршованим пафосом поезію В. Маяковського, ймовірно, під враженням виступу кубофутуристів в Одесі в січні 1914 р. До збірки входять також вірші Ісідора Бобовича, Петра Сторіцина, Анатолія Фіолетова, Георгія Цагарелі, Вадима Шершеневича. Особливе враження на публіку справив ілюстративний матеріал збірки «Седьмое покрывало»: «Жаннета с голубой собачкой», «Жанетта в будуаре». [1, с. 12]. Потім у журналі «Театр и кино» надруковано відгук у віршованій формі:

...Как он сгущает страсть в алькове
Своих упитанных Жаннет,
Одетых в платья цвета крови,
Простых как Дантовский сонет... [3].

Збірка «Чудо в пустыне» особливо примітна участю в ній, окрім вищезазначених поетів, В. Маяковського, вплив поетичної стилістики якого дуже виразно відчувався. З цього приводу в журналі «Театр і кіно» представники одеського футуризму помістили хвалебний вірш у стилі В. Маяковського [3].

Слід зауважити, що в традиції західно-східних слов'ян до виникнення авангарду існувало особливе ставлення до книги як джерела істини, це передбачало і факт існування так званих недійсних, еретичних книг. Можна сказати, що друкарська продукція митців авангардистів сприймалася як еретична стосовно того типу видань, який затвердився в суспільстві. Це помітно і в текстах, і в самому вигляді цих книг. «Саморобність брошурування листів, що не збігаються за своїми розмірами, груба, ніби з паперу, що випадково підвернувся під руку, і, головне, малюнки, що вже однією своєю агресивністю і поспішністю, здається, налаштовують на сприйняття чогось табуйованого, — усе це разом додавало книжкам не просто рукотворного, на що зазвичай звертають увагу дослідники, але й прямо «підпільного» характеру» [5, с. 124]. Безумовно, одеські видання не настільки були розкутими — вони консервативніші, але все-таки в них були присутні характерні футуризму образи, наприклад, «ніч — кудлатий звір» в Ісідора Бобовича. Слід зауважити, що в одеській футуристичній книзі не застосовувалися оригінальні прийоми футуристичного «дизайну», а саме: зображення тексту за допомогою гектографа (самописьмо), листи різних форматів, на чому, наприклад, побудовані книги Н. Кульбіна, О. Розанової, А. Кручених. Серед перших футуристичних книг трапляються й окремі екземпляри з авторським розфарбовуванням. Це і ларіоновська «Помада» (1913), і його ж збірки «Ослиный хвост» і «Мишень» (1913), і альбом з 16 малюнків Наталії Гончарової та Михайла Ларіонова (1913). Це не ілюстрації, а ніби другий текст. Подібний приклад ілюстрацій як другого тексту навів С. Фазіні, але при цьому не застосовувалася спроба вираження динаміки рядків, ритмічного чергування складів, як, наприклад, у книгах А. Кручених «Мирсконца» (1912), «Взорваль» (1913). Слід зауважити, що, порушуючи загальні концепції, класичні канони літератури, багато представників нового, прогресивного на той час мистецтва змінювали свої уявлення, сприйняття світу і способи його вираження. І не всім подібні експерименти були близькі. Так, наприклад, сприймав нове мистецтво Б. Лівшиц: «Це було воістину неоране поле. Доводилося засаджувати цілину, прокладаючи стежини в дрімучих нетрях. Це був шлях ризикованих аналогій, щохвилини зривів, але вибору не було, і я вступив на нього» [4, с. 337].

Особливо вплинули на формування світогляду одеських авангардистів ті диспути та лекції, в яких висловлювалися програми та погляди митців, котрі практикували в авангардних напрямках. Художник і критик Михайло Гершенфельд у своїй лекції «Про незрозумілу вроду» (до історії новітніх течій у французькому мистецтві) торкався таких тем: предмет вроди, природа і митець, символізм у мистецтві, неомімпресіонізм, теорія Сьора, екзотичний елемент в європейському мистецтві, джерела сучасного примітивізму, Роден і майбутнє мистецтва. Все це формувало світогляд не тільки митців, але й глядача. Реципієнт у тогочасному творчому процесі пізнавав новітні тенденції,

експериментальні пошуки, як у літературі, її новому сприйнятті, так і в мистецтві в цілому разом із діячами мистецтва авангарду, безпосередньо його творцями.

Слід визнати, що публічні диспути стають невід'ємною складовою художнього життя Одеси 1910-х рр. Особливо яскраво це виявилось в 1914 р. під час знаменитого турне художників і поетів-футуристів В. Маяковського, В. Каменського, Д. Бурлюка та ін. Їх виступи на захист нового мистецтва відзначалися особливою пристрасністю, епатжем обивательської публіки, дотепністю. Диспути перетворювалися на своєрідний фарс, у якому змушені були брати участь глядачі-обивателі. Про ці диспути ми, на жаль, можемо говорити тільки на підставі опублікованих у місцевій пресі програм, що містять лише тези виступів.

Ось одна з програм вечора футуристів, який відбувся в січні 1914 р. Поет-футурист Василь Каменський назвав свій виступ «Сміхачам наша відповідь», Д. Бурлюк — «Кубізм та футуризм». У програмі Бурлюка такий перелік питань:

1. Причина нерозуміння глядачем сучасного живопису. Критика.
2. Що таке мистецтво живопису?
3. Європа. Стислий огляд живопису XIX ст.
4. Імпресіонізм.
5. Постімпресіонізм: Ван Гог, Сезанн, Монтічеллі.
6. Лінія. Поверхня. Барва. Поняття фактури.
7. Кубізм як учення про поверхню.

Близьким за змістом був і виступ В. Маяковського, котрий називав сучасну критику вульгарною та говорив про розмежування художників та поетів на окремі художні секції [6].

Можна сказати, що це головна особливість як авангардної літератури, так і всього нового мистецтва взагалі, особливо того, що розвивається на регіональному рівні — рух усліпу, лише на рівні інтуїції усвідомлення. Відбувалися бурхливі сплески гасел, маніфестів, декларацій як необхідність підтримувати себе, свою творчість. Імовірно, активний розвиток теоретичної думки обґрунтований саме цим чинником, оскільки це було протистояння «закостенілості» думки в собі, а не лише в образі класичної літератури, прагнення виправдати себе в своїх же очах, пояснити самих себе і затвердитися. Співвідношення авангардистського мистецтва з попередніми паралельно існуючими стилями, з традиційністю як такою, було особливо різким і полемічним. Суттєво оновивши всю художню мову, авангард надав особливої масштабності утопічним надіям на можливість перебудови суспільства мистецькими засобами, тим більше, що його розквіт збігся з хвилею війн та революцій.

Мистецтво за загальним визнанням є носієм естетичних цінностей і, в разі ціннісного до нього підходу, суспільним продуктом, здатним брати активну участь у соціальному житті. Ціннісний підхід до мистецтва дозволяє найглибше розкрити суперечність відносин суб'єкта

й об'єкта в естетичній сфері. Власне, естетичне ставлення є спочатку ціннісним, оскільки розглядати мистецтво відсторонено від людини і суспільства абсолютно неможливо — поза сферою соціальної комунікації мистецтво «не живе».

Дослідження й аналіз різноманітних, під час суперечливих та еkleктичних за формою та змістом текстів митців українського авангарду, дозволяє сприймати їх філософсько-культурологічні погляди як своєрідну систему мислення. Характерними ознаками цієї системи є протиріччя індивідуалізму і водночас єдність у розумінні нігілізму та прагнення до пошуку абсолютної, інколи романтизованої, свободи. Авангардне мистецтво в Одесі вплинуло не тільки на розвиток сучасної художньої культури, але й на формування філософських уявлень про характер художньої творчості. Унікальність феномену «футуристична книга в Одесі» зумовлена особливостями культурної ситуації, в якій відбувалися формування та становлення цього явища.

«Авангардистський» підхід характерний для розвитку всієї художньої культури, але тільки на початку ХХ ст. він став домінувати і сформувався як масштабний культурний феномен. Розгляд творів представників авангарду й інтерпретація їхніх філософсько-теоретичних текстів викликає в науковців зацікавленість, особливо в сучасному прочитанні.

Джерела філософської концепції футуристичної книги — в ірраціоналістичних напрямках філософії. Раціональна модель мислення стає опорою для класичного мистецтва, ірраціональні ж моделі світосприйняття й осмислення людиною самої себе потребують нових форм утілення в мистецтві, однією з яких стають і творчі пошуки митців вітчизняного авангарду. Про це свідчать теоретичні погляди В. Кандинського, В. Іздебського, М. Гершенфельда, М. Грінбаума.

Український авангард і його регіональні прояви як філософська концепція був сформований на основі ідеї інтуїтивізму, психологізму й езотерики. Аналогічно розвивалися ідеї російського та європейського авангарду. Але в працях теоретиків українського авангарду інтуїтивізм інтерпретується як психологізм, нерідко — як космізм, що відзначається самотнім розумінням суб'єктивності в українському авангарді. Захоплення інтуїтивним баченням та психологізмом в українській авангардній культурі багато в чому зумовлене національним менталітетом, який стосовно культури України вбачає особливу самозаглибленість і прагнення до самопізнання.

Особливостями теорії українського авангарду є різноманітність концептуальних підходів, які значно вплинули на розвиток філософського мислення постмодерну. У сукупності вони дали сильний імпульс постмодерністській парадоксальності філософського мислення. Особливістю одеських авангардистів є те, що в своїх ідеях вони переконливо передали прагнення до новаторства, залишивши лише ілюзорне поле дії цитатам у сучасній мові філософії та культури. Стрімкий рух до абсолютних символів, ідей та прагнення досконалості,

абсолюту породили деструктивність мислення в авангардній теорії і в подальшому активно розвивалися в сучасній філософії. Неусвідомлена еkleктичність філософії авангарду сприяла розвиткові особливостей духовної культури наших днів.

Аналіз проявів українського авангарду в художній практиці окремого регіону — Одеси — доводить, що суперечності між класикою і новаторством стали одним із факторів становлення авангардизму в художньому середовищі цього міста. Професійним критикам того часу не вдавалось усвідомити теоретичне значення нової форми мистецтва, тому самі теоретики авангарду стали засновниками нової парадигми критики. Художня критика стала одним із компонентів одеського авангарду як явища, що зумовило переосмислення класичної антитези «художник-критик» і формування нового феномену «художник-критик», котрий поєднував функції теоретика, практика й інтерпретатора.

Одеський авангард стає важливим компонентом української культури, оскільки вплинув на формування головних характеристик моделей мислення сучасного українця — парадоксальність, деструктивізм та еkleктизм.

Здійснений в цій роботі екскурс в історію розвитку художнього авангарду окремо культурного центру в складну епоху краху естетичних традицій вітчизняного авангарду, який став через майже сто років «класичним», дозволив дійти певних висновків.

1. Футуристична книга Одеси початку ХХ ст. органічно складала невід'ємну частину загальної художньої культури, оскільки у видавничому процесі брали участь видатні представники авангарду, імена яких авторитетні й нині добре відомі. Без урахування футуристичної книги з характерною для неї емоційністю й пафосом історія авангарду в Одесі була б значно збіднена.

2. Видавнича діяльність митців авангарду Одеси нескінченно балансувала між прагненням до авангарду художнього процесу і суб'єктивністю його сприйняття. Це переважно пов'язано з особливостями ситуації, коли паралельно співіснували і протиборствували начебто дві культури — традиційна і новаторська.

3. Футуристична книга в Одесі того часу не завжди була адекватною ситуації, що стрімко мінялася. Водночас вона достатньо швидко трансформувалася й стала здатною сприймати та відповідати найрадикальнішим художнім системам свого часу.

Перспективи подальшого дослідження полягають у визначенні місця та ролі інших складових художнього авангарду Одеси у формуванні української культури.

Список літератури

1. Авто в облаках. Сборник стихов / Одесса : Спорт и наука, 1915. — Фонд Одеського літературного музею, СК 734, КП 5770.
2. Кранцфельд А. Сандро Фазини / А. Кранцфельд // Театр и кино. — 1917. — № 7. — С. 5.

3. Краткая характеристика В. Маяковского, приглашенного в нашу книгу «Чудо в пустыне» // Театр и кино. — 1917. — № 1. — С. 7.
4. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец / Б. Лившиц. — Л. : Советский писатель, 1989. — 720 с.
5. Поляков В. Книги русского кубофутуризма / В. Поляков. — Москва : Гилея, 1998. — 299 с.
6. Программа вечера футуристов // Одесское обозрение театров. — 1914. — 16 января.
7. Седьмое покрывало. Сборник стихов / Одесса: Спорт и наука, 1916. — СК 6233, КП 980.
8. Серебряные трубы. Сборник стихов / Одесса: Спорт и наука, 1915. — Фонд Одеського літературного музею, СК 734, КП 5770.
9. Чудо в пустыне. Сборник стихов. / Одесса : Спорт и наука, 1917. — Фонд Одеського літературного музею, СК 1695, КП 9802.
10. Шелковые фонари. Сборник стихов / Одесса : Спорт и наука, 1914. — Фонд Одеського літературного музею, СК 1798, КП 9880.

Надійшла до редколегії 20.12.2012 р.

УДК 930 . 1 : [069:792] (477) «1923/1991»

І. Г. РУДАВІНА

ЕКСПОЗИЦІЙНА ТА ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЇВ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ (1923 — 1991)

Уперше комплексно проаналізовано експозиційну і виставкову діяльність театральних музеїв Лівобережної України в контексті національно-культурних процесів 1923 — 1991 рр.

Ключові слова: *експозиція, виставка, театральний музей, притеатральний музей, музей-квартира, соціокультурна ситуація.*

Впервые комплексно проанализирована выставочная и экспозиционная деятельность театральных музеев Левобережной Украины в контексте национально-культурных процессов 1923 — 1991 гг.

Ключевые слова: *экспозиция, выставка, театральный музей, притеатральный музей, музей-квартира, социокультурная ситуация.*

For the first time the exhibition and exposition activity of theatrical museums of Left-bank Ukraine was comprehensively analysed in the context of national and cultural processes of 1923-1991.

Key words: *exposition, exhibition, theatrical museum, museum at the theatre, apartment museum, socio-cultural situation.*

Актуальність. Театральні музеї є невід’ємною складовою розвитку вітчизняної культури. Вони виникли, розвивалися і сформувалися в окрему типологічну групу музеїв мистецького профілю за радянських часів. Неповторність кожного театального музею визначали стаціонарні експозиції та тимчасові виставки, які були основною сферою функціонування і формою використання та популяризації

опрацьованих фондів. Відтворюючи явища та події театральної спадщини, експозиції і виставки унаочнювали найвизначніші надбання як минулого, так і сучасного театру та театрознавчої науки мовою музейних експонатів. Дослідження і аналіз історичного досвіду експозиційної і виставкової діяльності театральних музеїв матиме важливе значення для об'єктивної оцінки позитивних і негативних наслідків впливу національно-культурних процесів на їх функціонування і розвиток.

Вивчення наявної літератури свідчить про те, що досліджувана тема розроблена недостатньо. Окремі аспекти експозиційної діяльності театральних музеїв широкого профілю висвітлено в статті Л. Романчі [14]. Важливий фактичний матеріал міститься в спогадах засновника музею при театрі «Березіль» В. С. Василька-Міляєва [2], в працях і звітах першого директора Українського театральних музею (далі УТМ) П. І. Руліна [16, 17], в путівниках [4, 11], у публікаціях наукових співробітників Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР (далі ДМТМК УРСР) [5, 12, 13] та його філіалів [8], громадських директорів притеатральних музеїв [22] та діячів театру [1, 9, 18, 19, 20].

Мета статті — проаналізувати експозиційну і виставкову діяльність театральних музеїв Лівобережної України в контексті національно-культурних процесів 1923 — 1991 рр.

Завдання експозицій і виставок досліджуваних театральних музеїв залежали від суспільних потреб, особливостей соціокультурної ситуації та умов сформованого часом історико-культурного середовища. Метою першої театральної виставки в заснованому при «Березолі» театральному музеї (1923 р.) було викликати інтерес і довіру громадськості до створюваного музею. Маленька несистематизована виставка мала важливе завдання: упевнити громадськість у тому, що все, подароване музею, матиме і місце, і увагу, і догляд [2, с. 3–4].

Перша систематизована виставка, яка базувалась на фондах «Березоля», була запропонована відвідувачам в день відкриття Українського театральних музею при ВУАН в 1927 р. Метою цієї виставки, за визначенням керівника музею П. Руліна, було «подати основні вузли еволюції Українського театру», але таким чином, щоб експонати «...підказували б певну думку про основні лінії еволюції цієї галузі українського мистецтва» [16, с. 8–9, 13], що відповідало національно-культурним процесам 1920-х рр. Під час побудови цієї виставки застосовано тематичний принцип, згідно з яким експонати групувалися за окремими темами, а матеріал в них розміщувався в історичній послідовності. Безумовно, цьому сприяло планове комплектування фондів на науковій основі з урахуванням досягнень театрознавчої науки [15, с. 214–215]. Особливе місце в першому розділі виставки відводилось Сокиринському вертепу, як первинному, автентичному джерелу інформації, яке підкреслювало народні основи своєрідних театральних форм в Україні. Слід зазначити, що

Сокиринський вертеп завжди залишався домінантою першого розділу, але у відповідному соціокультурному контексті.

Надалі експозиційна діяльність УТМ будувалась згідно з практичними постановами Першого Всеросійського музейного з'їзду (1930 р.). Від експозицій художніх музеїв (до яких належали і театральні) вимагали «викриття класової сутності мистецтва і його діалектичного розвитку в умовах розвитку і боротьби класів», а експозицію слід було будувати так, щоб речі, як документи історії культури, розповідали про виробничі відносини, якими вони викликані до життя [3, с. 61],

Упровадження рішень, окреслених Першим музейним з'їздом, потребувало подальшої перебудови експозиції УТМ (реекспозиції), розпочатої в 1929 р., за новим, марксистським, методом. Вивчення і аналіз досвіду експозиційної діяльності УТМ початку 1930-х рр. за матеріалами періодичних видань засвідчили, що експозиція, відкрита в 1932 р. відрізнялась від попередньої (1927 р.) не тільки розмірами (365 кв. м. замість попередніх 90 кв. м.), а й наявністю визначених марксистсько-ленінських принципів, що стали основою її побудови. Основна увага приділялася інтерпретації музейних предметів як показників соціалістичного будівництва. Головним було ідеологічне навантаження, використовувався науково-допоміжний матеріал — діаграми, схеми, тексти, цитати тощо, які мали на меті посилити ефективність психологічного впливу на відвідувачів стосовно поширення суспільно та політично значимих ідей. Так, факт «відсутності цільного зв'язку з масовим глядачем» останніх років роботи «Березоля» характеризували цифрові матеріали «відриву театру від пролетарського глядача», але разом з тим головне місце в розділі експозиції «жовтневої епохи» відводилося саме «Березолю», який надав «найбільш яскраві в ідеологічному і художньому відношенні постанови» [17, с. 112–113]. Такий унікальний експонат, як Сокиринський вертеп, було представлено з точки зору його критичного використання (революційної модернізації) для потреб поточної театральної практики, зокрема пропаганди й агітації на селі. Проводилась і відповідна паралель: скриня, комплект ляльок Межигірського вертепу (побудованого за взірцем Сокиринського вертепу в 1923 р. як «Революційний ляльковий театр»), рукописи спогадів його засновників і діячів — Н. Цівчинського, І. Шахівця, а також брошура П. Горбенка «Революційний ляльковий театр» (1924 р.) активно пропагували (музейними засобами) досвід вертепників у роботі агітбригад [3; 17, с. 110–114].

Отже, факти української театральної культури, зокрема вертеп, набували додаткових атрибутів і сприймалися вже по-іншому, ніж у попередній експозиції. Реконструкцію історичних фактів єдиний автор експозиції П. Рулін, хоча і намагався відтворити в марксистському висвітленні (популярне тогочасне гасло: музей не для експозиції речей, а для експозиції ідей), але прагнув зберегти об'єктивний погляд на минуле українського театру, чим визначив свою

громадянську позицію. Проте, як зазначає Л. Романча, посилаючись на архівні джерела, коли розпочались масштабні переслідування та арешти української інтелігенції, опоненти, хоча й вказували на методологічні переваги, водночас наголошували, що експозиція 1932 р. «... не була на рівні марксистської науки» [14, с. 40].

Нового імпульсу до розвитку експозиційна практика ДМТМК УРСР отримала лише наприкінці 1970-х рр., коли склалися певні соціокультурні умови (нове придатне приміщення, наявність музейних предметів з визначених тем, компетентний колектив, розвиток музезнавства та ін.). Термін «музейне проектування», який використовувався в ці роки, відбивав якісні зрушення в теорії музейної експозиції і потребував попередньої системної розробки наукового змісту, архітектурно-художнього вирішення та технічного оснащення створюваної експозиції. Відтворення цілісного образу минулого театру модернізувалося й іншими тогочасними ідеями, зокрема ставленням до експозиції як синтезу науки і мистецтва. Це теж не було випадковістю, оскільки саме в останню третину ХХ ст. культура «...заговорила принципово новою мовою» [10, с. 19]. Максимальне змістовне і образне навантаження базувалося на предметах-оригіналах, з урахуванням їх естетичної привабливості. Для посилення емоційного впливу на відвідувача при відтворенні історичної дійсності розвитку театру в кожному залі-розділі експозиції широко використовувалися копії, допоміжні матеріали, які підкреслювали естетичну атмосферу. Наприклад, підрозділ першого розділу експозиції «Джерела театру» був відтворений у вигляді ярмаркової каруселі, кожен оберт якої являв собою картину джерел театральної культури з використанням масок скоморохів, різдвяної «кози» та ін. Дерев'яні дошки, мішкловина, скупе світло ліхтарів відтворювали атмосферу народного побуту, в надрах якого зароджувався театр. Важливим елементом художнього образу виявилось експозиційне обладнання (подіум у вигляді каруселі та ін.), бутафорія (дошки, мішкловина та ін.), система освітлення (ліхтарі), які підкреслювали зміст та головну ідею експозиції, створювали ілюзію присутності і сприяли внутрішній узгодженості експонатів [4, с. 8–13].

Отже, на відміну від використання в експозиції 1932 р. допоміжного матеріалу — цитат, діаграм, схем, текстів тощо (які і домінували тривалий час), пріоритет змінився на користь естетично привабливих експонатів, копій та допоміжних матеріалів, які збагатили цілісне емоційне враження від побудованої експозиції. Результатом творчої взаємодії художників і наукових співробітників музею і виявилась створена оригінальна експозиція. «На порівняно невеликій площі авторам удалося поставити образний емоційний спектакль, присвячений історії театрального мистецтва України. В експозиції є своє пластичне вирішення, свій ритм, який змушує відвідувачів музею стати ще й глядачами невеликого, але театального видовища, — підкреслювали фахівці [13, с. 216–217].

Наочно-образне уявлення про основні етапи історії театру в Україні, про найважливіші процеси, явища і факти театрального життя із часів його зародження до середини ХХ ст. посилювалося ще й завдяки зіставленню експонатів. Зокрема, унікальну Сокиринську вертепну скриню з ляльками в експозиції було представлено як елемент поширеного в минулому ярмаркового видовища, а Межигірський вертеп — як підтвердження факту існування першого радянського лялькового театру [13, с. 217–218]. Це пов'язувалося ще й з відновленням у 1970-х рр. уваги до вертепу, новітніми поглядами вітчизняних фахівців на його народні джерела. Отже, якість створеної експозиції віддзеркалювала загальний стан тих процесів, що відбувалися в культурі та науці загалом.

Надалі експозиція музею доповнювалась окремими розділами. Так, було відкрито новий розділ до 140-річчя від дня народження Марка Кропивницького (1980 р.) [5, с. 18]. Окрім того, значного поширення набули етапні виставки, які надалі ставали розділами експозиції. Зокрема, відкрита в 1987 р. виставка, присвячена Лесю Курбасу, була не тільки важливою частиною заходів по вшануванню пам'ятної дати, а й експериментом утілення нових експозиційних можливостей [9]. У тому ж році було відкрито виставку «Ляльковий театр — дітям», після завершення якої експонати стали складовою розділу експозиції «Дитячий театр на Україні» [12]. Ці й інші етапні виставки слугували базою для експериментування як стосовно розкриття тематики основного змісту експозиції, так і у сфері архітектурно-художніх рішень.

Мета, завдання та принцип побудови експозицій і виставок притеатральних музеїв-лідерів досліджуваного регіону дещо відрізнялися. Передбачені для обмеженого часу перегляду в антракті, вони потребували лаконічності, доступності, яскравого оформлення. Домінуючим змістом експозиційної і виставкової діяльності була популяризація досягнень театру, творчого шляху його видатних режисерів і акторів. Зокрема, експозиційна діяльність музею при Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка була зорієнтована на відтворення етапів творчого життя колективу: від його заснування Лесем Курбасом, перебування в евакуації, післявоєнний період, зміни творчих поколінь. Перша, художньо оформлена виставка, відкрита до ювілею театру (1972 р.). Відвідувачі мали змогу ознайомитися з документами і художніми матеріалами про творчу діяльність Мар'яна Крушельницького, Валентини Чистякової. На фотостендах, альбомах, особистих папках різноманітно представлено систематизовану сценічну діяльність режисерів, акторів, художників, створювачів і учасників усіх вистав (майже 300), що відбулися за цей період у театрі. Значне місце відведено блоку з висвітлення творчого шляху Леся Курбаса. Проте вимоги часу не оминули виставкову діяльність і цього музею. По матеріалах спектаклів різних років створювалися тематичні виставки: «Театральна Ленініана», «Героїчний

образ радянської людини на сцені», «Образи полум'яних років Великої Вітчизняної війни», «Дружба народів» та ін. [22].

Деяко іншими були завдання і тематика виставкової та експозиційної діяльності унікального музею Харківського театру ляльок ім. Н. К. Крупської (далі ХТЛ). На виставкову діяльність організаційного етапу існування музею (1954 — 1968 рр.) великий вплив мала попередня систематизація фондів за способом набуття. Тому спочатку експонати (ляльки) були розміщені за аналогічним принципом [21]. По мірі комплектування фондів переважив тематичний принцип. «Перший зал музею — це тридцятирічна історія театру в ляльках. Далі — ляльки інших країн світу — США, Канади, Чехословаччини, Румунії, Польщі, ОАР. Окремо — ляльки театрів Радянського Союзу. На спеціальних стелажах — найрізноманітніші подарунки театрові» [6]. З часом тематичні розділи змінилися. В першому залі можна було ознайомитися з історією виникнення театру ляльок у Росії і творчістю театру ляльок братніх республік. У другому — з діяльністю УНІМА, що підкреслювало широкі міжнародні зв'язки лялькового театру. Експонати третього розділу розповідали про творчий шлях Харківського театру ляльок [1, с. 2 — 3]. Збільшені фонди музею дозволяли організувати й виставки, зокрема: «Радянський театр ляльок» [18], «Ляльки на естраді» [19, с. 28], виставку, присвячену Польському театру ляльок [20]. Проте слід підкреслити, що прагнення зберегти для нащадків надбання національного театрального мистецтва завжди характеризувало творчий колектив театру. Тому, як тільки склалися відповідні умови (відновлення уваги театральної громадськості до традицій народного мистецтва), в експозиції музею закономірно центральне місце посіла копія різдяного вертепу, як одна зі старовинних форм мистецтва лялькарів України, як важливий елемент традиційної театральної культури.

Слід зауважити, що в 1970-х рр. такі «мандри до джерел», які підкреслювали релігійні джерела традиційного народного театру, могли розцінити в кращому розі вороже. Вертепна скриня в експозиції була пов'язана з відродженням старовинного мистецтва лялькарів і мала, так би мовити, свій підтекст. Символічним було те, що ідеї і досвід Леся Курбаса, який останнім у професійному театрі звертався до традицій вертепу — набули продовження в діяльності театру ляльок Харкова (міста, де Курбас утілював свої геніальні ідеї синтетичного театру) і, відповідно, в експозиційній діяльності притеатрального музею. Відродження і реконструкція як тексту, так і вертепного будиночку та ляльок у національних костюмах сприяли збереженню та популяризації музейними засобами старовинної форми дійства лялькарів. Отже, професійності і визнання набував не тільки театр, а й експозиція його музею.

Експозиційна діяльність меморіальних музеїв мала зовсім інший характер. У процесі створення експозицій, присвячених діячам мистецтва, збереглися традиції, що зародились в 1917 — 1920-х рр.,

коли закладено основи експозиційної діяльності меморіальних музеїв радянської епохи, які й набули подальшого розвитку в радянському суспільстві. Для меморіальних музеїв з 1960-х рр. (коли почали створювати меморіальні музеї видатних діячів українського театру в Лівобережній Україні) були характерними удосконалення форм і методів побудови експозицій, насиченість її музейними предметами-оригіналами. Аналіз джерел, зокрема путівників, в яких детально розкривається зміст основних розділів, довів, що експозиційна діяльність, присвячена увічненню пам'яті діячів театру, була на достатньо високому рівні. Так, в експозиції квартири-музею М. Заньковецької, відкритої в 1960 р., основна увага приділялася не показу меморіально-побутових речей, а виявленню зв'язку актриси з відповідною епохою, з оточуючим середовищем, розкриттю духовного обличчя талановитої акторки [11]. Наприкінці 1980-х рр. простежується професійний підхід до створення експозицій, спричинений розвитком музеєзнавчої науки, вимогами суспільства до діяльності державних музеїв. Так, науковці філіалу ДМТМК УРСР — меморіального музею-квартири П. Сакаганського — виробили концепцію особистості, на базі якої і створено експозицію — портрет діяча театру, утворений музейними засобами. Експозиція традиційно складалася з двох частин: меморіальної квартири і іконографічно-документальної частини. Новим виявом у мистецтві музейної експозиції став (за визначенням директора музею А. Драка) своєрідний музейний «атракціон». Так, у розділі «Сакаганський — актор» тему розкрито за допомогою художньо-пластичної композиції: голографії, воскових фігур, спецефектів, «живих картин» [8, с. 19 — 20]. Загалом у досліджуваній період основні тематичні розділи експозицій меморіальних музеїв, присвячених корифеям української сцени, збігалися (узагальнювали творчий шлях, відтворювали побут).

Таким чином, експозиційна і виставкова діяльність усіх видів театральних музеїв Лівобережної України (широкого профілю, притеатральних, меморіальних) за досліджуваній період стала прогресивним кроком уперед. Експозиція ДМТМК УРСР, пройшовши складний шлях від несистематизованої виставки з випадковим підбором театральних речей при «Березолі» до побудованої за образно-сюжетним методом стаціонарної — важливе явище культури не тільки окремого регіону, а й усієї України. Започаткований П. Рудіним тематичний принцип побудови зберігався під час створення експозицій на різних етапах розвитку музею. Проте слід відзначити, що передача соціокультурної інформації в експозиції, хоча і надавала змоги наочного ознайомлення з першоджерелами театральної спадщини, але пов'язана з проблемою перекладу і тлумачення цих джерел у різні періоди розвитку радянського суспільства. Форма інтерпретації музейних предметів у штучно сформованому культурно-історичному середовищі (експозиції і виставки) залежала від типу культури (історичного і соціального) і відрізнялася

на найзначиміших етапах експозиційної діяльності театрального музею. Аналіз інтерпретації музейного предмета, простежений на прикладі унікату «Сокиринський вертеп», свідчить, що зміст факту театральної культури залежав не стільки від форми його матеріального вияву, скільки від загальнокультурного контексту, через який він сприймався.

Кожна з виставок і експозицій віддзеркалювала логічний розвиток театральних музеїв, наочний результат копіткої роботи, що велась роками, була своєрідним «вікном в історію», відгуком на явища, що мали велике культурне значення. Експозиції меморіальних музеїв-квартир особливим «домашнім засобом» популяризували духовну спадщину окремих талановитих акторів, режисерів та підкреслювали її вплив на розвиток театру в Україні. Експозиції і виставки притеатральних музеїв забезпечували живий зв'язок надбань окремого театру із сучасністю. Актуальність їх тематики залежала від суспільних потреб та особливостей соціокультурної ситуації.

Перспективи подальших досліджень автор убаचाє у відтворенні ціліснішої картини основних напрямів та форм реалізації соціокультурних функцій театральних музеїв Лівобережної України.

Список літератури

1. Афанасьев В. Харьковский государственный театр им. Н. К. Крупской / В. Афанасьев // Театральный Харьков. — 1976. — № 11. — С. 2–3.
2. Василько-Міляїв В. Початок театрального музею на Україні // Звіт 1926 — 1929 рр. ВУАН : Театральний музей. — К. : Міськкліт № 223, 1930. — С. 1–4.
3. Вольтер А. А. К вопросу об экспозициях в художественных музеях / А. А. Вольтер // Советский музей. — 1931. — № 3. — С. 54–61.
4. Галабутская Г. М. Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства УССР : фотопутеводитель по экспозиции «Театральное искусство Украины» / Г. М. Галабутская, К. Н. Питоева. — К. : Мистецтво, 1985. — 127 с., ил.
5. Галабутська Г. Один з когорти корифеїв / Г. Галабутська // Україна. — 1980. — № 20. — С. 18.
6. Гланц О. Один з кращих у світі / О. Гланц // Соціалістична Харківщина. — 1968. — 3 серпня.
7. Дворниченко Л. Вертеп — зброя агітпропа / Л. Дворниченко // Український театр. — 1978. — № 4. — С. 30–31.
8. Драк А. Яким буде музей? / А. Драк // Український театр. — 1989. — № 1. — С. 18–20.
9. Жмурій М. Шана / М. Жмурій // Український театр. — 1987. — № 3. — С. 28.
10. Корнієнко Н. Світові метаморфози і проблеми цілісності культури або від Фауста до Протея / Н. Корнієнко // Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. пр. / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К.: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології, Вип. 2. / [редкол. Г. А. Скрипник] — 2003. — С. 19–21.

11. Меморіальна музей-квартира М. К. Заньковецької // Путівник / [Авторитетні упорядники А. М. Драк, В. А. Козієнко]. — К. : Вид. «Реклама», 1967. — 19 с.
12. Павленко Г. Музей — дітям / Г. Павленко // Український театр. — 1987. — № 2. — С. 5.
13. Павленко Г. Скарбниця мистецтв / Г. Павленко, О. Кононова // Вітчизна. — 1980. — № 9. — С. 215–218.
14. Романча Л. Джерела з історії Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (1921 — 1934) / Л. Романча // Бібліотечний вісник. — 2009. — № 2. — С. 36–41.
15. Рудавіна І. Г. Український театральный музей і театрознавство: фактори розвитку та форми взаємовпливу / І. Г. Рудавіна // Культура України : Зб. статей / Під ред. М. В. Дяченка, В. М. Шейка. — ХДАК, 2011. — Вип. 34. — С. 211–220.
16. Рулін П. І. Праця українського театрального музею // Звіт 1926 — 1929 рр. ВУАН : Театральний музей. — К. : Миськліт. — № 232, 1930. — С. 5–23.
17. Рулін П. Театральний музей Всеукраїнської Академії Наук / П. Рулін // Советский музей. — 1932. — № 5. — С. 109–117.
18. Смелянская С. В мире кукол / С. Смелянская // Красное знамя. — 1970. — 28 января.
19. Смілянська С. Ляльки з усієї країни / С. Смілянська // Український театр. — 1978. — №4. — С. 28.
20. Смілянська С. Подорож у казковий світ ляльок / С. Смілянська // Український театр. — 1974. — № 5. — С. 21.
21. Сушон Ф. Вас запрошують ляльки: Перед підняттям завіси / Ф. Сушон // Соціалістична Харківщина. — 1963. — 18 вересня.
22. Фомина Ю. Музей шевченковцев / Ю. Фомина // Красное знамя. — 1981. — 5 декабря.

Надійшла до редколегії 15.12.2012 р.

УДК 929 ВЕРНА (477.41) «19» : 7.021.7

В. П. ШЕВЧУК

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ РІЗЬБЯРА ПЕТРА ВЕРНИ

Визначено характерні особливості творчої манери різьблення бориспільського майстра П. Верни. Значну увагу приділено аналізові художніх творів заслуженого майстра.

Ключові слова: Петро Верна, скульптурна група, барельєф, народна дерев'яна скульптура, композиція.

Определены характерные особенности творческой манеры резьбы бориспольского мастера П. Верны. Значительное внимание уделено анализу художественных произведений заслуженного мастера.

Ключевые слова: Петр Верна, скульптурная группа, барельеф, народная деревянная скульптура, композиция.

The article outlines the characteristics of the creative style of woodcarving Boryspil master Peter Verne. Special attention is paid to the analysis of works of art honored master.

Key words: *Peter Verne, sculpture, bas-relief, folk wooden sculpture, composition.*

У сучасній мистецтвознавчій науці недостатньо вивчена творчість видатних майстрів-різьбярів Київщини початку — середини ХХ ст. Переважно досліджують дереворізьблення майстрів Закарпаття та Слобожанщини. Дослідження творчості П. Верни, майстра народної станкової скульптури Київщини, дозволило б з'ясувати закономірності розвитку народних мистецьких традицій у сучасній Київській області першої половини ХХ ст.

Сформульована наукова проблема потребує вирішення, її виконання надасть можливості заповнити існуючу прогалину у вивченні декоративно-прикладного мистецтва Київщини, відкрити перспективи для подальших досліджень у галузі дереворізьблення означеного регіону України початку та середини ХХ ст.

Мета — обґрунтувати, що творчість Петра Верни в різноманітних її проявах є важливим культурним явищем, складовою національної мистецької спадщини України загалом та Київщини зокрема. Із цією метою аналізуються твори різних типологічних груп майстра, їхні художні особливості; побіжно розглядається проблема взаємовпливу народної мистецької традиції з професійним мистецтвом у творчості майстра.

Об'єкт дослідження — художні твори П. Верни.

Біографічні й інформаційні відомості про Верну містяться в статтях радянських мистецтвознавців (Б. С. Бутник-Сіверського, Г. Гейченка, В. І. Івасенко, О. С. Найдена, К. К. Променицького, Г. Рогозівського). Наукову діяльність щодо вивчення творчості Верни проводять музейні працівники Бориспільського історико-краєзнавчого музею (Т. Гойда, Н. Йова).

Важливе місце в розвитку дерев'яної скульптури Київщини на початку ХХ ст. посідає Петро Верна. Якщо узагальнено окреслити спільну «системну якість» його творів, що стосуються принципів традиційної канонічної естетики української народної скульптури, насамперед можна назвати такі: об'ємну повноту, округлість, композиційну компактність, міцну збитість «важкуватих» постатей, відсутність (здебільшого) легких витончених деталей або дрібних «документальних» подробиць, вертикально-горизонтальна рівновагу в об'ємах фігур тощо.

Творчий шлях Петра Верни розпочався на хуторі Гора недалеко від м. Бориспіль Київської області. Улітку 1912 р. майстер виконав перше портретне зображення — барельєф Т. Г. Шевченка. За свідчення самого майстра, на цигарковій коробці він побачив зображення Кобзаря і вирішив створити свій образ письменника. Однак ця робота була недосконалою.

Про мистецький хист молодого майстра засвідчила наступна його робота — портрет-барельєф М. В. Гоголя. Використовуючи в рамі, яка обрамлює барельєф, народні образи двох орлів і грифонів, автор звертається до найдавнішого пласта українського мистецтва — праслов'янської доби. У цій роботі різьбяр використав ефект протиставлення: декор розміщений навколо тонкої стрічкоподібної рамки, що особливо підкреслює рівну гладінь навколо портрета. Лаконізм пластичного трактування надає пласти риси монументальності.

Твір, який вплинув на подальшу долю майстра, — дерев'яна скульптура «Шевченко біля Дніпра». Надіславши роботу в Харків на кустарно-художню виставку, П. Верна отримав схвальні відгуки. Про майстерно виконану роботу свідчать слова організатора виставки: «Верна має великий природний талан, талан скульптора» [3, с. 11]. 1912 рік, за свідченням самого Верни, став початком його творчої різьбярської діяльності [3, с. 12].

Упродовж 1912 — 1913 рр. створена дерев'яна скульптура «Кобзар», розмальована олійними фарбами. Автор звернувся до давньої традиції народного мистецтва — розпису дерева і глини. Оскільки народний майстер не знав законів професійного мистецтва, працював без різьбярських інструментів, то перший варіант скульптури виявився невдалим. Другий варіант скульптури «Кобзар» (1913 р.) відрізняється від попереднього продуманішою композицією, увагою до деталей. У ньому автор створює образ спорідненого з народними думами кобзаря з бандурою. Емоційної виразності постать набула завдяки традиційному принципу використання особливостей матеріалу й характеру узагальнення форми.

Про мистецький хист Петра Петровича свідчить успіх нової багатоплігурної скульптури майстра «Зустріч Тараса Бульби з синами», яка була представлена на Всеросійській промисловій виставці 1913 р. в Києві [5, с. 110]. Композиція твору продумана. Усі персонажі гоголівської повісті присутні в композиції: це і Тарас Бульба, врівноважений, сильний, розумний старий козак, і його старший син Остап, енергійний і спритний, готовий битися за свої переконання, і Андрій, безвольний, прикишливий, і мати, котра любить своїх синів. Кожен образ має чітко виражені індивідуальні риси, що свідчить: майстер не лише піклується про форму, а й приділяє значну увагу змістовому вираженню емоцій та переживань гоголівських персонажів.

Захоплюючись шевченківською тематикою, в 1914 р. створено вирізьблений майстром бюст Тараса Шевченка. Композиція симетрично завершена і вертикально-горизонтально врівноважена. Портрет характеризується простотою, досконалістю обробки, точністю рис обличчя письменника.

У роки Першої Світової війни П. Верна не створив жодного нового твору. Лише 1915 р. його скульптура «Кобзар» експонувалася на виставці Товариства харківських художників.

У 20-х рр. починається активне культурне будівництво. Основний наголос у роботі щодо піднесення культури ставився на ідеологію. Тому значна частина народних майстрів, зокрема й Петро Петрович, звертаються до «радянської тематики». У цей період різьбяр створив погруддя В. І. Леніна для Борисполя. Він виконав повторно скульптури Т. Г. Шевченка для кооперативів у селах Броварського і Бориспільського районів, вирізьблює погруддя Кобзаря для Харківського ЦК «Червоного хреста». Погруддя В. І. Леніна і Т. Г. Шевченка високо оцінив художник і професор М. М. Яровий: «Дерев'яні погруддя Верні — Ленін та Шевченко — більше наближаються до природи, ніж портретні роботи, що змальовані помітними художниками» [8, с. 57].

Образ Шевченка став невід'ємною частиною творчості скульптора-різьбяра. 1923 р. він — автор творів, присвячених діяльності Кобзаря: скульптури «Шевченко з козю», «Шевченко на палітрі», декоративні тарелі за сюжетами творів Шевченка. 1925 р. він виконав портрет своєї дружини Маланки. Твір вражає точністю технічного виконання. У листі Верні до його товариша М. Колонова від 16.12.1959 р. написано: «Ото в моїй біографії... єсть портрет моєї дружини, так у мене його купили за три тисячі...» [4, с. 32].

У своїй творчості митець звертається до козацької тематики. Невеличка скульптура «Запорожець запалює люльку» зображує картину побутового характеру. Козак стоїть з рушницею за плечима і флягою біля пояса. Верна показав не лише зовнішній вигляд запорожця, а й передав внутрішню силу та енергію людини, яка захищає свою землю. Саме тому одяг і взуття виконано широкими зрізами, тоді як обличчя — прийомом чеканної обробки, що сприяє грі світла і тіні, яка передає психологічний стан козака. Зображуючи запорожця, різьбяр вдається не до візуально-натурального відображення історичної особи, а до художнього її перетворення. Таким чином, художній образ козака є продуктом складного творчого процесу художника, носієм його сприйняття історичного минулого.

1926 р. Верна вирізьбив погруддя Леніна. Однак ця тематика не була близькою Верні. Він звернувся до улюбленого митця — Т. Г. Шевченка і створив два чорнильні прилади із зображенням письменника. Чорнильніці розміщені в пнях, створюючи в глядача враження, що Шевченко знаходиться біля двох зрубаних дерев. Також різьбяр працював над створенням погруддя Кобзаря для бориспільської аптеки. На скульптурі Верна зробив надпис: «Кругом неправда і неволя, народ замучений мовчить». Чому саме ці слова обрав митець для підпису скульптури, ми не знаємо — можливо, Верна був розчарований владою, на яку він покладав сподівання на краще життя. У часи голодомору скульптуру викинули на смітник. Лише завдяки працівниці аптеки Мотрі Андріївни Онанко, яка забрала скульптуру, робота збереглася і нині перебуває в Бориспільському історико-краєзнавчому музеї.

Захопившись творчістю Кобзаря, 1928 р. Верна створює статуетку Катерини до однойменної поеми Т. Г. Шевченка, в якій зумів показати трагізм ситуації молодої жінки, її любов до сина і нездійсненність своїх мрій бути коханою. Рух жінки передано за допомогою складок одягу. Вона дивиться в далечінь, ніби шукає, хто ж зміг поміятися над її почуттями.

У 30-х рр. П. П. Верна став відомим. Про нього пишуть у газетах «Пролетарская правда», «Социалистическое земледелие», «Беднота». Різьбяр зробив серію чорнильних приладів: «Сіач», «На городі», «Викорчовування пнів у лісі». Привертають увагу пластичність скульптурок і велика образність. Автор досягає такої сили узагальнення, що, незважаючи на невеличкі розміри, скульптурки звучать монументально.

Краса форм в органічному поєднанні з ознаками монументальності дедалі більше виявляються у творчості майстра. Верна робить серію чорнильних приладів. Так, 1929 р. з'являються прилади «Сіач», на якому зображено селянина, що засіває поле, «На городі» — статуетка жінки, яка копає картоплю, «Викорчовування пнів у лісі» — зображення молодого селянина, який підважує ломом коріння дерева. У цих роботах майстерною є не лише техніка виконання, а й уміння майстра передати внутрішній стан людини. Постаті селян, які важко працюють, зображені натуралістично, без прикрас. Привертає увагу пластичність скульптурок і велика образність. Автор досягає такої сили узагальнення, що, незважаючи на невеличкі розміри, скульптурки звучать монументально. Цьому сприяла також декоративна виразність твору. Невеликим за розмірами фігурки мають виразні узагальнені характеристики обличчя, одягу, а також пейзажного тла, на якому вони зображені.

Крім постаті Т. Г. Шевченка, неодноразово художник-скульптор у своїй творчості звертається до образу кобзаря, котрий навчає, є просвітителем, народною душею. 1929 р. митець працював над створенням багатофігурної сюжетно-тематичної композиції «Слухають кобзаря». Композиція складається із семи фігур: кобзаря, котрий сидить на землі, хлопців і дівчат, які стоять навколо нього, а також хлопчика-поводиря з палицею в руках. Усі уважно слухають кобзаря. Різьбяр удало передає психологічний стан кожного. Кожна постать скульптурної групи може функціонувати самостійно. Проте твір є не зовсім удалим. Верна не продумав композицію: і хлопці, і дівчата зображені майже в однакових позах і на одній лінії, що створює враження неправдивості, надуманості.

Проаналізувавши недоліки роботи, Верна вирішує перебудувати композицію. До вищезгаданих скульптур додано фігури чоловіка, жінки, дівчинки та згорбленого дідуса з палицею, розташованих по колу. Таким чином, майстер надав певної динаміки в композиції. Кожна нова фігура несе емоційне навантаження: дідусь, котрий ледве ходить, жінка, на обличчі якої журба та смуток. Хоча твір

складається з численних фігур, усі вони індивідуалізовані, в кожного виникають свої думки, переживання, які навіть речитатив кобзаря. Усі фігури, доповнюючи один одного, становлять цілісний ансамбль. Крім багатофігурних композицій, митець працює над портретами, створює посуд, декоративні тарелі, випробовує свої сили в образотворчому мистецтві.

У 1933 р. Верна виконав декоративну тарілку — іконку з образами батьків, за формою і змістом відмінну від традиційної форми тарелі: прямокутна в плані, виконана в техніці плоскорельєфного різьблення. У цей період майстер створив декоративну тарілку з автопортретом і написом «От життя не взяв, для життя не дав». У листі Верни до М. Колонова від 27.03.1959 р. читаємо: «Потім настав 1933-й рік... Голодаючи, я зробив блюдо і, думаючи, що це остання моя робота, всі мої надії рухнули про те, щоб покращало моє становище, я на блюді роблю свій портрет, вирізую такі слова: от життя не взяв, для життя не дав...» [4, с. 33].

1934 р. П. Верну було зараховано вільним слухачем Київського художнього інституту. Тривалість навчання — два роки.

Після закінчення навчання різьбяр створив бюст зрілого О. С. Пушкіна. Композиція твору є фронтальною, всі лінії м'які й округлі. Щоб використати ефект гри світла і тіні, різьбяр закопчував скульптуру над свічкою, потім протирив окремі місця ганчіркою, висвітлюючи їх. Таким чином робота ставала чіткішою, виразнішою.

На Всеукраїнській виставці 1936 р. Верна експонував такі твори: «Сіач», «Жнець» та декоративну таріль з портретом С. М. Кірова. За внесок у розвиток радянської культури майстра нагороджено дипломом I ступеня, а в 1938 р. його прийняли в спілку радянських художників України [7, с. 67]. Цей факт свідчить про високу майстерність Верни працювати з деревом.

У свої роботах художник зобразив життя звичайних селян. Заслужовує на увагу його скульптура «Дівчина з огірками». Перед глядачем молода колгоспниця, у фартусі якої лежать огірки. У ній яскраво виражено поєднання традиційного і нового, що досягається творчим осмисленням традиційного принципу використання особливостей матеріалу та характеру узагальнення, а також образного подання сюжетно-тематичного вирішення.

1939 р. відбулася виставка, присвячена 25-річчю з дня народження Тараса Шевченка, де Верна експонував нові роботи — декоративну таріль «Мені тринадцятий минало» та медальйон з портретом письменника [6, с. 17]. Орнаментика, використана в цих роботах, тісно пов'язана з народними традиціями різьби. Тяжкі до вимог нового художнього методу соціалістичного реалізму, пропегованого комуністичною владою, скульптура «Освіта» (або «Просвіта»). Це символічний образ жінки в українському національному костюмі з палаючим факелом у правій руці та книжкою в лівій. На нашу думку,

скульптура є не зовсім удаюю, оскільки в ній зміст і форма не поєднуються, а протиставляються.

За скульптури «Освіта» і «Запорожець запалює люльку», які експонувалися на виставці 1940 р., Верну нагороджено дипломом I ступеня.

Під час Великої Вітчизняної війни Верна переїздить до Борисполя. Творчість відходить на другий план, адже потрібно прогудувати сім'ю. У цей період він захоплюється повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдом» і створює скульптуру «Коваль Вакула верхи на чорти». Цілісність сприйняття, стрункість композиції, пластичність форм — основні художні ознаки твору. Загальне художньо-естетичне вирішення твору цілком відповідає творчому задуму різьбяря.

Тему перемоги у Великій Вітчизняній війні Верна висвітлює у скульптурній групі «Вигнали німців» (1945 р.) (в монографії «Українська радянська народна дерев'яна скульптура» робота має назву «Зустріч визволителів», що свідчить про можливе перекручення фактів у радянській історіографії). Для твору характерна динамічність вирішення, що досягається взаємодією персонажів у тематичній композиції, певною психологізацією художніх образів. Автор прагне показати картину зустрічі реалістично, без пафосу, який був притаманний митцям, котрі у своїй творчості керувалися методом соціалістичного реалізму.

Продовжуючи звертатися до творчості Т. Г. Шевченка, Верна створює скульптуру кобзаря Перебенді до однойменної поеми письменника. Образ співця майстер подає поза конкретним історичним часом. Це об'єктивно-епічний та узагальнено-типізований образ. Твір вражає монументальністю художнього вирішення.

Наступний твір Верни — «Енеїда» за однойменною поемою І. П. Котляревського. Різьбяр звертається до сюжету зустрічі відьми Сивіли з триголовим псом Цербером, котрий охороняє вхід до пекла. Митець зумів поєднати античний зміст, який І. П. Котляревський узяв у Вергілія, із сучасністю.

Верна — постійний учасник республіканських виставок. Так, у лютому 1945 р. в Києві відбулася республіканська виставка художньої самодіяльності, учасниками якої стали майстри народного мистецтва. Найвищу оцінку дістали твори К. Білокур, П. Верни, В. Гарбуза, Я. Усика, А. Стецяка. Комітет у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР відзначив 25 народних майстрів, першу премію присуджено Білокур, Верні, Стецяку та Усику [1, 13]. У листопаді цього ж року на VIII українській художній виставці в Києві представляли свої роботи професійні і народні художники та художньо-промислові артлі, об'єднані в системі Укрхудожпрспілки. Свої дерев'яні скульптури експонував і П. Верна.

1948 р. комітет у справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР і Всесоюзний будинок народної творчості ім. Н. К. Крупської організували Всесоюзну виставку. 1100 робіт з різних куточків Радянського Союзу

експонувалися на виставці [7, с. 22], серед яких дві роботи Верни — портрет Т. Г. Шевченка (1945 р.) та скульптурна група «Мені тринадцятий минало». За значний внесок Верни в розвиток народного образотворчого мистецтва комітет у справах мистецтв і Всесоюзний будинок народної творчості ім. Н. К. Крупської нагородили майстра Почесною грамотою та грошовою премією [6, с. 22].

Бюсти письменника І. П. Котляревського та відважного ватажка опришків на Поділлі Устима Кармелюка було створено 1950 р. Останньою роботою видатного майстра став варіант скульптури «Мені тринадцятий минало».

Петро Петрович став видатним київським майстром. 1951 р. його твори експонувалися в Москві під час декади української літератури і мистецтва в парку культури і відпочинку імені О. М. Горького [6, с. 23]. У журналі «Искусство» охарактеризовано творчість різьбяр: «В роботах Верни відчувається велика спостережливість, уміння зловити й передати головне, найбільш характерне і, разом з тим, чудова властивість знайти суттєве й важливе часом в найнезначніших, здавалося б, речах і деталях» [3, с. 28].

1951 р. Петра Верну нагороджено медаллю «За трудову доблесть» за успіхи, виявлені в українському народному образотворчому мистецтві [5, с. 110].

У грудні 1956 р. українська громадкість відзначила 80-річчя з дня народження видатного різьбяр Бориспільщини. У Київському музеї українського мистецтва була влаштована виставка його творів. Мистецтвознавці визначили, що Верна створив понад 100 високохудожніх фігур, барельєфів. 1964 р. Президія Верховної Ради УРСР присвоїла П. П. Верні почесне звання заслуженого майстра народної творчості Української РСР.

Напевне, головний принцип, яким керувався у своїй творчості різьбяр, можна передати словами самого майстра, коли він повчав свого друга Віктора Івановича Йову, художника: «Ти якщо малюєш з натури — то не брешти, а брешеш — то не перебріхуй... он в тому куточку поклади ще синьки. Нехай небо не супиться, а всміхається...» [3, с. 32]. Аналіз досліджуваних художніх робіт свідчить про те, що, досягаючи композиційної виразності, скульптор-різьбяр то підкреслює в них характер узагальнення, властивий народному мистецтву, то звертається до ustalених персонажів й образного ладу сюжетних мотивів. У своїх скульптурах він намагається передати ті враження, які дістав від літературних творів, окремих подій, людей. Його роботи відзначаються високою технікою виконання, продуманою композицією. Верна, залежно від образного завдання створюваної скульптури, в одних випадках виявляє природні властивості дерева як матеріалу, в інших — підпорядковує його своєму задумові.

Творчість талановитого різьбяр Київщини потребує детального і глибокого вивчення й аналізу. Його мистецький талант слід

трактувати як практично єдиного представника школи станкової народної скульптури на Київщині в першій половині — середині ХХ ст.

Список літератури

1. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво [1941–1967] / Б. С. Бутник-Сіверський. — К. : Наук. думка, 1970. — 213 с.
2. Гайбонюк В. Д. Історія України. Хроніка. Події. Факти і анотації : навч.-довідковий посібник / В. Д. Гайбонюк. — Київ–Рівне [б. в.]. — 1997. — 415 с.
3. Йова Н. Петро Петрович Верна. Сосячні його сліди / Н. Йова, Т. Гойда, В. Сайко. — ПП «Люксар», 2011. — 36 с.
4. Листи Петра Верни до Миколи Коленова / [передмова П. Ротача] // Народна творчість та етнографія. — № 6. — 1991. — С. 29–34.
5. Пестонюк І. П. Пам'яті П. П. Верни. / І. П. Пестонюк // Народна творчість та етнографія. — № 4. — 1966. — С. 109–110.
6. Променецький К. К. Петро Петрович Верна / К. К. Променецький. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1958. — 23 с, іл. 19.
7. Променецький К. К. Українська радянська народна різьба по дереву 1917–1940 р. / К. К. Променецький // Народна творчість та етнографія. — Січень–березень. — 1959. — С. 61–71.
8. Рогозівський Г. Скульптор-пічник / Г. Рогозівський // Харків. Всесвіт. — № 2. — 1929. — С. 53–60.

Надійшла до редколегії 15.01.2013 р.

УДК 398(477)

Н. І. КОБИЖЧА

ЕТНОГРАФІЧНІ СТУДІЇ БОРИСА ГРІНЧЕНКА: ПОГЛЯД СУЧАСНИКІВ

Аналізується ставлення вчених Хв. Вовка, В. П. Горленка, А. Кримського й ін. до етнографічної діяльності Б. Грінченка.

Ключові слова: українська етнографія і фольклор, етнографічні студії, музейна діяльність.

Анализируется отношение ученых Ф. Вовка, В. П. Горленко, А. Крымского и др. к этнографической деятельности Б. Гринченка.

Ключевые слова: украинская этнография и фольклор, этнографические студии, музейная деятельность.

The article analyses F.Vovk, V.P.Horlenko, A.Kryms'kyi and other scientists' points of view upon B.Hrinchenko's ethnographic activities.

Key words: the Ukrainian ethnographics and folklore, ethnographic studies, museum activity.

В інтерв'ю «Біймося провінціалізму!» М. В. Попович, розмірковуючи щодо історії української культури, акцентує увагу на перервності традицій ще від часів Київської Русі: «І знову все поверталось до першопочатків, до фольклорної основи. З неї знову виростала міська культура, яка знову відходила. Це, безперечно, національна трагедія. Але що залишається робити? Потрібно працювати» [14, с. 76].

Необхідність повернення до першооснов постала перед українською культурою і в часи діяльності Б. Грінченка, не втратила актуальності й нині.

Етнографічну діяльність Бориса Грінченка, знання з українського народознавства високо оцінювали сучасники — Хв. Вовк, В. Горленко, З. Кузеля, А. Кримський, М. Сумцов, І. Липа й ін. М. Сумцов у статті «Діячі слободського фольклору. Борис Грінченко» писав про велике значення «Этнографических материалов», у трьох томах яких — пісні, казки із численними бібліографічними вказівками і примітками до них. Цей збірник має неабияке значення, як і праці П. Чубинського та С. Головацького. У «Спогадах» Хв. Вовка, присвячених П. Чубинському («Украинская жизнь», 1914), простежується тенденція розвитку українських етнографічних досліджень упродовж другої половини XIX — початку XX ст., у яких він пише про роль і значення Б. Грінченка.

Сучасна дослідниця етнографічної спадщини Б. Грінченка Н. Л. Родіонова в авторефераті наголошує, що «практично у жодній з цих невеликих праць етнографічна діяльність не стала наріжним каменем у творенні образу Б. Грінченка-етнографа» [15, с. 4].

Л. Козар у статті «Лицарі духу» намагається пояснити особливе зацікавлення Б. Грінченка «...українським фольклором як засобом піднесення національного самоусвідомлення» [7, с. 10]. Відтак, обґрунтовує тезу про особливу роль його фольклористичної діяльності, як «справжнього апостола українського націоналізму». Цьому присвячені й статті «Фольклорна діяльність Б. Грінченка» [9], «У рідному краю живеш як чужий» [8]. У монографії «Борис Грінченко як фольклорист» на противагу судженням деяких інших учених, що ставили під сумнів оригінальність напрацювань, автора переконливо доводить, що більшість текстів у збірниках не друкувалися, і тому викликали зацікавленість не лише етнографів, а й істориків [6, с. 47].

Родіонова Н. Л. у дисертаційному дослідженні «Етнографічна діяльність Б. Грінченка» розкриває його внесок у розвиток етнографічних студій другої половини XIX — поч. XX ст., аналізує етнографічну діяльність Грінченка на основі не лише наукових праць, а й світоглядних уявлень і художньо-естетичних смаків, виокремлює чинники, що формували його історико-етнографічні погляди [15].

З дитинства Б. Грінченко вивчав український фольклор, цікавився культурою народних звичаїв та обрядовості, довершеністю гармонії української пісні. Пожвавлення культурного життя в Україні на початку 90-х рр. XIX ст. сприяло відродженню фольклористики й етнографії. Заняття етнографією відкривало незвідані й численні пласти народних вірувань, міфологічних уявлень, фольклорних і магічних традицій, ритуалів, обрядів, на основі яких формувався світогляд українців. Тому в центрі етнографічних досліджень Б. Грінченка — саме народний пласт української культури, притаманний людям, які зберегли зв'язок із міфопоетичною, фольклорно-магічною

свідомістю. Дослідження фольклору дозволило Б. Грінченку виявити «картину світу» українських селян, з'ясувати їх ставлення до сім'ї, шлюбу, чужинців, персонажів потойбічного світу, сформувати уявлення про український соціум як певну цілісність, відчутти той «ефір культури» з його умонастроями, ментальними настановами, якими живилися українці.

Б. Грінченку належить провідна роль у розвитку української фольклористики й етнографії, і тому його долучають до плеяди провідних діячів української фольклористики. Він мав великий авторитет і повагу серед етнографів, про що свідчить золота медаль Російської академії наук за рецензію на працю М. Малинки «Сборник материалов по малоруському фольклору», написану за дорученням академії.

Мета статті — проаналізувати ставлення до етнографічної діяльності Б. Грінченка, Хв. Вовка, А. Кримського, В. П. Горленка й ін. його сучасників.

Слід зазначити, що наукова діяльність у Російській імперії була способом індивідуального протистояння тогочасному соціально-політичному деспотизму і залишалася однією з небагатьох ділянок вільного самовираження творчої особистості. Для Б. Грінченка, крім подібного протистояння, така діяльність поставала ще і як культурницька місія.

Злам традиційної соціальної ієрархії, поступове формування індустріального суспільства спричинили процеси демократизації культури й цивілізації, продукти яких мали можливість споживати представники непривілейованих груп, що не входили до традиційних еліт. Усе це стимулювало розвиток гуманітарних і соціальних наук, сприяло проникненню точної й універсальної мови природничих наук у їх сферу для дослідження і пояснення нових соціокультурних процесів з метою ефективного управління їх перебігом. Становлення вітчизняної етнографії відбувалося завдяки поєднанню формальної і неформальної інституціоналізації в контексті структурних процесів модернізації. Надання переваги самоцінності раціонального знання й універсалізму мови етнографічного аналізу — заслуга Б. Грінченка, і в цьому він став наслідником Хв. Вовка.

Тогочасна наука була покликана задовольняти потреби нового, модерного, динамічного суспільства і потребувала нового типу дослідника — представника середнього прошару населення, котрий би вбачав своє покликання в задоволенні зростаючих потреб достатньо в знанні своєї власної історії та культури. Саме таким дослідником був Б. Грінченко. Крім того, інтелектуальні еліти використовували етнографію для обґрунтування власних національних проєктів, у Західному краї українська інтелігенція активно претендувала на роль суб'єкта, а не пасивного об'єкта лінгвістичного й етнографічного дискурсів.

Одна з форм етнографічної діяльності — організація музеїв і впровадження виставок. Ідеться про ентузіастів-любителів, які не мали

спеціальної професійної підготовки. Саме ця діяльність набувала значення дієвого механізму формування світоглядних засад нового класу, який виходить у тогочасній імперії на історичну арену буржуазії і стає новим споживачем культурної продукції. А музеї виконують функцію популяризаторів національної культури, репрезентантів культурних норм і моральних цінностей. Формат виставок демонстрував історичні досягнення суспільства і таким чином окреслював нові ареали формування самосвідомості всередині окремих держав і спільнот.

Хв. Вовк у листі до Б. Грінченка від 19 березня 1900 р. писав, що зрадів, прочитавши в «Кіевской старине», що Грінченко їздив «приїмати музей Тарнавського: думав собі, що він у добрих руках буде... На кого ж він тепер зостанеться... нікого немає... Але ж у Чернігові не то, що етнографів, а й істориків здається нікого немає...». Хв. Вовк просить Грінченка здобути Каталог колекцій Тарнавського, «...бо він мені більш ніж потрібний» [12, с. 33].

У цьому ж листі Хв. Вовк висловлює надію, що Грінченка запросять до організації етнографічної виставки і музею до археологічного з'їзду, який мав відбутися в Харкові в 1902 р., і закликає: » Не відмовляйтеся, бо це таке діло, що до його треба всім ставати!... Треба тільки гарненько всім узятися, то можна такий музей спорудити, що ні перед ким не соромно буде. За чехами нам нема чого ганятись, а усе-ж таки треба пригадати собі, який вплив мали їхні етнологічні вистави на національне відродження і який гарний Музей вийшов з їхньої Виставки 1896 р.?» [12, с. 34].

Слід зазначити, що Хв. Вовк належав до вчених із європейським ім'ям, був одним з дописувачів Б. Грінченка, цікавився «українською етнографією», тобто діяльністю у сфері національної свідомості й національного самоствердження.

У 1873–1874 рр. він брав участь у роботі Південно-Західного відділу Імператорського Руського географічного товариства і збирав етнографічні матеріали. У 1876 р. Товариство як потенційний розсадник сепаратизму було закрито, а Хв. Вовка почали переслідувати як діяча українського національного руху. Будучи українським національно мислячим інтелектуалом, Хв. Вовк за час перебування в еміграції став відомим ученим-антропологом і з набутим науковим і символічним доробком повернувся в 1906 р. в Російську імперію. Діяльність не лише Хв. Вовка, а й Б. Грінченка в галузі етнографії є прикладом того, як національно орієнтовані інтелектуали демократичного спрямування використовували мову етнографії як мову націоналізму і протистояння імперії.

Однією з фундаментальних праць в українській етнографії стало тритомне зібрання «Етнографічних матеріалів, зібраних у Чернігівській і сусідні з нею губерніях» (1895, 1897, 1899 рр.) [4], та збірник «Из уст народа. Малороссийские рассказы, сказки и прочее» (1900) Б. Грінченка [3].

У перших двох випусках містяться казки, легенди, оповідання, приказки, загадки тощо, а в третьому — пісні. У праці «Из уст народа» — зібрані різні за жанром твори народної прози — численні записи самого Б. Грінченка, його учнів та багатьох інших збирачів.

У статті «До етнографії Чернігівщини» А. Кримський ґрунтовно аналізує етнографічний доробок Грінченка і пише, що ця праця — «найутішніше явище в цій царині» [10, с. 450]. А сам він мав усі підстави, щоб стати гарним етнографом: життя серед народу і знання народного побуту, талант белетриста і блискуче знання української мови, фольклорного доробку своїх попередників і сучасників. А. Кримський наголошує на тому, що «записи свої Б. Грінченко вів здавна і ото свої численні етнографічні записи, роблені, починаючи од 1878 року (на Харківщині попереду), він саме тепер вкупі з записами чернігівськими і видає» [10, с. 448].

Як позитив А. Кримський також відзначає обробку матеріалів, їх старанну систематизацію і вважає, що «цією стороною Грінченків збірник безперечно вищий за усі інші» [10, с. 463].

А в листі до Б. Грінченка від 2.04.1899 р. А. Кримський зазначає: «праця Ваша прекрасна і її залюбки читатимуть не самі-то етнографи, а й звичайнісінькі читачі з поетичним чуттям». Ще в одному листі повідомляє Грінченку: «Чи знаєте, що в «Archiv fur slavische Philologie» була дуже похвальна рецензія на Ваші «Этнографические материалы» (т. ХНІ, 1899, стор. 263-285)? Писав проф. Празького університету Полівка і вказав, між іншим, на філологічну вагу Вашого видання» [10, с. 347] (І. Полівка — відомий чеський славист, представник формально-порівняльної школи, використовував у своїх дослідженнях працю «Из уст народа» Б. Грінченка. — Н. К.).

В. П. Горленко в «Заветах деревни» подає розлогу огляд-рецензію на «Этнографические материалы...» і пише, що в цій книзі стараннями Грінченка зібрані зразки народної творчості, «створені старинним типом сільського життя», які стають історією. Оскільки «настає нова епоха, і життя народу змінюється сильно і у внутрішньому своєму укладі, і в зовнішніх формах.... Минула єдність типів, звичаїв, поглядів, те, що можна назвати колективною душею народу, яка вироблялась віками життя в однакових умовах, відходить в минуле» [2, с. 228–229]. І праці Б. Грінченка є пам'ятники цим старим «завітам села», які вже — історія, до котрої можна ставитися спокійно, де все представлено зрозуміло, де життя підбило свої підсумки, а ці збірники — історичні документи, такі ж цінні, як писемні літописи й акти.

У ньому — звичаї, погляди, етика й естетика, його дух, життя. І автор особливо наголошує «на розкритті світу малоросійського села — поле, господарчі роботи. Земля — джерело благополуччя, годувальниця; а особиста праця — єдиний спосіб існування. І з якою повагою ставить селянин до плодів своєї праці, святого хліба» [2, с. 215]. І стверджує, що давні народні повір'я про злих духів, нечисту силу

відьом і відьмаків стали джерелом Гоголівського «Вія», «... з яких велике мистецтво Гоголя створило таку живу й проникливу картину» [2, с. 218-219]. А оповіді на моральні й релігійні теми — одні з найчистіших і найдушевніших витворів народної поезії.

Майже в кожному етнографічному збірнику значне місце посідають фантастичні казки як улюблений вид усної народної словесності. «Потреби відсторонитися хоча б тимчасово буденних турбот і умов дійсності такі сильні в простих людей, що казки свої вони зберігають у пам'яті багатьох поколінь, і вони цікавлять майже однаково і дитину, і дорослого» [2, с. 224–225].

У різних виданнях Хв. Вовк рецензував і популяризував праці Б. Грінченка з етнографії і фольклору, зокрема «Етнографічні матеріали». Так, у французькому виданні надрукована його рецензія на два томи «Етнографічних матеріалів» Б. Грінченка. Учений відзначає багатство українського фольклору, яке ще повністю не вичерпане, а яскравим свідченням цього і є його «Етнографічні матеріали», наголошує на глибині публікації та гарній мові, наявності соціального й філософського змісту в різноманітних прислів'ях, підкреслює багатство матеріалів, представлених у збірнику, і вважає: якщо він буде продовжений, то за чисельністю матеріалів перевершить усіх своїх попередників; надає належне ретельно укладеній бібліографії до кожного розділу книги і наводить цінні й корисні свідчення. Автор, пише Хв. Вовк, проаналізував дуже багато рідкісних джерел, «розсіяних» у провінційних публікаціях, які нині знайти вже неможливо. Водночас він робить зауваження щодо поліпшення можливості користування збірником, як то: скласти алфавітний покажчик. А свою рецензію завершує словами: «Пан Грінченко вже добре відомий в українській літературі як письменник великого таланту, який добре розуміється на мові і житті народу України, ще, ми сподіваємося, надасть великі послуги етнографії і фольклору своєї країни. Таким чином, ми вітаємо його з таким блискучим дебютом» [18].

Листування між Хв. Вовком і Б. Грінченком засвідчує наявність плідної творчої співпраці двох учених, яскравих представників української інтелігенції кінця XIX — початку XX ст. Листування розпочинається з 1894 р. Б. Грінченко допомагав у доборі етнографічного матеріалу. У листі від 1 березня 1898 р. Хв. Вовк просить Б. Грінченка підготувати для публікації в VI т. матеріал з українського фольклору — декілька казок, прислів'я, загадки, пісні, які «містяться і по українському і по французькому» [12, с. 20]. І. Б. Грінченко йому допомагає, присилаючи пісні, казки, приказки, загадки, що засвідчує їх творчу співпрацю як рівноправних партнерів, визнання Хв. Вовком наукових досягнень Б. Грінченка.

У листі від 22 березня 1898 р. Хв. Вовк висловлює захоплення стосовно того, що Б. Грінченко, «не ховаючись з своїми українськими спочуттями сміливо і вперто взявся за діло». І безпосередньо виданнями з української етнографії та фольклору «...один, без грошей, без

усіякої «посітійон соціале» за 2-3 роки зробив трохи чи не більше як цілі громади за 29 літ, ховаючись з своїм українством трохи не од самих себе...». Він пропонує Б. Грінченку щось «зробити, щоб і нашу Україну представити на Всесвітній виставці, що буде в Парижі у 1900 р.» [12, с. 23].

А про свою роботу над третім томом «Етнографічних матеріалів» Б. Грінченко пише Хв. Вовку, що праця забирає в нього таку кількість часу, «я вже й лаю себе, що розпочав його, а зараз же друга думка: а чи скоро ж набереться пісень ще на том? Отак, як бачите! Про четвертий том (проза) уже думки в голові метушаться, та матеріалу поки мало».

У листі від 9 травня 1899 р. йдеться про третій том «Етнографічних матеріалів». Хв. Вовк пише: «Дуже гарний том. А узагалі нема що й казати, що після Чубинського — це найбільша етнографічна праця, яка у нас є, та до того ще й видана без ніякої допомоги Географічного Товариства і без тих 3 т. крб, що він одібрав щороку своєї експедиції... Нема чого й казати, що його наукова вартість далеко вища ніж у Чубинського, оброблено далеко більш старанно і вмючи» [12, с. 29].

В одному зі своїх листів 1901 р. Б. Грінченко повідомляє Хв. Вовку, що «...лаштую ...новий том етнографії — прозу. Силкуюся виготувати його по змозі швидше, бо мабуть скоро подамся з Чернігова. А се через те, що я вже не служу в земстві і певне не служитиму в Чернігові. (Мені зроблено велику пакість в земстві, і я мусив покинути службу. Хоча, властиво, я мав її покинути й без того, бо вона мені не давала часу на літературну роботу, але ж люди поспішилися, спасибі їм» [12, с. 31]. Цей лист яскраво засвідчує тяжкі умови, в яких перебував донесувач, працюючи над своїми етнографічними студіями.

На особливу увагу заслуговує вступна стаття Хв. Вовка «Дешо про теперішній стан і завдання української етнології» до «Матеріалів українсько-руської етнології» [1], у якій він аналізує умови, особливості й етапи становлення цієї науки в країнах Західної Європи і переходить до Російської імперії, де розглядає специфіку українських студій. Так, етнологічні студії в Україні, на думку Хв. Вовка, «повставши як і в інших слов'янських землях разом з розбудженням народної самосвідомості, мусили відповідно політичним і громадським обставинам ділитися між російською і польською науковими літературами, бо ж ми не мали досі ні таких, як інші слов'янські народи, своїх власних наукових інституцій, ні деколи навіть видавати наукові речі в нашій рідній мові» [1, с. 22]. Хоча етнографічні студії поступово розширилися і досягли достатньо високого рівня, але Хв. Вовк висловлює свою думку щодо приводу професіоналізму етнографів. Він пише: спочатку вважалося, що для зібрання такого матеріалу, особливо «з народних уст», потрібно «тільки совісної праці і не вимагає від збирачів особливого підготовлювання». Учений критикує навіть програми Чубинського і Київського Географічного Товариства

з огляду на загальний характер багатьох положень на кшталт того, що «малороси взагалі красиві» і що в Ущицькому повіті «про св. Духа народ має правильне поняття» [1, с. 22–23].

Стосовно стану «антропологічних студій на Україні, то, — на думку Хв. Вовка, — вони потребують широких і дуже систематичних дослідів, котрі будуть можливі лише тоді, як по наших університетах заснують дотичні лабораторії і коли за це візьмуться наші численні земляки...». Він наголошує також на необхідності розробки і дотримання єдиної наукової методи і відповідної програми.

Хв. Вовк вважає, що в етнографії важливо відрізнити фольклор чи усну народну словесність від «настоящої» етнографії. Серед зразкових «по науковій вазі», крім збірок В. Антоновича і М. Драгоманова, приказок М. Номиса та багатьох інших дослідників українського фольклору, Хв. Вовк називає і нові збірки Б. Грінченка.

Стосовно етнографії в справжньому розумінні цієї науки, то «у порівнянні з фольклором, вона у нас, за деякими виїмками, ледве тільки починається». Так, в Україні «немає ні історично-археологічного музею, ні хоч трохи докладного історично-побутового опису нашого народу. Окрім кількох пам'яток історичної доби у Церковно-археологічному Музеї Київської Академії. Одна однісінька досить велика і систематична колекція наших історичних пам'яток д. В. В. Тарнавського зостається й досі приватною і ще й як слід не описана й не видана» [1, с. 26].

Не маючи понині жодного «навіть невеличкого українського народописного (історично-побутові обставини народу) музею, не маємо й докладної етнографічної літератури з цього напрямку. Так із семи томів Чубинського на народний побут припадає аж 74 сторінки...».

Хв. Вовк закликає плідно продовжувати працю попередників, оскільки вона здатна «вдовольнити потребу» у формуванні національної самосвідомості українського народу. Водночас він підкреслює, що «ми бажаємо разом з тим пристати з нашими національними матеріалами до великого західно європейського або краще всесвітнього руху наукового народознавства і користуючись здобутками старшої від нас західної науки, вживати її методів і йти пробитими нею шляхами до розв'язання своїх національно-культурних завдань. Не будши господарем у своїй власній хаті, наш український народ, як ми казали вже, не мав досі ні своєї наукової літератури, ні своїх власних наукових інституцій, і наші праці, як і наші робітники на етнографічному полі мусіли шукати притулку то в московській, то у польській, то по інших слов'янських і позаслов'янських літературах» [1, с. 30].

І в кінці вступу Хв. Вовк підсумовує, що саме завдяки «етнографічним дослідженням Б. Грінченка пощастило залишити українську етнографію «хоч трохи у кращому стані, аніж вона була до цього, зроби́ти крок на зустріч антропології» [1, с. 31].

Таким чином, Б. Грінченко пройшов шлях від етнографа-аматора до етнографа-професіонала, досягнення якого в цій царині наукового

знання визнавали українські вчені Хв. Вовк, А. Кримський, В. П. Головацький, М. Сумцов і такі європейські вчені та письменники, як І. Полівка, Ф. Главачек, Я. Карлович, Д. Оскар, Ф. Ржегорж. Він одним з перших почав використовувати метод історико-порівняльного аналізу в етнографічних дослідженнях. Зауважимо, що В. П. Горленко у своєму нарисі критикує порівняльний метод, стверджуючи, що «панове фольклористи перетворили свої праці... в наукову гімнастику, яка чужа духовній сутності предмета», в їх працях немає живих явищ і людей. Вони звели предмет до статистики і генеалогії, а в народній творчості так багато психології, на яку вони не зважають узагалі [2, с. 213]. Але той же В. П. Горленко дуже високо поціновує роботу Б. Грінченка, оскільки останній зміг уникнути цих недоліків, що беззаперечно свідчить про його талант як дослідника кінця XIX — початку XX ст.

Таким чином, етнографічні студії посідали одне із чільних місць у науковій та творчій діяльності Б. Грінченка. Запис і подальша обробка етнографічних матеріалів допомагали глибше осягнути світоглядні уявлення українського народу, його повсякденне життя в усій різноманітності, виявити особливості духовної культури та відобразити їх у художній творчості. Усе це давало йому багатий матеріал для складання «Словаря української мови».

Список літератури

1. Вовк Хв. [Де-що про теперішній стан і завдання української етнології] // Матеріяли українсько-руської етнології / за ред. Хв. Вовка; Наук. т-во ім. Шевченка в Львові, Етнографічна комісія. — Львів, 1899. — С. 17–31. — Збережено правопис оригіналу.
2. Горленко В. П. Южнорусские очерки и портреты / В. П. Горленко. — К. : Типография Г.Л.Фронцкевича, 1898. — 229 с.
3. Гринченко Б. Из уст народа: Малорусские рассказы, сказки и проч. / Б. Гринченко. — Чернигов, 1900. — VII+488 с. — Приложение к №XII «Земского сборника» 1900 г.
4. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. — Чернигов. — Вып.1: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и проч.- 1895.- IV+ 308 с; Вып.2: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и проч.- 1897.-II+390 с; Вып. 3: Песни. — 1899. — XXXII+765 с.
5. Козар Л. П. Борис Грінченко як фольклорист : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Лідія Петрівна Козар. — К., 1997. — 24 с.
6. Козар Л. П. Борис Грінченко як фольклорист / Л. П. Козар; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. — К. : ІПК ДСЗУ, 2005. — 148 с.
7. Козар Л. «Лицарі духу». Фольклористична діяльність Бориса Грінченка в оцінці І. Франка / Л. Козар // Слово і час. — 2009. — №9. — С.10–13.
8. Козар Л. П. У рідному краю живеш як чужий / Л. П. Козар // Українська мова і література. — 2004. — №20. — С.36–40.
9. Козар Л. П. Фольклорна діяльність Б. Грінченка // Народна творчість і етнографія. — 1996. — № 2–3. — С. 34–40.

10. Кримський А. До етнографії Чернігівщини // А. Кримський Твори: в 5 т. — К., 1973. — Т.3: Мовознавство, фольклористика. — С. 448-465.
11. Липа І. ЕССЕ НОМО : (Пам'яті Бориса Грінченка) / Іван Липа // Українська хата. — 1910. — № 5. — С. 312-318.
12. Листування: Б.Грінченко — Ф.Вовк / Вступ. та коментарі В.Наулка, Н. Карповець та Н.Зіневич. — Запоріжжя: РА «Тандем — У», 2001. — 52 с.
13. Нагірняк О. Р. Нариси з історії українознавства в Наддніпрянській Україні (остання чверть XIX ст. — 1917 р.) / Нагірняк Остап. — К. : П.П. Сергійчук М.І., 2007. — 651 с.
14. Попович М. Біймося провінціалізму // Київ. — 1989. — №8. — С.73-76.
15. Родіонова Н. Л. Етнографічна діяльність Бориса Грінченка: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05 / Родіонова Наталія Леонідівна. — К., 2007. — 24 с.
16. Сумцов М. Ф. Слобожане: історично — Етнографічна Розвідка / М.Ф.Сумцов. — Х. : Вид-во «Союз» Кредитового Союзу Кооперативів, 1918. — 158 с. — (Культурно-Історична Бібліотека під ред. Проф. Д. І. Багалія). — Збережено правопис оригіналу.
17. Сумцов М. Ф. Діячі українського фольклору / М. Ф. Сумцов. — Х. : Друкарня «Печатне Діло», 1910. — 41 с.
18. Volkov Тн. В. - D. Hrintchenko, Etnografitcheskies materialy, etc.(Materaux ethnographiques recueillis dans le gouv. De Tchernyuhov tt ses limitrophes), 2 vol. Tchernyuhov, 1895-1896 // Revue des traditins populaires. 1886-1919. - P.123-124.- Режим доступу: ftp://ftp.bnf.fr/583/№5833002 PDF 1 -1.pdf — назва з екрана.

Надійшла до редколегії 14.01.2013 р.

УДК 002.2(477) 477 : 087.6

М. М. ЛЮЗНЯК

УКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНА КНИГА ПОЧАТКУ XX СТ. ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Досліджено формування та функціонування української науково-популярної книги початку XX ст. як «моделі соціуму» та «моделі для соціуму».

Ключові слова: українська науково-популярна книга, соціальне управління, соціальна інформація, соціальна практика.

Исследовано формирование и функционирование украинской научно-популярной книги начала XX в. как «модели социума» и «модели для социума».

Ключевые слова: украинская научно-популярная книга, социальное управление, социальная информация, социальная практика.

It has been investigated forming of the Ukrainian popular science book at the beginning of the 20th century as a «model of socium» and a «model for socium».

Key words: ukrainian popular science book, social management, social information, social practice.

Актуальність теми полягає в тому, що українська науково-популярна книга як соціо-культурний феномен не була предметом комплексного дослідження українських учених.

Як інструмент соціального управління інформація виконувала й виконує певні специфічні функції. Вона не просто несе певний зміст, але й відображає ті сторони буття, які привертають увагу соціуму, а також увесь спектр (або ж його частину) думок щодо актуальних соціальних проблем, містить у собі (у явному вигляді або потенційній формі) оцінку, надану різноманітними суб'єктами тим чи іншим аспектам дійсності. Зрештою, соціальна інформація є головною детермінантою соціальних змін. Зважаючи на це, стає можливим сформулювати її функціональне визначення. Соціальна інформація — система сукупних даних (повідомлень), які є одночасно метою і детермінантами соціальних перетворень тією мірою, в якій вони (дані) відповідають очікуванням суб'єкта соціальної дії і містять необхідний та достатній матеріал для реалізації його потреб.

Цим твердженням зумовлені вимоги, яким має відповідати соціальна інформація. Вона, по-перше, повинна бути доведена до суб'єкта, у зв'язку з чим циркулювати тими каналами, до яких суб'єкт має доступ. Іншими словами — бути доступною. По-друге, вона має бути виділена суб'єктом з усього потоку доступної йому інформації, тобто соціальна інформація повинна привертати увагу; інтерпретуватися суб'єктом, тобто однозначно витрактовуватися ним за допомогою інформації про навколишню дійсність. Зрештою, соціальна інформація повинна змушувати суб'єкта до соціальної дії, тобто містити (в явній чи неявній формі) змушувальний мотив (мотиви). Остання вимога є визначальною, оскільки соціальна інформація з необхідністю та достатністю реалізується тільки в процесі організаційно-перетворюючої діяльності суб'єкта. За рамками соціальної творчості інформація може виконувати різноманітні функції: слугувати здобуттю знань про навколишню дійсність, орієнтації в ній, використанню для мети суб'єкта наявних закономірностей. Водночас реалізація цих функцій інформації не зумовлює до соціальних перетворень, якщо немає мотиву (ідеї) цих перетворень. Українська науково-популярна книга аналізованого періоду, як свідчать результати дослідження, маючи у своєму змісті соціальну інформацію, стала відображенням тогочасної соціальної практики, яка, відкриваючи найзагальніші закономірності історичного процесу, позначилася в культурі суспільства та слугувала меті перетворення соціального буття.

Ще М. М. Куфаєв наголошував, що з точки зору історії книга — «явище віків і тисячоліть» і є осередком думки та слова людини, поєднаних разом і виявлених видимими знаками [4, с. 3].

Звернення до української науково-популярної книги початку ХХ ст. зумовлене зацікавленням нею не тільки як соціокультурним феноменом, але і соціальною пам'яттю, що відображає динаміку смислів у часі.

Крім книгознавчих праць, використано дослідження українських соціологів, зокрема в галузі соціології культури й освіти (А. Ручки, Н. Победи, Н. Костенко, В. Бакірова, І. Попової).

Мета статті — дослідити формування та функціонування української науково-популярної книги початку ХХ ст. як «моделі соціуму» й «моделі для соціуму».

Розуміння процесу культурних змін у будь-яких верствах суспільства зумовлює необхідність вивчення механізмів соціальної пам'яті. Під час дослідження виникнення та розповсюдження української науково-популярної книги і вивчення феномену пам'яті в рамках міждисциплінарного аналізу склалося загальне уявлення про те, що в житті суспільства пам'ять як «колективний субстрат» існує поза індивідуальним рівнем; пам'ять — не стільки історична, скільки культурна конструкція.

Книжкове буття як сукупність процесів створення і використання творів писемності та друку діяльнісно наявне в усіх сферах людської культури, цивілізації, суспільному й особистому житті.

Якщо розглядати науково-популярні видання з позиції викладення в них інформації, то, насамперед, слід згадати властиву їм універсальність тематики. Вони присвячені майже будь-якій галузі знань науки, техніки, літератури, мистецтва. Причому постановка та вирішення проблем, що розглядаються, доволі різноманітні.

Так, І. Франко, аналізуючи «Южнорусскую літературу» згаданого періоду, наголошував, що останні роки ХІХ та початок ХХ ст. були часом значного піднесення та поживлення, адже молоді діячі розширили горизонт літературних і наукових інтересів; створено спеціальні організації для наукової та літературної роботи, пом'якшилися цензурні умови, головним чином до науково-популярних видань. Кращими популяризаторами І. Франко вважав Є. Чикаленка («Розмови про сільське господарство»), Бориса Грінченка і Марію Загірню (біографії видатних українських і зарубіжних діячів — Стефенсона, Вашингтона, Сократа, Лінкольна) та ін.

Як позитивне явище описує письменник те, що серії популярних видань виходять друком у Чернігові, Харкові (за ініціативи Гната Хоткевича), Черкасах і Києві, а Санкт-Петербурзьке благочинне товариство для видання популярних книг опублікувало й добре опрацьоване «Бджільництво» Немоловського, метеорологію Русова й інші популярні книги. Саме ці видання поширювалися в значній кількості, і не десятками, а сотнями тисяч примірників, «отже маса народу почала відчувати потребу в книзі рідною мовою» [9, с. 152].

Як зазначав у 1898 р. невідомий автор виданої в Чернівцях невеликої праці, український народ поділений між двома державами: російською та австрійською. Різний внутрішній лад цих двох держав поставив частини українського народу в неоднакове становище — менша користувалася правами австрійської конституції, а більша підлягала російському самодержавству. Саме тому, на його думку,

потрібно було, «щоб скрізь панувала наша мова, щоб слуг не брати не інакше як з народу рідного українського; скласти каталоги підручників на нашій мові, дитячої літератури, найкращих українських книжок для інтелігенції та список українських книжок про Україну для народу» [1, с. 12].

Саме в кінці XIX ст. цензурний тиск щодо українських видань дещо послаблюється. У Чернігові розпочинає свою роботу у видавничій галузі Борис Грінченко: до 1901 р. вийшло друком 50 книг накладом 5–10 тис., серед яких твори Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Г. Гребінки, Ю. Федьковича й інших письменників, серія науково-популярних книг [8, с. 8].

Наступного року в Києві відкрито видавництво «Вік», яке до 1905р. видало у світ 82 книги накладом 325 тисяч примірників.

У 1898 р. в Петербурзі «Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг» розпочало видання великої серії книг науково-популярного змісту українською мовою — вийшло друком близько 80 назв книг накладом понад 1 млн [8, с. 8].

Пожвавила свою роботу і друкарня «Киевской старины». Після революції 1905 р. в Україні виникли видавництва, які спеціалізувалися на народницькій та революційній літературі («Праця», «Боротьба», «Вперед»), а також приватні видавництва.

Однією з найяскравіших сторінок в історії видавничої культури, історії української культури загалом є діяльність численних громадсько-освітніх товариств «Просвіта». Незважаючи на різні періоди їх виникнення та діяльність у різних регіонах, суспільно-політичні умови, «Просвіти» об'єднували не лише спільна назва, однакові статути, але й принципи та засади діяльності, спрямовані на залучення широких верств українського народу до вивчення рідної мови, надбань національної та світової культури, освіти, знань.

У 1908–1910 рр. за розпорядженням І. Столипіна закрито осередки «Просвіти». Виправдовуючи самого себе, він у зверненні до Сенату стверджував, що «три основні гілки східного слов'янства і походженням і мовою не можуть складати одного цілого» [10, арк. 6].

Слід зазначити, що після 1905 р. товариства «Просвіти» засновано в різних регіонах України: Києві, Катеринославі, Миколаєві, Одесі, Чернігові. Загалом відомо про існування на той час 40 осередків «Просвіти» [12, с. 54].

Активно друкувало науково-популярні публікації на початку XX ст. «Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книг». Так, у 1902 р. на підсумковому засіданні товариства оголошувалося, що до його правління надійшло 8 рукописів, зокрема 3 — із сільського господарства і 5 — з медицини й гігієни, серед них 2 вже дозволені цензурою до друку. Далі йшлося, що «правление признало полезным отпечатать не ожидая результатов конкурса (який оголошувався на видання Благодійного товариства загальнокорисних і дешевих книг — М. Л.) (№ 9 и 10 по порядку изданий), 2 были

представлены до рассмотрения в цензуру, которою не дозволены к печати, остальные рукописи совместно с отпечатанными уже Правлением брошюрами были переданы на просмотр по принадлежности двум комиссиям» [7, с. 9].

Нині достеменно відомо про нищення українського слова, що було надзвичайним фактором приниження його національної культури. Однак за сприятливих умов українська книжка знаходила дорогу до читачів. Особливо після першої революції 1905 р. кількість книг українською мовою значно збільшилася. Як зазначалося в Записці імператорської Академії Наук, вона не може «не признать, что цензурные стеснения малорусского печатного слова, начиная при этом только с 1863 года, не были вызваны какими бы то ни было угрожающими единству России стремлениями малорусского народа или его интеллигенции» [6, с. 6].

На думку чиновників Академії, саме ці заборони викликали «неестественный рост малорусской литературы в Галиции». До того ж, як зазначалося далі в цьому документі, «эти правительственные распоряжения нарушают интересы сельского населения Малороссии; распространение книг духовно-нравственного содержания задерживают отчасти полным незнакомством, отчасти недостаточным знакомством малороссов с великорусским книжным языком. Это весьма невыгодно отражается на интересах всего русского народа» [6, с. 71].

Особливо значне збільшення української книжки відбулося після революції 1917 р., коли для українського народу відкрилися широкі перспективи культурно-національного розвитку. Незважаючи на складні технічні умови військового часу, брак організованого для цієї мети фінансового капіталу, зусиллями самого населення кількість назв українських друкованих книг збільшилася в 1917 р. до 747, в 1918 — до 108 і навіть ще в 1919 р. за інерцією до 665 [5, с. 7].

У кінці XIX — на початку XX ст. внаслідок стрімкого розвитку науки і техніки в культурному процесі виникла своєрідна ситуація. Упродовж життя одного покоління сформувалися не тільки нові галузі науки та виробництва, а й соціальні верстви, значно зріс інтелектуальний потенціал суспільства. Більші можливості для культурного піднесення виникли внаслідок удосконалення матеріальної бази культури. У суперництві й співпраці митці шукали істину та високе призначення людини, створюючи підвалини для культури XX ст. [2, с. 177].

Щодо видавничої діяльності науково-популярних видань, то в Києві зусиллями В. Винниченка, Ю. Тищенка і Л. Юркевича в 1907 р. було засновано видавничу спілку «Дзвін», а В. Король-Старший, М. Синицький та П. Петрушевський створили видавниче товариство «Час» (1890). Друкувалися і твори «красного письменства».

Видавництво «Лан» у Києві здійснювало видання науково-популярних книжок для народу (дітей, юнацтва) за редакцією Ю. Тищенка, а також опублікувало коротку географію С. Рудницького.

У товаристві «Криниця» друкували твори українських учених, письменників, зокрема було здійснене повне видання «Кобзаря» Т. Шевченка, «Чумацький дух» і «Шевченко, українофіли та соціалізм» М. Драгоманова. Крім зазначених, у Києві діяли видавництва: «Ранок», «Наша кооперація» й ін.

У цей період створювалися видавничі осередки й поза межами Києва, в різних регіонах України. Зокрема, в Кам'янці-Подільському розпочало діяльність видавництво «Дністер», у якому виходять друком брошури, присвячені питанням сільського господарства, твори «красного письменства».

Видавництво «Всесвітня бібліотека», яке очолював Іван Калинович, український бібліограф, видавець, перекладач, громадський діяч, друкувало просвітньо-популярні брошури й переклади творів красного письменства. Власне, він своєю працею довів і неодноразово наголошував, що видання найрізноманітніших книжок — це завжди картина духовного життя народу, його прагнень, а письменство — «се певного роду покажчик думок і змагань даного громадянства», «ширення національної культури» [11, арк. 47].

Іван Калинович, як засновник видавничої спілки «Всесвіт» (м. Борислав на Львівщині) й організатор її роботи, працював у ній редактором, добре розумів значення та підготовку до друку різних видань українською мовою. У жовтні 1917 р. п'яте засідання дирекції видавничої спілки визначило, що від початку свого існування вона опублікувала 16 номерів: 10 книжок, 9 з яких — оригінальні твори, 2 — переклади, 3 з них — з німецької мови, 3 — з французької, 2 — з російської, 2 — з грецької. Закінчували на цей час передруковувати «Огляд римської історії» Тараса Франка та «Два цикли оповідань» Ю. Кміта і багато інших.

Науково-популярну книгу, власне, її виникнення в кінці XIX — на початку XX ст., зумовили практичні потреби суспільства. Зрештою, про неї можна говорити як про поліфункціональну — таку, що містила наукові факти, навчала, надавала поради практичного змісту, виконуючи при цьому і своєрідну метафункцію — демонструвати рівень рідної української мови. А здобутки сучасної науки потрібно було популяризувати доступними для масового читача засобами як вище універсального змісту.

На час діяльності видавництва «Вік» припадає й заснування видавництва в Харкові під керівництвом Гната Хоткевича. Початково гурток зацікавленої у видавничій діяльності молоді опублікував першу книжку в 1897 р. До 1903 р. вже надруковано 14 книжок переважно «красного письменства» накладом 70 тисяч примірників.

Цікавою та плідною в аналізований період була видавнича діяльність Я. Оренштайна, відомого діяча української книговидавничої справи, засновника й власника «Галицької накладні» в Коломиї (1903–1915 рр.) та «Української накладні» в Берліні та Лейпцигу

(1919–1923 рр.) з філіями «Українське видавництво» в Катеринославі та «Ukrainian Publishing» у Філадельфії (20-і рр.).

А вже в 1902 р. в Чернівцях починає виходити друком так звана «Крейцарова бібліотека», в серіях якої публікувалися книги для дітей. Існувала вона до 1908 р. Редакторами в ній у різний час працювали Х. Карбулицький, І. Синюк, І. Ілюк, Д. Пігуляк. У Львові ж для релігійного виховання дітей коштом отців Василіян виходив друком місячник «Малий місіонарчик», засновником і редактором якого був В. Березовський.

На початку 1906 р. спостерігається надзвичайне збільшення кількості українських видавців. Якщо до 1906 р. їх було 4, то в 1906 р. розпочали роботу ще 4, в 1907 — 3, в 1908 — 6. Наприклад, у Чернівцях у 1905–1911 рр. виходила друком «Народна бібліотека» — серія популярних книжечок, що друкувалися місячними випусками. Редагував їх спочатку М. Грабчук, а з 1907 р. — Л. Когут. У 1909–1928 рр. активно діяла Українська Спілка вчителівства в Коломиї, що друкувала народні історичні читанки, фольклорні публікації, збірки колядок та ін. і мала свою книгарню, а в Кам'янці-Подільському в 1911 р. створене видавництво «Дністер», яке спеціалізувалося на друкованих оперативних брошур і проіснувало до 1920 р. У Києві в 1909–1914 рр. діяло видавництво популярних книжок «Лан» (редактор Ю. Сірий (Тищенко)), що друкувало книги для дітей та юнацтва. Двома роками пізніше тут же в 1912 р. створене інше видавництво — «Криниця», що до 1917 р. публікувало дешеві книжечки та серію «Музична бібліотека» за редакцією О. Кошиця.

Щодо видавництва Б. Грінченка, то на початку ХХ ст. воно припинило свою діяльність у Чернігові й поновило її в 1906 р. в Києві. За 1906–1908 рр. тут надруковано 17 книжечок загальним накладом 60 тисяч примірників, серед яких книжки бібліотеки «Молодість», переклади драм і комедій світових драматургів.

Провадило активну видавничу діяльність у Києві й приватне видавництво Є. Череповського, що опублікувало 24 книжки, серед яких антологія за редакцією Б. Грінченка «Досвітні огні», п'ять томів творів І. С. Левицького, граматики та читанки. Усього ж у цьому видавництві вийшло друком близько 100 тисяч примірників книг.

У 1906 р. активно працювали й інші видавництва — «Ранок» (І. Самоненко, О. Коваленко) та приватне І. Самоненко. Серед видань «Ранку» — 7 книг М. Драгоманова, зокрема «Старі хартії вільності», «Рай і поступ», «Заздрісні боги», «Швейцарська спілка», «Про волю віри», «Євангельська віра в старій Англії», М. Лозинського «Польський і руський революційний рух і Україна» й ін. Загальний наклад видань цього видавництва становив близько 400 тисяч примірників. У 1906 р. розпочала свою діяльність київська «Просвіта», що за три роки видала друком 25 книжок кількістю 150 тисяч примірників, здебільшого науково-популярних.

Пізніше, в 1907 р., виникло три видавництва — одеська «Прогрес», в Полтаві — «Рідна хата» та «Український учитель». Якщо одеська «Прогрес» до 1909 р. видала тільки 2 книжки, а «Рідна хата» — одну, то видавництво «Український учитель» до цього ж періоду — 16, серед яких книги навчального змісту (граматика, арифметика, збірник для дітей «Світло»), а також популярна астрономія С. Черкасенка, «Про людське тіло» Корольова, «Про книги» Грінченка, «Який був лад в Афинській державі» М. Загірної, «Білоруси та їх відродження» Доманицького — усього 10 тисяч примірників.

Надзвичайно важливою та плідною була видавнича діяльність товариства «Сільський господар»: виходили друком двотижневик «Господарська часопись», «Бібліотека Сільського господаря», що з 1910 р. опублікувала 27 брошур. Друкувало це товариство і двотижневик «Сільський господар» з 1926 р., місячний «Український пасічник» з 1928 р. (редактор М. Боровський).

«Українська політична бібліотека» — видавництво, організоване в 1914–1917 рр. у Відні М. Залізнякам, публікувало книжки та брошури політичного і соціального змісту. Ці видання поширювалися серед російських військовополонених в Австрії та пересилалися в Україну. А в Києві в 1918 р. утворився видавничий та книготорговельний орган «Книгоспілка» (Український кооперативний видавничий союз), очолюваний М. Стасюком, що спеціалізувалися на виданні науково-популярних книг. У 1923 р., відновлюючи свою роботу, «Книгоспілка» мала свої філії в Києві й Одесі (М. Кочеровський, С. Титаренко).

У 1922 р. П. Кукурудза, український видавець, редактор, педагог, заснував в Ужгороді власне видавництво та крайову бджолярську спілку. З 1923 р. він почав видавати місячний журнал «Пчолярство» (1923–1926 рр.) та «Підкарпатське школярство» (1923–1926 рр.); при першому журналі видавав «Бібліотеку», «Новинки пчолярства», а при другому — дитячий додаток журнал «Пчілка».

На цей же період припадає діяльність Українсько-руської видавничої спілки (назва з 1922 р.), заснованої ще в 1898 р. у Львові з ініціативи М. Грушевського, котрий був водночас її головним директором. Метою її було видання творів українських письменників, перекладних творів світової літератури і науково-популярних книг. Головними редакторами свого часу тут були І. Франко та В. Гнатюк.

Підсумовуючи, наведемо думку із журналу «Книгар» за 1917 р., у якому написано, що українська книжкова продукція в передвоєнні часи (перед 1914 р.) посідала шосте місце серед народів, котрі населяли царську Росію, вже тому, що українців уважали неблагонадійними, а мови їхньої «не было, нет и быть не может» [3, с. 23]. Відповідно, під час усеросійської революції «розвинулася і наша книжкова продукція, що явилася найвиразнішим показчиком національного всеукраїнського життя», а різні біржові спекулянти «стали також підсувати незрячим читачам замість справжньої

літератури макулатуру» [3, с. 23]. Та, як зазначалось у газеті «Голос друку», вона (видавничка і книжкова справа — М. Л.), не могла бути вилучена з кола революції і «водночас підпала всім змінам соціального землетрусу, всім ударам по продукції і економічній скруті суспільства. Революція порушила спокій храму науки і книги» [3, с. 31].

На думку сучасника, можна сказати, що наукові знання посіли особливе місце в українській культурі. Свідомо мислячі люди прагнули засобом науково-популярної книги відповісти естетичним і практичним потребам суспільства.

Отже, передумовою виникнення науково-популярної книги як у XIX ст., так і на початку XX ст. стала соціальна потреба в ній, як основному інструменті суспільної комунікації. Вона була своєрідною «моделлю тогочасного соціуму» та «моделлю для соціуму», оскільки стала дієвим чинником культурних і громадських перетворень. Адже еволюція науково-просвітницької діяльності найчастіше пов'язана з історичними етапами розвитку науки та техніки і ширше — із соціокультурними умовами й виробничими відносинами, що домінували в суспільстві.

Існування української науково-популярної книги як одного з видів літератури відображало динаміку соціальних відносин, з одного боку, зазнаючи їх впливу, а з іншого — впливаючи на них. Нині ці видання — складова соціальної пам'яті, адже остання — це сукупність наукових знань, ідей, концепцій і теорій, а також репрезентацій, що складаються стихійно: символів, знаків та знакових систем, і значень — тобто семіосфера, в якій індивіди, соціальні групи і спільноти відтворюють свій рух у часі та просторі.

Список літератури

1. Гадки про українців. — Чернівці, 1892. — С. 1, 11, 12.
2. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. за ред. проф., докторів істор. наук С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. — К. : «Вища школа», «Знання», 1999. — 321 с.
3. Книгар. — № 1. — К., 1917. — С. 23.
4. Куфаєв М. М. Книга як поняття й предмет науки та бібліографія як фундаментальна наука про книгу (Розділ з філософії книгознавства) / М. М. Куфаєв. — К., 1925. — С. 3.
5. Лотоцький О. Українська книга. Виставка книжкової культури при міжнародному з'їзді бібліотекарів і приятелів книги в Празі / О. Лотоцький. — Прага, 1926. — С. 7.
6. Об отмене стеснений малорусского печатного слова // Записка императорской Академии наук. — СПб., 1910. — С. 6.
7. Отчет благотворительного общества издания общепользных и дешевых книг за 1902 год. — СПб., 1903. — С. 9.
8. Україномовна книга. Бібліографічний покажчик. 1808–1923. — К., 1996. — С. 8.
9. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. — Т. 41. — К. : Наук. думка, 1984. — С. 152.

10. Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі — ЦДАУ у м. Львові). Ф. 154, Оп. 2. Спр. 14679. — С. 6.
 11. ЦДАУ у м. Львові. — Ф. 309, Оп.1. Од. зб. 1393 Арк. 47.

Надійшла до редколегії 25.12.2012 р.

УДК 130.2 : 141.[331+339]

А. Т. ЩЕДРІН

ЧЕННЕЛІНГ ЯК ІНДИКАТОР ДИНАМІКИ ПОСТМОДЕРНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ: ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЄЗНАВЧІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

Розглянуто особливості ченнелінгу як феномену постмодерної релігійності, що сформувався в західному сегменті соціокультурного простору; специфіка ченнелінгу як культурної практики; підкреслено роль ченнелінгу як індикатора космізації культури.

Ключові слова: *теорія культури; ченнелінг; постмодерна релігійність; соціокультурний простір; езотеризм; космізація культури; культурна практика; позаземний розум.*

Рассмотрены особенности ченнелинга как феномена постмодерной религиозности, который сформировался в западном сегменте социокультурного пространства; специфика ченнелинга как культурной практики; подчеркнута роль ченнелинга как индикатора космизации культуры.

Ключевые слова: *теория культуры; ченнелинг; постмодерная религиозность; социокультурное пространство; эзотеризм; космизация культуры; культурная практика; внеземной разум.*

Is considered channeling as a phenomenon contemporary of religious, which was generated in western segment sociocultural of space; are specificity of channeling as complete cultural practice; the role of channeling as indicator spacing of culture.

Key words: *the theory of culture; channeling; contemporary of religious; sociocultural of space; esoterism; spacing; cultural practice; extra-terrestrial intelligents.*

Актуальність проблеми. У семантичному полі постмодерної культури дедалі помітнішого поширення набуває поняття «ченнелінг» — безпосередня калька з англійського channeling (від channel — «канал»). В українській і російській мовах уже існує певний аналог цього терміна — «контактерство»; проте термін «контакт» не є влучним для цього явища, оскільки його використання без певних застережень призводить до створення певної не тільки семантичної, але й сенсової невизначеності, перешкоджає чіткій демаркації принципово різних культурних практик. Процеси, які набувають поширення в сучасній глобалізованій семіосфері, є індикатором глибинної соціокультурної трансформації, яку зазнає людство. Ця трансформація супроводжується архаїзацією культури, поверненням тих форм, які, здавалося б, були подолані в процесі попереднього її розвитку.

Водночас відбувається ослаблення раціоналізованих форм освоєння дійсності, — передусім, науки, яка протягом останніх кількох століть перетворилася на сенсоутворююче ядро європейської, а згодом і глобалізованої, культури. Зазначена обставина безпосередньо позначилася на постановці багатьох фундаментальних проблем, які перебували в дослідницькому полі не тільки соціогуманітарного і природничо-наукового, але й техніко-технологічного пізнання. Серед них була і проблема буття позаземного розуму. Водночас зазнала неочікуваних трансформацій і релігія, яка в умовах ослаблення раціоналістичних домінант глобалізованої культури, як здавалося, набула «другого дихання» у світі, котрий почав дедалі більше ілюзорно уявлятися «постсекулярним». Але той своєрідний «магічний ренесанс», складовою якого є ченнелінг, потужна хвиля ньюейджерівської релігійності потенційно здатні поставити під сумнів подальшу долю багатьох традиційно-доктринальних релігій, що сформувалися в добу цивілізації. «Тінями майбутнього дня» нині стають угруповання «ченнелерів», що мають різну світоглядну спрямованість, засади формування, функціонування і відтворення.

У глобалізованому соціокультурному просторі сьогодення, його комунікативному сегменті ченнелінг набув потужної репрезентації, передусім, об'єднаннями послідовників, традиційною видавничою діяльністю, нарешті, як культурна практика не тільки пасивно відображений у Всесвітній Мережі, але й перетворив її на принципово нове поле власного відтворення.

На межі ХХ — ХХІ ст. в Інтернеті розміщуються сайти Духовної Групи Храм Вогняного Світла («Храм Огненного Света») [2]; відкритої групи Зоряний Шлях («Звёздный Путь»; Школа О. Даля) [3]; Групи Світла («Группы Света» (LightGroup); Москва, Росія) [5] та ін. Їх вивчення є самостійною міждисциплінарною науковою проблемою. Загальні й спеціалізовані сайти — важлива складова емпіричної бази дослідження ченнелінгу як цілісного соціокультурного феномену, в якому відбиваються суперечливі процеси космізації культури.

Одним із найзмістовніших російськомовних загальних сайтів, що намагається подати цілісну картину світобудови, притаманну ченнелінгу як релігійно-філософському вченню, є Російський канал до пробудження («Русский канал к пробуждению. Ченнелинг») [7] та ін. Становить інтерес, наприклад, і сайт ZetaTalk [9], який містить значний обсяг інформації, джерелом якої декларуються «Зети» (gray — сірі), — відповіді на запитання, поставлені їх емісаром Ненсі. Водночас у Всесвітній Мережі функціонують сайти, критично налаштовані щодо ченнелінгу й супутніх світоглядних форм; вони належать як релігійним організаціям [16], так і світським дослідникам [18].

Важливим джерелом для вивчення ченнелінгу, процесів, що відбуваються в його контексті, внутрішніх світоглядних засадах є часопис «Мировой ченнелинг: духовные сообщения», широко представлений у Мережі. Його сайт надає можливості ознайомитися не тільки

з анонсами нових номерів, але й з архівами цього видання, що мають значний обсяг; нещодавно нові номери цього видання почали розповсюджувати і через Інтернет-магазин [4].

У вітчизняному соціокультурному просторі сьогодення набувають поширення книги із ченнелінгу, важливим джерелом яких є київське видавництво «СОФІЯ», що має також контакт-сайт, на якому міститься інформація щодо історії самого видавництва, складовою якої є, зокрема, поширення ченнелінгу як культурної практики в українському сегменті світового глобалізованого соціокультурного простору; з 1991 р. за означеною тематикою надруковано 51 книгу (поряд зі спорідненою тематикою щодо астральних проєкцій, астральних мандрів, іншопланетного дао; космічної йоги; реінкарнації; Хронік Акаші тощо) [15]. З 1999 р. в Україні двічі виходила друком серія «Ченнелінг» (збірники I — XVI) [17], яка містила послання Старших Братів людства; тексти Лазариса; учення Михайла, присвячене онтологічним, космологічним питанням, зокрема, Першопричині, «вічній» проблемі співвідношення духу і матерії, реінкарнації, кармі, різноманітним видам життя, еволюції, планам буття, колективним істотам Космосу тощо.

Ченнелінг як багатовимірний соціокультурний феномен, що є складовою ньюейджерівської релігійності, привертая певну увагу як рефлексуючих прибічників учення або його симпатиків, так і фахівців різних галузей гуманітарної думки — культурологів [24], філософів і публіцистів [8; 17; 26]¹, релігієзнавців і теологів [1; 11], психологів, обговорюється на конференціях із психіатрії [22], про нього пишуть журналісти, блогери [9] та ін.

Дослідники сучасного «екзо-езотеризму» поділяють феномени, що утворюють цілісний культурний ряд, до якого входить ченнелінг, на три основні категорії (поряд з популяризаторами стародавніх езотеричних традицій, містицизму й окультизму, а також авторськими духовно-практичними системами, створеними шукачами духовної реалізації у XX ст.). Саме до них як важливі, ледве не провідні, «входять нові одкровення від вищих духовних сутностей, що передаються через посередників-провідників під час сеансів ченнелінгу» [10, с. 39, 40].

За джерелом інформації, що передається ченнелерами, всередині цього напрямку можна виокремити три підгрупи: одна з них репрезентована посланнями представників вищих космічних цивілізацій: Кассіопеї, Плеяд, Сіріусу, які є показниками, індикаторами процесів космізації сучасної культури, друга — ученнями «Піднесених Учителів», репрезентованих махатмами, відомими з теософії, вчення Агни Йоги тощо. Нарешті, третю категорію джерел складають безтілесні сутності, серед яких є й ті, хто називає себе ангелами, а також

¹ Поряд з паперовою версією цікавого дослідження Р. Т. Керролла існує і мережева, адаптована до реалій пострадянського соціокультурного простору [18]

безіменні духи; її «неспеціалізований» характер, невизначеність складу акторів відкривають простір для містико-релігійної креативності як близького, так і віддаленого майбутнього.

Мета дослідження. Структурування феномену ченнелінгу відбувається протягом останньої чверті ХХ ст. У цьому контексті становить інтерес вивчення специфіки процесів космізації в повідомленнях ченнелерів, що належать до першої, другої, а також третьої підгруп, яка відбиває суттєві ознаки як ньюейджерівської релігійності, так і механізми культуротворення в добу глобалізації.

Дослідження генези ченнелінгу в сучасній формі дозволяють з'ясувати механізми культуротворення, які функціонують у підвалинах нової, ньюейджерівської релігійності. Насамперед, ченнелінг віддзеркалив суперечливі процеси, пов'язані із сайєнтифікацією і космізацією культури [24]. Протягом другої половини ХХ ст. в контексті функціонуючої наукової картини світу відбувається тривали, надто складний процес трансформації філософської концепції позаземного розуму в конкретно науковий уявлення про позаземні цивілізації, методика й методологію їх пошуків і зв'язку з ними, що мають операційну спрямованість і утворюють певний соціокультурний кластер, який має неабияку філософсько-антропологічну «навантаженість», — «PP — ПЦ — СЕТИ — SETI — МЕТІ — СЕТИ» [20; 23]¹.

Водночас сайєнтифікація і космізація культури доби пізнього модерну, у свою чергу, зумовили виникнення нових, зокрема релігійно-філософських, езотеричних, проєкцій фундаментальної проблеми буття позаземного розуму. Ці проєкції, з огляду на кліповий характер культури постмодерну, створюють численні фрактальні структури, розгалуження, «мости», «вузли», несподівані «перетинання», які відображають фундаментальні закономірності розвитку культури. У збуреному соціокультурному просторі, сама метрика якого перебуває в динаміці, відбувається іноді парадоксальне фокусування трендів розвитку культурних практик різної філософсько-світоглядної природи; власне, одним з наслідків цього є і ченнелінг, який посідає помітне місце серед форм релігій «Нової Ери».

Критично налаштовані блогери підкреслюють «компенсаторність» ченнелінгу щодо розвитку сучасної науки. «Міфологія нашого

¹ Його чинниками є проблеми, що позначаються відповідно: PP — позаземний розум; ПЦ — позаземні цивілізації; СЕТИ — від англ. Communication with Extra-Terrestrial Intelligents — зв'язок з позаземними цивілізаціями; SETI — від англ. Search for Extra-Terrestrial Intelligents — пошук позаземних цивілізацій; МЕТІ — від англ. Messaging to Extra-Terrestrial Intelligence — послання позаземним цивілізаціям — спроби передачі міжзоряних послань від людства ймовірним розумним істотам за межами Сонячної системи; врешті-решт, повернення до старого скорочення на новому рівні і з принципово новим змістом, СЕТИ — від англ. Contact with Extra-Terrestrial Intelligents — контакт з позаземними цивілізаціями.

часу будується на ідеї, — зазначає В. Фатюшин, — у яку глибоко ввірував загал: космос населений іншими розумними істотами. А якщо вони опанували техніку міжзоряних перельотів, то вони є расою більш розвинутою в порівнянні з нами. На спроби знайти «братів по розуму» в глибинах простору витрачаються велетенські кошти. І якщо фізично вчені не змогли здобути доказів, які визнала б уся планета, то психічні контакти з інопланетянами спостерігаються постійно. Але насправді ніхто не знає, з ким спілкуються контактери. Наскільки відповідає істині інформація, яку ми отримуємо: вона варіюється від повного марення (може, саме воно є истиною?) до свідчень, що цілком походять на правду» [16]. Відсутність реального контакту з іншими носіями розуму, вкрай важливого для самоусвідомлення людини, для розуміння її місця у Всесвіті (про що у свій час переконливо говорив К. Г. Юнг), компенсується імагінативним конструюванням потенційних співбесідників; різноякісність земних акторів цієї діяльності призводить до невизначеності її кінцевих результатів.

Процеси космізації ченнелінгу як релігії «Нової Ери» розгорталися вкрай нерівномірно, що не в останню чергу зумовлено соціокультурним контекстом його формування і подальшого відтворення. Визначальним у ньому є передусім світ повсякденності, який оточує пересічну людину постіндустріального, інформаційного суспільства. Буття постмодерної особистості в цьому суспільстві, соціумі визначає її переважне перебування в стані «екзистенційної нерівноваги»¹.

Основи ченнелінгу як цілісної культурної практики сучасності, зазвичай, пов'язують із діяльністю письменниці Джейн Робертс (1929 — 1984), яка стає «каналом» для однієї із «сутностей», відомої в «контактерській» субкультурі під ім'ям Сетх [8, с. 216]. Її поступове входження до ченнелінгу відбулося у вересні 1963 р. Створюючи черговий вірш, вона зазнала відчуття відокремлення свідомості від тіла. У цьому стані вона усвідомила ідеї, які не обмежувалися її інтересами і вражали своєю незвичністю. Після повернення в тіло виявилось, що всі ці нові ідеї вона несвідомо занотувала на папері; здійснилося те, що свого часу дістало назви автоматичного письма. Записи навіть мали заголовок: Психічний всесвіт як ідейна конструкція². Джейн Робертс пройшла шлях від використання т. зв. «дошки уїджа», яка була, зазвичай, невід'ємним атрибутом гадань і проведення спиритичних сеансів,

¹ У цьому стані космічні чинники не є визначальними, але присутність яких у світі повсякденності невпинно розширюється. Свідченням цього є та вакханалія з «кінцем світу за календарем майя», яку штучно підтримували і роздмухували за всіма правилами психологічної війни в глобалізованих ЗМІ протягом усього 2012 р.

² Учення Сетха відобразилося в книзі «Говорит Сетх» [18, кн. VI].

до трансового ченнелінгу¹. У стані глибокого трансу змінювався навіть її голос — він набував дивного акценту, оскільки її устами починав говорити Сетх. Це є певною підставою вважати, що в підвалинах ченнелінгу опинився феномен, відомий психологам, психіатрам, а також тим, хто професійно вивчав претензії на паранормальне, — феномен «множинного «Я».

На відміну від пізніших ченнелерів, Джейн Робертс ніколи не прагнула визнання і не брала грошей за проведення сеансів зі спілкування з позалюдськими сутностями. Після її смерті із Сетхом контактували й інші земні «канали». Комбінаторика культури кризового модерну продовжувала працювати, внаслідок чого вчення Сетха, яке тлумачило численні світоглядні, філософські, філософсько-релігійні, історико-релігійні проблеми (багатовимірність особистості людини та її одночасне існування на різних планах буття, природу реінкарнації, особистість Христа, тощо), набуло подальшого розвитку.

З точки зору феноменології означених процесів становить інтерес історія одного з акторів ченнелінгу в сучасній формі — Джудіт З. Найт (уродженої Хемптон, або Джудіт «Зебри» Найт), яка не випадково знайшла численні мережеві «відлуння» [12; 13]. У субкультурі ченнелерів, яка склалася в останній чверті ХХ ст., своєрідний окультний «тандем» Джудіт З. Найт і її «сутності» — Рамтхи, — вважається найвідомішим. Численні звернення до історії цього «тандема», що належить до третьої підгрупи «каналів» (на тлі буденності, побутовості контексту події), певною мірою ускладнюють розуміння механізмів відтворення постмодерної, ньюейджерівської релігійності.

Отже, Джудіт З. Найт була пересічною американською жінкою, матір'ю двох синів, котра розлучилася із чоловіком і проживала в різних містах Америки. У 1977 р. вона вдруге вийшла заміж і захопилася таємничими властивостями пірамід. Одного дня разом із новим чоловіком вона майструвала нові пірамідки для збереження продуктів і надягла одну з них собі на голову. Зненацька перед нею постала людина, яка представилася Рамтхою, Просвітленим. Він був високого росту, весь сяяв. Прибулець розмовляв із Джудіт протягом усього дня. Після цієї зустрічі жінка почала вивчати окультні науки, які, згідно зі свідченням Є. І. Парнова, перетворилися на вагому

¹ Про «дошку уїджа», її походження, окультні технології роботи з нею докладно розповідає Р. Т. Керрол [8, с. 166-167]. Одним зі свідчень поширення означених окультних практик у західному сегменті глобалізованого соціокультурного простору, що перебували у підвалинах ченнелінгу, є твори масової культури. Прикладом може слугувати, зокрема, трилер «Відьмина дошка» (США-Канада; 1995; Реж. П. Сватек; у ролях: Д. Нерман, Л. Ламбер, С. Сміт, Д. Сарразин). Молоде подружжя Філдз познайомилося із своїм літнім сусідом Френсисом Уетманом, який розповів їм про своє захоплення чорною магією та спиритизмом і навіть продемонстрував дію згадуваного «відьминого столика», або «відьминої дошки». І, відповідно до вимог жанру, наступного ранку дивного сусіда знайшли мертвим...

складову світу повсякденності західного сегмента інтернаціоналізованого соціокультурного простору останньої чверті ХХ ст. Коли вона опанувала методики ченнелінгу, то перетворилася на постійний канал для Рамтхи, якого вона називала «свідомістю». Джудіт дізналася багато цікавого від свого нового знайомого, зокрема те, що він народився 35 тис. років тому на нині затопленому морем континенті. Запропонована автобіографічна «складова» також цілком відповідає тематиці, сюжетам парадоксографічного сектора культури, елементами якого є численні паракультурології (містична атлантологія, історії «континенту Му», палеовізитологічні концепти «теорії стародавньої астронавтики» тощо).

Міфологічний космізм, у якому людина є свідком геологічних катаклізмів, битв різних рас і народів, окультні ідеї, розмита традиційно-доктринальна релігійність, притаманна Новому Світові, ньюейджерівська релігійність, образи кінематографа, наукової й ненаукової («фентезі») фантастики — усе це стає тлом і водночас активними факторами відтворення найдивовижіших побудов ченнелінгу. Їх поширення відбувається на тлі втрати критичності масової свідомості західного суспільства, цілеспрямованого блокування раціоналістичних підходів до соціальних реалій, буяння маніпулятивних технологій. Незважаючи на те, що численні пророкування Рамтхи виявилися хибними, це не перешкодило Джудіт З. Найт заснувати так звану Американську гностичну школу і брати плату за навчання в ній. Комерціалізація — іноді гарячкова і прямолінійна, — нових культів наприкінці 70-х — початку 80-х рр. ХХ ст. стає також їх суттєвою ознакою.

Отже, в діяльності Джудіт З. Найт (як і її попередників) позначилася важлива закономірність розвитку культури як такої [21]. Тренд її розвитку, що стає домінантним (або субдомінантним) у ту чи іншу епоху, в тому чи іншому сегменті, впливає на геометрію соціокультурного простору, «викривляє» її. Унаслідок цих змін він стає точкою фокусування, точкою «збірки» інших трендів, утворення певного кластера. Внаслідок цього помітно посилюється часова далькочія сформованого тренда, яка може сягати далеко за часові межі плинної епохи. Тренди, які дедалі активніше починають взаємодіяти з новою домінантою, входять до її «русла», є або послабленими, або частково автономними. В останньому разі вони можуть певний час співіснувати з майбутньою домінантою в стані явної чи латентної конкуренції, вони не перетворюються на домінанту внаслідок випадкових причин, загальної непередбачуваності, невизначеності в роботі комбінаторного механізму культури, а їх «русло» починає руйнуватися.

Важливим кроком у напрямі космізації ченнелінгу стає так звана Система Михайла [17, кн. VII, XIII], яка є одним із учень сьогодення, що репрезентує його як цілісний соціокультурний феномен. Система Михайла являє собою практику спілкування з колективною істотою,

яка складається з 1050 душ, — на кшталт носія колективного розуму планети Палладор з відомого науково-фантастичного оповідання А. Кларка «Рятувальний загін» [6]. «Складові» цієї істоти, її «особистісні елементи» колись жили на фізичному плані, а тепер відійшли в план казуальний, звідки надсилають своє вчення землянам. Душі користуються ім'ям Михайла — це ім'я останнього фрагмента, що жив на Землі. Їх учитель — Безкінечна Душа. Наприкінці XX ст. Система Михайла, своєрідне модифіковане до невпізнання відлуння неоплатонізму, набула численних послідовників. Виникають нові «канали Михайла», випускаються книги і касети з інформацією про Систему, вона репрезентована мережевими ресурсами [22].

Висновки. У глобалізованому соціокультурному просторі взаємодіють тренди різноспрямованої світоглядної природи, репрезентовані різними культурними практиками, які по-різному позиціюються щодо сенсоутворюючого «ядра» культури. Так, з одного боку, спостерігається поширення окултних практик, зростання «екзо-езотеризму», ньюейджерівської релігійності, які починають визначати навіть світ буденного, а з іншого, — відбувається докорінна зміна моделі світобудови, що є наявною в підвалинах сучасної культури, основні складові якої перебувають за «порогом розпредмечуваності» пересічного сучасника. Ці зміни відбиваються, зокрема, і в контексті ченнелінгу, який таким чином перетворюється на одне зі світоглядних «чарівних дзеркал», яке ілюзорно дозволяє надати людиносумірності принципово людинонесумірному світові. Тому в структурі ченнелінгу як цілісної релігійно-філософської системи починає помітно зростати питома вага першої підгрупи свідчень, репрезентованих «посланнями» представників вищих космічних цивілізацій. Самі прибічники ченнелінгу констатують, що останніми роками дедалі більше інформації й енергії надходить на Землю від «сутностей», котрі презентують себе як мешканців інших планет, зірок і навіть сузір'їв.

Ченнелінг, як помітний феномен релігій ньюейджерівського напрямку, підпорядковується загальним закономірностям культуротворення. Тренд, який створюється ним у соціокультурному просторі, репрезентований мережею артефактів різної природи — групами ченнелерів, семінарами, публікаціями, мережевою активністю тощо. Але для перетворення окремого тренду розвитку культури на доміную або субдоміную в тому чи іншому локусі соціокультурного простору потрібне формування власної «соціокультурної ретроспекції», репрезентація себе як феномену, який є завершенням змістовного, загально визнаного «культурного ряду». Таке «обертання у минуле» — умова забезпечення і далекодії тренда в хронотопі культури, є запорукою пролонгації його як цілісної культурної практики вже за межами плинної епохи. Динаміка процесу розгортання ченнелінгу в глобалізованому соціокультурному просторі свідчить про те, що з кожним роком все більше з'являтиметься як послань «іззовні», так і «каналів» для їх трансляції.

Список літератури

1. Добрина Н. А. Ченнелинг. Помощь Высших сил [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], Фикшнбук, 2009. URL: http://fictionbook.ru/author/litagent_ripol/ chenneling_pomosh_viysshih_sil/read_online.html?page=1-12 (дата звернення: 20.12.2012). — Назва з екрану.
2. Духовная Группа «Храм Огненного Света» [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2012. URL: <http://www.xoc2012.narod.ru/> (дата звернення: 27.11.2012)
3. Звёздный Путь. Открытая группа. [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], 12. 04. 2011. URL: <http://subscribe.ru/group/zvuzodnyij-put/361465/> (дата звернення: 22.11.2012). — Назва з екрану.
4. ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН журнала «МИРОВОЙ ЧЕННЕЛИНГ: духовные сообщения» [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], 1/08/2012. URL: <http://www.magnituduha.info/archives/3523> (дата звернення: 23.12.2012). — Назва з екрану.
5. История создания Группы Света (город Москва, Россия) [Электронный ресурс] // Группа Света 2010-2012. Электрон. текст. дан. [Б.м.]. URL: <http://http://light-group.info/about.html> (дата звернення: 23.12.2012). — Назва з екрану.
6. Кларк А. Спасательный отряд / А. Кларк // Библиотека современной фантастики в 15 томах. — Кларк А. Большая глубина. Рассказы. — М. : Молодая гвардия, 1966. — Т.6. — С. 205-233.
7. Карта сайта «Русский канал к пробуждению. Ченнелинг» [Электронный ресурс] // Русский канал к пробуждению. Ченнелинг. Электрон. текст. дан. [Б.м.]. URL: <http://rchannel.chat.ru/sitemap.htm> (дата звернення: 23.12.2012). — Назва з екрану.
8. Кэрролл Р. Т. Энциклопедия заблуждений: собрание невероятных фактов, занимательных обманов и опасных поверий / Роберт Т. Кэрролл; Пер. с англ. — М. : Издательский дом «Вильямс», 2005. — 675 с.: ил.
9. Лесовский М. ZetaTalk [Электронный ресурс] // Архив TerraNova. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 1999. URL: <http://tarranova.lib.ru/authors/t/trofimov/son01.htm> (дата звернення: 20.12.2012). — Назва з екрану.
10. Мистико-эзотерические движения в теории и практике. Проблемы интерпретации эзотеризма и мистицизма: Сб. материалов Третьей международной научной конференции / С. В. Пахомов (ответственный редактор); Ю. Ю. Завгородний, С. В. Капранов. — СПб.: РХГА, 2010. — 288 с.
11. Питанов В. Окультизм и псевдооздоровительные практики. Ченнелинг: «канал» или «сточная канава»? [Электронный ресурс] / Виталий Питанов // Миссионерско-аполлогетический проект «К истине». Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2001-2011. URL: http://www.k-istine.ru/occultism/occultism_pitanov-02.htm (дата звернення: 05.08.2012). — Назва з екрану.
12. Рамта. Переправа через реку [Электронный ресурс] формат .doc, 37 стр., с иллюстрациями, размер архива - 550 Кб // Библиотека познавательной литературы и развивающих статей. Электрон. текст. дан. [Б.м.], [Б.г.]. URL: <http://ezocat.ru/index.php/chenneling-bc/2414-ramta-pchr> (дата звернення: 26.12.2012). — Назва з екрану.
13. Re: Ченнелинги из инета [Электронный ресурс] // ФОРУМ ПЛЕЯДЫ / СТОЖАРЫ. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2000, 2002, 2005, 2007. URL: <http://pleiadesstozhary.4admins.ru/viewtopic.php?f=30&p=631> (дата звернення: 26.12.2012). — Назва з екрану.

14. Учение Михаила. Сетевая версия книг «Ченнелинг VII» и «Ченнелинг XIII» [Электронный ресурс] // Русский мини-сайт. Andriy Kostenko, 1999. Электрон. текст. дан. [Б.м.], Обновлено 8 сентября 2007. URL: <http://http://www.green-door.narod.ru/micmain.html> (дата звернення : 21.12.2012). — Назва з екрану.
15. Учения Новой Эры. > Ченнелинг [Электронный ресурс] // ИД «София». Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2002-2012. URL: <http://sophia.ru/cat/cat34/list6.html> (дата обращения: 26.12.2012) (дата звернення: 26.12.2012). — Назва з екрану.
16. Фатюшин В. Осторожно: Ченнелинг! [Электронный ресурс] Владислав Фатюшин // Мир Анубиса «Аномальные новости». Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2001-2011. URL: <http://anubis.sokrytoe.com/7696-ostorozhno-chenneling.html> (дата звернення : 24.12.2012). — Назва з екрану.
17. Ченеллинг. Энциклопедический словарь . 2009. [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2000-2010. URL: <http://www.ic.academic.ru> (дата звернення: 05. 08. 2012). — Назва з екрану.
18. Ченнелинг [Электронный ресурс] // Энциклопедия заблуждений. — Библиотека Скептика. Электрон. текст. дан. [Б.м.], Февраль 14, 2012. URL: <http://skepdic.ru/chenneling> (дата звернення: 02.12.2012). — Назва з екрану.
19. Ченеллинг I — XVI. Галактическая Семья: [сб. материалов]; Пер. с англ. : С. Грабовецкий, В. Ижакевич, И. Митрофанова. — К.: «София», 1999.
20. Щедрин А. Т. Поиск внеземных цивилизаций как глобальная проблема современности / А. Т. Щедрин // Матеріали міжвузівської наук.-практич. конфер. для студ. і молодих науковців «Україна і світ: політичні, економічні та культурологічні питання» (22 грудня 2011 р.) Частина I. — X. : ПВНЗ Ін-т сходознав. і міжнар. відносин «Харківський колегіум», 2012. — С. 59-64.
21. Щедрин А. Т. Социокультурное пространство: топология, структура, динамика изменений / А. Т. Щедрин // Культурологія та со-ціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : ма-теріали міжнар. наук. конф., Харків, 22-23 листопада 2012 р. [ред. кол. В. М. Шейко та ін.].— X. : ХДАК, 2012. — С. 74-75.
22. Щедрин А. Т. Телепатические «контакты» с innymi мирами или синдром Кандинского — Клерамбо? / А. Т. Щедрин // Психиатрия и религия на стыке тысячелетий. Сборник научных работ Харьковской медицинской академии последипломного образования и Харьковской областной клинической психиатрической больницы № 3 (Сабуровой дачи). Под общ. ред. П. Т. Петрюка и Р. В. Брагина.— X., 2006. — Том 4. — С. 121-122.
23. Щедрин А. Т. Феномен «Мовчання Неба» / А. Т. Щедрин // Філософська думка. — К., 2008. — № 3. — С. 47-61.
24. Щедрин А. Т. Ченнелинг: метаантро-пологические установки как показатель космоиза-ции религиозного сознания / А. Т. Щедрин // Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральності особистості. Релігійні цінності як фактор формування соціальної ідентичності. Матеріали XXVIII Міжнар. наук-практич. конф. 26 листоп. 2010 г. — Донецьк, 2010. — С. 35-39.

Надійшла до редколегії 15.01.2013 р.

АКСІОКОНСТАНТИ В СТАРОДАВНІЙ СВЯТКОВІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ

Досліджується ціннісний аспект святкової обрядовості дохристиянської доби. Виявлені основні аксіоконстанти в язичницьких святах.

Ключові слова: язичницькі свята, цінності, аксіосфера, духовність, культури, світогляд, аксіоконстанти.

Исследуется ценностный аспект праздничной обрядности дохристианской эпохи. Выявлены основные аксиоконстанты в языческих праздниках.

Ключевые слова: языческие праздники, ценности, аксиосфера, духовность, культуры, мировоззрение, аксиоконстанты.

It is researching of the value aspect of festive rites of pre-christian epoch. Revealed the basic aksioconstants in heathen holidays.

Key words: heathen holidays, values, aksiosphere, spirituality, cults, world outlook, aksioconstants.

Здобуття Україною незалежності актуалізувало для української культурології завдання з дослідження духовної культури нашого народу, його ментальності, традиційних цінностей.

Історичні трансформації (християнізація Русі, потім войовничий атеїзм), посилення урбанізаційних процесів, які зумовили суттєве зменшення народних святкувань, призвели до того, що багато із шанованого нашими пращурами (моральні настанови, світоглядні уявлення), які ще з дохристиянських часів традиційно передавалися в обрядовості з покоління до покоління, були майже забуті чи просто втрачені.

Сьогоднішня потреба відродження загальнонаціональних цінностей, їх збереження і розвитку. Тому важливим є виокремлення суто народних світоглядних уявлень, цінностей, які були притаманними ще язичницькій спільноті. Виявлення язичницьких цінностей, презентованих у святах, допоможе глибше зрозуміти духовний світ наших пращурів.

Серед численних праць фольклористів та етнографів, присвячених святковій обрядовості, слід відзначити книги П. Чубинського [17], М. Сумцова [13], О. Воропаєва [5], В. Соколової [11], О. Курочкина [7] й інших науковців, які досліджували весь комплекс звичаїв, обрядів українців у їх традиційних формах. Незважаючи на ґрунтовність здійснених цими авторами досліджень, недостатньо вивченим залишається аспект аксіологічної складової стародавніх свят українців.

Якщо звернутися до праць, у яких науковці П. Флоренський [15], С. Аверинцев [1], Е. Анічков [2], О. Введеський [3], Б. Рибаків [10], М. Чмихов [16], Г. Лозко [8], Н. Фатюшина [14] й ін. застосовували філософський підхід, то разом із добре розробленою проблемою

вивчення слов'янського язичництва можна констатувати, що не набула висвітлення ціннісна складова язичницьких свят.

Мета статті — дослідження аксіології обрядових свят українців періоду язичництва.

Ця публікація доповнює та поглиблює вже відомі культурологічні, етнографічні й філософські підходи до проблеми народної святкової обрядовості.

Для досягнення мети слід вирішити такі завдання:

- з'ясувати, які найголовніші календарні свята існували в період язичництва на території сучасної України;
- виявити ціннісні уявлення та їх презентацію в стародавніх святкових обрядах;
- визначити особливості аксіосфери та світогляду наших пращурів;
- узагальнити основні ціннісні уявлення в стародавніх святкових обрядах.

Життя слов'янина — язичника (термін «язичництво» походить від біблейського терміна язици, тобто інші, ще не хрещені народи) проходило в єдності з природою. Основним заняттям наших пращурів було землеробство, тому і праця, і життєвий цикл людей підпорядковувалися зміні пір року, в яких головна роль відводилася Сонцю. Сонячний цикл складав рік. Язичники створили річний календар, який у давнину мав назву «Коло Свароже». Сучасною мовою Коло Свароже наших предків — це зодіакальне коло. Сварог утілював собою зодіак, Усесвіт. Його вважали Світлим Богом, творцем Усесвіту, небесним ковалем, що викував світ, створив перших людей, населив Землю живими істотами, став покровителем шлюбу і сім'ї.

Найголовнішими в язичницькому календарі були свята сонцестояння і рівнодення, а також проміжні між ними (всього вісім): Різдво Божича-Коляди, Колодій, Великдень Дажбожий, Русалії, Купайло, Боги-Спаси, Світовид Осінній та Калита.

Календарно-обрядові свята язичників у давнину чітко узгоджувалися з астрономічним станом космосу, завдяки чому в наших пращурів виробилися космогонічні міфи про Створення світу, великодні, купальські, обжинкові релігійні тексти, що дійшли до нас у фольклорних переказах.

Язичники вважали, що можуть вплинути на довкілля через обряди і свята. Обрядовим ритуалам надавали чудодійної сили. Впливати на природу повинні були ритуальні пісні, замовляння, магічні дії. За своєю сутністю весь комплекс обрядовості язичників був магічним (від гр. «чаклунство»).

Ушанування Сонця — головного світила, від якого залежав урожай, у річному циклі розпочиналося на свято Коляди, що знаменувало народження Божича Коляди (тобто Сонця-Дитини).

Відповідно до космічних ритмів, збільшується тривалість світлого дня після зимового сонцестояння (найкоротший день) наприкінці

грудня (22-25 грудня). Свято Коляди рухоме, про його точну дату колись повідомляли людям жерці, волхви, котрі спостерігали за положенням небесних світил.

Різдво Коляди оповите особливою магічно-святковою атмосферою. Збереглися й нині традиції підготовки до нього. Пращури цінували чистоту: вважалося, що людина, яка підтримує чистоту, чиста й душею. Перед Колядою господарі ретельно прибирали і дім, і господарські забудови, готуючись до свята. В оселі врочиство встановлювали Дідуха — житній сніп, який утілював дідів (предків). Господині прикрашали хату рушниками. На край столу, під скатертину, наклали сіна (щоб рік був багатий на сіно і сприятливий для худоби). На стіл ставили пісні страви. Видатний дослідник народних традицій К. Сосенко [12, с. 150–159] зазначав, що святовечірні страви, зокрема кутя, чи, як її ще називають, «коливо» (каша із пшениці або жита), — надзвичайно архаїчні і являють собою перші хліборобські здобутки. «Коліво» — каша, приправлена медом, а також меленим горіхом і маком, була головною стравою. Обов'язковими є гриби, узвар із сухофруктів. До традиційних страв також належать колочена квасоля, горох, пиріжки, смажена риба. Не відбувається різдвяна вечеря, як і жодне народне свято, без вареників (символічного зображення Місяця).

Окрім дорослих, до різдвяної магії долучалися і діти. Великого задоволення як найстаршому поколінню, так і наймолодшому надавала обрядова гра з імітуванням квочки, що подекуди в селах збереглася донині. Діти залазили під стіл, де вже було настелено сіно, і «квочтали»: «Квок, квок, сорок дев'ять курок, п'ятдесятій когут». Ці магічні дії повинні мали забезпечити приплід курчат у господарстві. Дітей за це пригощали горіхами, печивом.

Згідно з народною традицією, на Різдво Коляди ніхто — ні тварина, ні людина — не повинні були залишатися голодними. Пригощали бідних, не відмовляли в стравах нікому — так виявляли себе традиційна гостинність наших предків, їх уявлення про добро.

Родинна вечеря на Різдво-Коляду присвячувалася душам померлих родичів. Господар підкидав першу ложку куті до стелі та промовляв: «Дідів кутею пом'яніте!». За столом залишали вільні місця (щоб пращури сідали). Зі столу не прибирали, щоб духи предків могли скуштувати святвовечірніх страв. До осель заходили колядники, які вітали господарів, зичили їм багатства, доброго врожаю, приплоду худобі.

У язичницьких колядках до Сонця звертаються як до Дажбога, хоча за часів християнізації колядки, щедрівки були перероблені, але й донині в багатьох колядках є заспіви, що розпочинаються: «Ой, дай Боже», в яких чується відгомін язичницького «Ой, Дажбоже». Те ж саме — у новорічних побажаннях: «На щастя, на здоров'я та на Новий рік, щоб родило краще, як торік — жито, пшениця та всяка пашниця... Дай, Боже!».

В українців колядою називають і сам обряд, і різдвяну пісню, і ви-нагороду за колядування. Як стверджували давні автори Інокентій Гізель, Дмитро Туптало та Микола Карамзін, Коляда — один із язичницьких Богів — символізував початок року. Слово «коляда» є в усіх слов'янських народів й має те саме значення, що і в українців. На думку науковця Олександра Знойка, Коляда — це річне «Коло Лада» [6, с. 39].

В Україні слово «коляда» асоціюється передусім з колядками, які співають на свято Різдва Христового (6-7 січня за новим стилем). Але немало хто знає, що спочатку колядки співалися Божичу-Коляді на його Різдво.

Нині спостерігається трансформована народна традиція відзначання Різдва та Нового року. У сучасній новорічній обрядовості можна виокремити компоненти святкування Різдва-Коляди, традиції стародавнього Новоліття й християнські мотиви.

Колись в Україні, ще до прийняття християнства, початок нового хліборобського року відзначали навесні. Свято мало назву Новоліття (нове літо). На цьому святі «посівали» — обсіпали зерном (символ відродження і достатку) та бажали людям благополуччя й врожаю, а також щедрували.

У щедрівках — народних обрядово-звичаєвих піснях — містяться щедрі побажання рідним і близьким, крім того, наявні мотиви весняних господарських робіт. Щедрівки первинно виконувалися на Щедрий вечір (Новоліття). Але історично склалося так, що спочатку святкували Новий рік восени, а потім, за наказом Петра I, перенесли на січень — тоді й відбулося зміщення в часі відзначання Новоліття, а обрядові пісні весняного щедрівкового циклу стали співати разом із колядками. Достатньо часто щедрувальники звертаються до господаря: «Пане господарю, чи спите, чи чуєте, чи вдома ночуєте? Чи скажете щедрувати, свій дім звеселяти?». А отримавши дозвіл, починали щедрувати. Щедрівки присвячувалися господареві, господині, їх дітям, нежонатому парубкові, дівчині «на виданні». Серед словесних побажань можна виокремити три теми: захист людини від дії злих сил, забезпечення господарського та сімейного добробуту, передбачення майбутнього.

У щедрівках аж донині дійшли язичницькі мотиви, зокрема відгомін астрального культу пращурів. Зразком стародавньої щедрівки може бути така: «Ой там, за горою, Та й за кам'яною, Щедрий вечір, добрий вечір! Ой там виходило Три товариші. Що перший товариш — То ясне сонце. Що другий товариш — То ясен Місяць. Що третій товариш — То дрібен дощик». Ксенофонт Сосенко зазначає, що «дрібен дощик» — це добродійна еманация весняного місяця, а сама тріада (Сонце, Місяць, Дощик) є «заакцентованим культом прадіда», тому що «у світовій міфології прадід є символом місяця або сонця» [6, с. 62].

У деяких місцевостях України понині збереглося новорічне символічне «боронування», коли ряджені (Дід або Плугатар) тягнуть дво-ром плуг. За всіма ознаками це теж весняна ритуальна дія, яку виконували на свято Новоліття, сподіваючись, що в такий магічний спосіб забезпечать добрий урожай у наступному році.

У сучасних новорічних святкуваннях і досі виконується народна драма «Коза» — театралізований обряд-гра з масками, що має свій сценарій, пісенний і музичний репертуар. Парубок перевдягається в козу (або її виготовляють з дерева, шкіри, а інколи водять живу). Центральним моментом ритуального дійства є танець Кози, її «вмирання» і «воскресіння», що символізує циклічний колообіг часу, настання Нового року.

Народна драма «Коза» має глибинну основу в українському фольклорі. Первісно «водіння Кози» було символом родючості, врожаю, життєдайної сили: «Де Коза ходить, там жито родить, Де Коза стриби-стриб, там жита сім кіп». Практична мета цього обряду - забезпечити майбутній урожай, добробут родини. Щодо походження образу Кози науковці висловлюють різні думки: тотем одного з племен («козиний народ») [6, с.70]; сузір'я Козерога (в якому відбувається новорічне дійство); Цап, який супроводжує Перуна (із часу, коли Перун був мисливцем), або коза — жертвна тварина (іноді «козою» називали останній сніп пшениці, який так само символізує вмирання рослини та її відродження після сівби) [8, с. 203]. Імовірно, обряд водіння Кози також належав до весняної народної драми, яка виконувалася на Новоліття.

Архаїчним обрядам на Новоліття були притаманні ворожіння і різноманітні магічні дії, які мали забезпечити щастя й багатство на весь рік.

На дванадцятий день після Різдва-Коляди язичники відзначали свято Води — Водокреще — приблизно 1-2 січня за новим стилем. Святкування відбувалися під знаком Богині-Дани — жіночої першо-основи Всесвіту, стихії, яка перебуває в бінарній опозиції з Вогнем (Сварогом). Волхв «замовляв» воду, над водоймою побажав благо-получчя й здоров'я роду, здійснював різноманітні магічні ритуали. З точки зору сучасних знань про властивості води, дії жерця були не такими вже й безглуздими. Останні наукові дослідження, зокрема японського науковця Масару Емото, свідчать, що вода може структу-руватися певним чином, має «пам'ять». Якщо впливати на неї звуко-вими вібраціями (людським голосом, музикою), вона здатна набувати лікувальних властивостей, ставати «живою» [18].

У неділю після весняного рівнодення язичники святкували Великдень Дажбожий. Стародавні русичі не пов'язували Великдень із повним місяцем і не очікували цієї фази. Великдень — свято Сонця, яке являє собою Життєдайну силу, Добро, Любов, тому існував зви-чай обмінюватися ритуальними поцілунками на знак добра і любові, дарувати один одному писанки.

У найдовший день (літнє сонцестояння) слов'яни святкували Купайла (Жупала, Купало). Персонажами обряду були дві ляльки — Купайло і Марена. Купайла виготовляли із соломи парубки, а Марену — дівчата з гілок дерева, прикрашаючи її стрічками, квітами. Купайло і Марена — утілення двох божеств, протилежностей, що відповідають стихіям Вогню й Води, Сонцю та Хмарі. І. Нечуй-Левицький у своїй розвідці «Світогляд нашого народу» зазначає, що «купальське свято справлялось двом богам: богу Сонцю й богині Хмарі, німфі дощу» [9, с. 63]. Наприкінці обряду Купайла спалювали, а Марену топили в річці, повертаючи кожного до своєї стихії.

В обрядовому фольклорі українців діє велика кількість персонажів, які представлені в опозиції: Зима — Весна; Вогонь — Вода, Білобог — Чорнобог тощо. Однак ставлення до протилежностей у наших пращурів було особливим, відмінним від традиційного для світових релігій. У такій релігії, як християнство, гнівно відкидається антипод Бога. В українському язичництві Білобог і Чорнобог, добро і зло, вогонь і вода, день і ніч, чоловік і жінка — розглядаються як неподільна єдність. У поєднанні бінарних опозицій визнанні їх цінності і єдності й полягає особливість світосприйняття наших пращурів. Язичники не ставили перед собою проблему боротьби білого із чорним, розуміючи, що саме існування обох цих начал породжує гармонію Всесвіту. У «Велесовій книзі» сказано: «Це не може бути іноді, якщо хтось не втримався б і сказав нерозумне про Чорнобога, а інший у radoгощах про Білобога» (доц. 22); «Білобог і Чорнобог б'ються — і ті Сваргу (Небо) тримають, аби світу не бути повергнутому» (11-А) [4]. Дуальність світосприйняття, єдність матеріального (природного) й духовного (ідеального, божественного) була основою життя і побуту язичників.

Уявлення про Сонце, Зорю, Хмару, Купайла, Коляду як про світлотворящих богів належать до найдавнішого пласта української міфології, збереженої народом у святкуваннях, обрядах. Той факт, що персонафіковані божества дійшли до наших днів у назвах небесних світил, пір року, атмосферних явищ, свідчить про надзвичайну архаїчність цих міфологій. У давньогрецькій міфології, наприклад, первісний сонм богів теж має спільні зі стихіями назви: Геліос (сонце), Гея (земля) тощо. Ця архаїчна система уявлень зосереджується на двох феноменах буття — власне людині й людському довікллі.

Стародавні культу: Землі-Матері, Батька-Неба (Сварога), Живої Води, Вогню-Сварожича, Предків, Дерев, Лісу, Хліба й ін. простежуються в народних святах, промовисто свідчать про цінності наших пращурів, те, як вони гармонізували світ, що вважали доцільним, корисним. При цьому Зоря, Хмара, Весна, Сонце — складові того патріархально-міфологічного світу, в якому плин часу і плин життя завжди сприймаються як довершені, а світ — створеним для людини, щоб радувати й охороняти її. Не позбавляють його гармонійності навіть існування в цьому світі таємничих «темних зимових» сил (водяники, вовкулаки, злидні тощо). Вони не можуть перебороти «світлих»

сил (Зима — Весну; Морок — Сонце) і тільки нагадують людині, наскільки великою цінністю є цей світ «Праві», як нерозумно допускати в ньому панування «темних» сил.

Уявлення про цінності буття, які персоніфікувалися в обрядових постатях (Земля-Мати, Сонце-Дажбог, Жива Вода, Род, Дідух та ін.), в колядках, щедрівках, веснянках, купальських, жнивних піснях, були регуляторами вчинків людини.

Крізь призму традиційних свят простежується вшанування предків, виховання поваги та любові до родичів, односельців і взагалі до людей, а також до основних та допоміжних господарських занять — землеробства, скотарства, бджільництва.

Отже, розглянувши традицію стародавньої народної святкової культури, можна підсумувати: святкова обрядовість пов'язана з первісними анімістичними культурами, вірою людей у духів та душу, наділенням сил Природи людською подобою; у святах, обрядах дохристиянської доби акумульовані ціннісні уявлення наших предків (уявлення про сили Добра і Зла, Добробут, моральне співіснування людини та Природи тощо); ритуали, сакральні постаті язичницьких свят були втіленням «бажаної гармонії», «світового ладу» для давньої спільноти; святкові колядки, щедрівки, засівки й ін. слугували своєрідними магічними формулами досягнення цінностей буття (родючості, здоров'я, добробуту та ін.) для наших пращурів.

У народних календарних обрядах дохристиянських часів утілилися найважливіші риси економічного і соціального життя, психологія та моральні засади предків, що формувалися протягом багатьох століть і тисячоліть. Про надзвичайну важливість ціннісних понять, які закладені в народних святкових обрядах, свідчить такий факт: незважаючи на утиски народної обрядовості зі сторони християнської церкви та застережливе ставлення до неї радянської влади, сьогодні донесене розуміння нашими пращурами основних цінностей людського буття: здоров'я, благополуччя, шанування прабатьків і самої Природи. Зважаючи на величезний історичний період і трансформаційні процеси, які пережили народні обряди, але не втратили своє стабільної ціннісної складової, саму цю аксіоскладову можна вважати константним утворенням, тобто аксіоконстантою, котра й складає ядро феномену народної культури.

Оглядаючи діахронію народної обрядовості, слід зазначити, що наступним важливим етапом, який збагатив святкову аксіосферу українців, було християнство, яке потужно вплинуло на формування духовних цінностей нашого народу, народну етику, естетику, світосприйняття, започаткувавши новий тип ментальності та культури. Напрямом подальших досліджень може бути аналіз християнської складової в аксіосфері традиційних народних свят українців.

Список літератури

1. Аверинцев С. Язычество / С. Аверинцев // *Философская энциклопедия*. — М., 1970. — Т.5. — С. 611.

2. Аничков Е. Язычество и Древняя Русь / Е. Аничков. — М. : Индрик, 2003. — 440 с.
3. Введенский А. Религиозное сознание язычества / А. Введенский. — М. : Университетская типография, 1902. — Т. 1. — 766 с.
4. Велесова книга: ритм / Пер. укр. мовою Б. Яценка. — К. : Велес, 2007. — 160 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис : у 2 т. / О. Воропай. — К. : Оберіг, 1991. — Т. 1. — 435 с., Т. 2. — 447 с.
6. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні / О. П. Знойко. — К. : Молодь, 2004. — 228 с.
7. Курочкін О. В. Українські новорічні обряди «Коза» і «Маланка» / О. В. Курочкін. — К. : Опішне, 1995. — 917 с.
8. Лозко Г. Українське язичництво / Г. Лозко. — К. : Український центр духовної культури, 2009. — 92 с.
9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. — К. : Обереги, 1992. — 85 с.
10. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М. : Наука, 1981. — 681 с.
11. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов / В. К. Соколова. — М. : Наука, 1979. — 363 с.
12. Сосенко К. Різдво — Коляда і Щедрий вечір / К. Сосенко. — К. : Укр. письменник, 1994. — 286 с.
13. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов / Н. Ф. Сумцов. — М. : Изд. Фирма «Восточная литература» РАН, 1996. — 296 с.
14. Фатюшина Н. Ю. Східні слов'яни та праслов'яни як суб'єкт язичницьких вірувань / Н. Ю. Фатюшин // Історія релігій в Україні. Збірник наукових праць. — Львів, 1998 р. — С. 277–278.
15. Флоренский П. Макрокосм и микрокосм / П. Флоренский. — Соч. в 4-х томах. — М. : Мысль, 2000. — Т. 3. — 621 с.
16. Чмыхов Н. Истоки язычества Руси / Н. Чмыхов. — К. : Наукова думка, 1990. — С. 360.
17. Чубинський П. Мудрість віків: Укр. народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: у 2-х кн. / П. Чубинський. — К. : Мистецтво, 1995. — Кн. 1. — 224 с.; Кн. 2. — 224 с.
18. Вода [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.waterforlife.ru/explore/explore2.htm>. — Назва з екрану.

Надійшла до редколегії 09.01.2013 р.

УДК 347.451.4:[339.13:7](477)

О. Ю. ОЛЕНІНА

ПРОДАВЦІ МИСТЕЦТВА ЯК КОМУНІКАТОРИ НА ХУДОЖНЬОМУ РИНКУ

Висвітлюються особливості та перспективи розвитку національного мистецького ринку. На основі поглядів експертів визначається роль торговців мистецтвом у системі художніх комунікацій на сучасному українському арт-ринку.

Ключові слова: *художні комунікації, художня культура, мистецтво, ринок мистецтва, аукціонний будинок.*

Освещаются особенности и перспективы развития национального рынка искусства. На основе анализа взглядов экспертов определяется роль торговцев искусством в системе художественных коммуникаций на современном украинском арт-рынке.

Ключевые слова: *художественные коммуникации, художественная культура, искусство, рынок искусства, аукционный дом.*

This article was identified the characteristic features and prospects of the national art market development. Also the author defines the role of art dealers in the art communications system for the modern Ukrainian art market.

Key words: *artistic communications, art culture, art, art-market, auction house.*

Сучасний арт-ринок України перебуває на стадії формування й тільки-но робить перші спроби долучитися до світового ринку мистецтва — цієї складної неоднорідної системи, що налічує десятки сегментів і секторів, кожний з яких розвивається за своїми законами й циклами. Знання цих законів є необхідним і безперечно актуальним для сучасних українських фахівців, котрі працюють в означеному секторі економіки. Адже життєдіяльність мистецького ринку ґрунтується на загальних законах, які визначаються кон'юнктурою, попитом і прибутковістю. Як будь-який інший, арт-ринок — це система не просто торгівлі творами мистецтва, а система відносин суб'єктів цієї торгівлі — від виробників до споживачів. Суб'єктами ринку є виробник художнього продукту — митець; експерт-фахівець — зазвичай, музейні працівники або критики-мистецтвознавці; посередник — дилер, галерист або аукціоніст і, нарешті, покупець, серед яких є й колекціонери, й аматори, й музеї. Кожен з них відіграє свою роль у загальному процесі комунікації й виконує свої специфічні функції.

Зазвичай, до продавців мистецтва долучають аукціонні будинки та дилерів, які насправді є рушійною силою арт-ринку. На відміну від аукціонів, дилери — сектор більш фрагментарний. Дослідники відзначають на ринку близько 4 тис. великих арт-дилерів, які й зумовлюють 75% ринкового обороту, не більше тисячі впливають на формування рівня показників вартості (за даними The European fine art foundation (TEFAF)). Показник цей умовний, адже, на відміну від аукціонних будинків, дилери не поширюють значної кількості конфіденційної інформації, наприклад, остаточної вартості, за яку річ була продана.

Крім того, фахівці підкреслюють, що бізнес торговців мистецтвом ризикованіший, ніж аукціонний: зазвичай, навіть дуже великі дилери мають порівняно вузьку спеціалізацію й локалізацію в рамках однієї країни. Аукціонні будинки приблизно на 38% є для дилерів джерелами предметів для подальшого продажу. Згідно

з підрахунками Artprice (щорічник, який публікує аналітичний ресурс Artprice за підтримки страхової компанії Аха Art (Париж)), що аналізує основні тенденції ринку сучасного мистецтва — на ньому фігурують близько 71 тис. арт-дилерів, серед яких і невеликі галереї, брокери, котрі беруть предмети на комісію, агенти окремих художників. Там же зазначено, що за останні роки спостерігається повільне збільшення кількості елементів інфраструктури арт-ринку — галерей, аукціонів, дилерів.

Мета статті — з'ясувати роль торговців мистецтвом у системі художніх комунікацій на сучасному українському арт-ринку.

Сьогодні на українському арт-ринку успішно працює декілька аукціонних будинків: аукціонний будинок «Золотое сечение» спеціалізується виключно на мистецьких творах — це класичний живопис, сучасне мистецтво, дизайн та православна ікона; аукціонний будинок «Корнерс» — на українському та російському живописі XIX-XX ст., а також іконописі, декоративно-прикладному мистецтві, західноєвропейському живописі й творах актуального мистецтва; аукціонний будинок «Клейнод» пропонує предмети старовини й військової історії; аукціонний будинок «UNITORG» позиціює себе як перший український аукціон англійського типу й пропонує лоти в п'яти категоріях — твори мистецтва, нерухомість, автотранспорт, швейцарські годинники та ювелірні вироби, оригінальні лоти. Сучасна практика роботи аукціонних будинків передбачає проведення торгів і в офлайн, і в он-лайн режимах.

Працюють на українському ринку й іноземні аукціонні будинки, наприклад, Антикварно-аукціонний будинок «Гелос» — один з найкрупніших у Росії та США, що має представництво в Києві. Дедалі частіше топ-лоти світових аукціонних будинків презентуються на предаукціонних виставках у столиці України (Christies 2007, 2008 pp., Sotheby's у 2008 p., MacDougall у 2011 p.). Безперечно, аукціонні будинки, як гравці на художньому ринку, виконують значну місію, передусім, формуючи ціну на твори мистецтва, підтверджуючи їх актуальність, створюючи попит на національне мистецтво як культурно значиме й духовно цінне.

Адже дилери теж є важливими учасниками ринку мистецтва. По-перше, це галеристи, які в багатьох секторах ринку, де ціни не дуже великі, зберігають і власних постачальників, і клієнтуру, крім того, забезпечують конфіденційність приватних угод. Аналізуючи, чим відрізняється галерея дев'яностих від галереї вісімдесятих, Йон Пітер Нільсен зазначив, що вона — це вже щось більше, ніж просто «магазин». «Нове покоління галеристів не цікавиться «купівлею — продажем» тією мірою, якою нею цікавилися їхні попередники у вісімдесяти роки. Адже художній ринок нині — через загальний економічний спад — украй нестабільний. Багато галерей працюють обережніше, бояться ризикувати, на відміну від вісімдесятих років, коли вони продавали майже все, що виставляли. Тому актуальні

галереї часто використовують змішане фінансування, звертаючись до підтримки спонсорів або суспільних фондів. Характерно й те, що в останні роки виникли численні незалежні організації, які функціонують як галереї, але фінансуються державою» [1].

Слід зазначити, що сьогодні торговці модернізують свою стратегію, наприклад, скорочуючи експозиційний простір і працюючи вдома, обслуговуючи свою приватну клієнтуру або створюючи віртуальні галереї. Сучасний галерист, за словами Е. Барабанова, «і деміург, що створює з новими «зірками» нову історію; і першовідкривач, і вдалий маршан, який робить гроші з непримітного сміття; і куратор, котрий будує культурну ситуацію, і художник, що формує нові тенденції в мистецтві, й ідеолог, і культуртрегер, і вихователь гарного смаку, і колекціонер» [2].

Говорячи про роль галереї в системі художніх комунікацій, М. Кантор критично зауважує: «Той, хто перемиг третій стан, мав потребу в галереях, які пояснюють клієнтам, чому певну картину необхідно купувати. Лоренцо Чудовий послуг галериста не потребував, він сам розумів, що йому необхідно; а Журдену, котрий прагне бути, як Лоренцо Чудовий, галерея необхідна» [3]. На його думку, в галериста (як у будь-якого продавця) є два несумісні завдання: просунути товар, але не дати виробникові змінити посередника. З одного боку, це завдання — нескладне, тому що художник створений галеристом, з іншого — художник починає вірити в те, що він творець, і це ускладнює завдання.

Аналізуючи взаємини між галеристом і художником, Кантор акцентує увагу на тому, що офіційно галерист забирає половину вартості продукту, але насправді набагато більше, оскільки художник надає йому безліч додаткових послуг: декорує резиденцію, робить подарунки до іменин, привселюдно демонструє відданість. Він порівнює такі стосунки з працею солдатів на генеральській дачі. Як посередник, галерист має стати законодавцем смаків, щоб його діяльність була успішною, і шукати заступництва банкірів та чиновників, спіраючись при цьому на художника, що перебуває нижче за нього на соціальних сходах, щоб поліпшити власний імідж.

«Галерист постачає вивіску закладу переліком «своїх» художників — у великих ділків цього бізнесу такий список наполовину складається з імен відомих небіжчиків. Роблять це для того, щоб імена живих виявилися у вигранній компанії. Наприклад, галерея придбає літографію Пікассо й офорт Далі — речі, власне кажучи, тиражні. Однак це надає право в художниках галереї називати Далі, Пікассо, Пупкіна й Попкіна — звичайний набір імен. Подібні переліки нагадують відомий список Павла Івановича Чічкова, але ніхто не хапає галериста за руку: всі навколо торгують мертвими душами. Щоб фальшиві списки зросли в ціні, галерея пропускає зібрання через музей — відмиває його так само, як рекетир — неправедно нажиті гроші в ресторані й казино. Щоб музей прийняв сумнівні зібрання, його

директора обмежують зобов'язаннями урядові чиновники й банкіри. Щоб банкір або чиновник був зацікавлений у сучасному мистецтві, він повинен боятися виявитися немодним і не відповідати загальному стану справ» [3].

Незважаючи на те, що за останні роки у великих містах України (Київ, Харків, Львів та ін.) виникли нові комерційні галереї, а попит на роботи українських художників збільшився і в іноземців, і у вітчизняних колекціонерів (у результаті ціни на них зросли із сотень до тисяч, а іноді й десятків тисяч доларів, наприклад, у 2011 р. на торгах аукціонного будинку Bonhams у Лондоні картина української художниці, засновниці «світлоарту», Галини Москвітінної була продана за 9,6 тис. фунтів стерлінгів), говорити про сформований арт-ринок у нашій країні складно. Українські галеристи, оцінюючи цю ситуацію, висловлюють різні думки. Наприклад, співвласник галереї «Цех» Наталя Шейко вважає: «... складно говорити про те, що тут існує арт-ринок, оскільки всі галереї в Києві, на жаль, комісіонери. Інакше кажучи, вони зацікавлені в одиничній угоді, і їм, узагалі, байдуже, що буде завтра» [4].

За словами Н. Шейко, їх «Цех» працює зовсім за іншою схемою. Там продають твори мистецтва для того, щоб вкладати кошти в розвиток галереї, поїздки на міжнародні арт-виставки, гранти художникам, з якими вони працюють, у залучення провідних світових і російських кураторів, у такий спосіб підготовлюючи ґрунт для формування арт-ринку.

Крім усього іншого, галерея виховує арт-кадри: «Більшість художників, з якими ми працюємо, зрозуміли, що набагато краще мати свого дилера. Це не означає, що в тебе просто хтось віднімає 50% доходів. Це означає, що в тебе є свій менеджер, який вирішує всі питання, зокрема побутові, коли в когось украли мобільний телефон, а в когось спиляли антену на даху. При цьому художник бачить значне зростання вартості своїх робіт і його позиціонують як у місцевому середовищі, так і на Заході. Вітчизняні художники тільки починають розуміти смисл дилерської й галерейної роботи. На міжнародному арт-ринку без власних представників вони б просто не встигали займатися творчістю. На Заході до інфраструктури ринку входять «байери», що купують на замовлення аукціонні будинки, арт-консультанти, інвестиційні фонди, які спеціалізуються на мистецтві, музеї, арт-ярмарки. У нас же музей сучасного мистецтва, по суті, тільки один, ярмарків як таких немає взагалі, а ланцюжок «художник — галерея/дилер — покупець» цілком може існувати й без середньої ланки» [4].

Деякі українські галереї застосовують у своїй роботі західні стандарти. Так, київська галерея «Колекція» (директор Дарина Жолдак) укладає договори з усіма художниками, з якими вона співпрацює. Ступінь ексклюзивності в кожному окремому разі регулюється індивідуально. Директор столичної галереї Євген Карась вважає,

що галереї більше приділятимуть уваги не рівню мистецтва, а маркетингу. Роботу своєї галереї він убачає таким чином: 7 авторів-важкоатлетів, 3–4 художники серйозного рівня і 3–5 перспективних молодих художників.

Однак, на думку більшості галеристів, вітчизняний ринок не готовий до західних схем. Директор галереї «Триптих» Тетяна Савченко впевнена, що говорити про ексклюзивне представництво поки передчасно. Але при цьому «Триптих» співпрацює лише з тими художниками, які розуміють значення галереї: » Я проти анархії у взаєминах між галереєю й художником. У художника має бути одна ціна на його роботи і в майстерні, і в галереї. Автори, з якими ми співпрацюємо, чітко дотримують цього правила» [4].

Засновник «Я-Галереї» Павло Гудимов вважає: щоб займатися арт-бізнесом, необхідно ще працювати багато років і формувати вітчизняний арт-ринок. На його думку, він уже, безумовно, існує, але є радше локальним, київським, а не українським, а це значно знижує його потенціал.

Нині головна роль галериста — формування будь-якого нового руху й створення на нього попиту. Це завдання потребує використання сучасних комунікаційних технологій — від комерційного маркетингу й реклами до техніки поширення продуктів культури, де все залежить від фінансової підтримки, яку має галерист, і від його репутації як вдалого менеджера, здатного домогтися визнання нових мистецьких продуктів.

Слід відзначити, що підвищення на мистецькі твори потребує від дилерів дедалі більших інвестицій, а це означає, що зростає роль фінансистів і торговцям мистецтвом необхідно укрупнюватися й долучатися до об'єднань, які б дозволили їм скоротити ризики.

Останнім часом на світовому ринку з'являються нові торговці, часто в минулому співробітники великих аукціонних будинків, які використовують список клієнтів, складений на колишній службі, і можуть у такий спосіб збільшити свою винагороду. Одні купують і продають предмети мистецтва, інші, не маючи необхідних капіталів для інвестування, надають тільки посередницькі послуги.

В останні два десятиліття минулого століття на світовому арт-полі виник новий гравець — незалежний куратор. Наприкінці дев'яностих він став однією з найважливіших фігур у системі арт-менеджменту. Куратор — це вже не продавець, а менеджер з маркетингу. Постійно подорожуючи й спілкуючись із художниками, він має найповнішу й найдостовірнішу інформацію про те, що відбувається у світі сучасного мистецтва, й здатний оцінити зміни в художній сфері. Головною його перевагою, на відміну від традиційних інституцій, є незалежність.

Однак фігура куратора оцінюється й іншим чином: «Настав час кураторів — не творці, а вони, колись маленькі непомітні службовці, віднині правлять бал. Відтепер душею мистецтва (суттю, змістом, гордістю, пристрастю) розпоряджається відомство кураторів. Мистецтво

буде доповненням до концепцій кураторів, щоправда, в кураторів немає оригінальних концепцій, куратори гарні тим, що вони стандартні люди. Ринку необхідні адекватні функціонери. Поширено думку, начебто ринок рухає мистецтво, допомагає виявити кращий твір. Насправді все навпаки — ринок завжди призводить до забуття великих художників, зосереджуючи увагу на салоні. Салон (тобто усереднене уявлення про моду й потреби суспільства) перемагав завжди. Штучний товар ринку нецікавий: Боттічеллі, Ель Греко, Рембрандт були забуті й померли в злиднях. Один з найвидатніших художників людства Козимо Тура (сучасний читач не знає цього імені, зате знає успішного фігуранта ринку Енді Уорхола) на схилі віку писав жалюгідний лист, адресований синьйору Ерколе д'Есте, в якому просив три (!) дукати. Не одержав» [3].

Сучасний ринок збільшує кількість посередників під час збуту товару зворотно пропорційно праці, витраченій на виготовлення продукту. Але всі вони діють залежно від великих аукціонних будинків. Так, публічні торги дозволяють торговцям продати вміст своїх запасників, причому предмети, виставлені на торги, часто продаються там значно дорожче, ніж вони безуспішно пропонувалися в якій-небудь галереї. Саме тому багато торговців практично не укладають угод у своїх магазинах (якщо вони в них є), а галереї виконують винятково роль вітрини.

Аукціонним будинкам удалося вкоренити в розумах ідею того, що ціни на публічних торгах є справедливими, які правильно відображають співвідношення між пропозицією та попитом на прозорому й чистому ринку. До цього слід додати переконання деяких аматорів мистецтва, не позбавлене смислу, але й не зовсім незаперечне, що ринок публічних торгів є немовби оптовим ринком для традиційних торговців і приватні особи — за умови, що їх добре проконсультували — можуть купувати там предмети за оптовими цінами.

Однак навіть якщо публічні торги дійсно сприяли уніфікації ринку мистецтва й установленню об'єктивніших цін, не слід уважати, що всі ціни, які практикуються на торгах, відображають тривалу реальність. Навіть якщо торговці продовжують відігравати важливу роль, вона, безсумнівно, визначається залежно від стратегії великих аукціонних будинків. Розвиток ринку мистецтва ґрунтується на відносинах між торговцями й аукціонними будинками. Відносини ці не нові — торговці завжди купували й продавали на торгах, але останнім часом вони радикально змінилися, ставши зовсім нерівноцінними. Світовий ринок мистецтва являє собою деяку екосистему, в центрі якої перебувають Sotheby's і Christie's, а навколо них — безліч торговців, функцією котрих є забезпечення необхідної регуляції системи всередині стратегій, розроблених аукціонними будинками.

Єдиними дієздатними конкурентами аукціонних будинків є ярмарки й салони завдяки тому, що їхнє проведення широко рекламується й на них демонструється концентрований вибір творів. За

декілька останніх років вони посіли значну частку арт-ринку ще й тому, що створюють сприятливі умови взаємного пошуку, як для продавців, так і для покупців предметів мистецтва.

Аналізуючи новітні тенденції арт-ринку на прикладі Венеціанської бієнале і ярмарку «Арт-Базель», газета «Коммерсант» зазначала: «Останні п'ять років напередодні кризи, коли доходи від продажів творів сучасного мистецтва перевищили всі мислимі розрахунки й цю сферу арт-ринку заповнили інвестори, бієнале у Венеції, що є проєктом винятково виставковим, стала сприйматися як прев'ю ярмарки в Базелі. Art Basel, найбільший і найважливіший у Європі ярмарок мистецтва ХХ ст., починається відразу ж після відкриття виставок Венеціанської бієнале.

Найбільший і найвідоміший ярмарок антикваріату, TEFAF у Маастрихті, що пишається своїм консерватизмом і в міру можливостей дотримує традицій, кілька років тому був вражений тим, що деякі його учасники продавали на своїх стендах картини, лише кілька місяців тому куплені на публічних аукціонах. Звичайно, вже дорожче. Здавня це вважали серед антикварів поганим тоном — за традицією картину необхідно потримати в себе рік-другий, написати про неї декілька статей, можливо, показати на гарній виставці — і лише в такому разі зі спокійною совістю продавати, додавши до вартості відсотків 30.

Але коли у 2002-2007 рр. ціни на мистецтво стали зростати на десятки відсотків не в рік, а на місяць, навіть стародавні звичаї були позабуті. Що вже говорити про сучасне мистецтво. Дійшло до того, що у 2009 р. арт-дилери, що приїхали на «Арт-Базель», скаржилися, що їхні колеги-конкуренти резервували твір, наприклад, за €300 тис., негайно, не виходячи зі стенда, посилали його зображення іншим покупцям (уже за €400 тис.), а ті миттєво перепродували за €500 тис.» [5].

У сучасному художньому секторі, позбавленому нормативної естетики, дедалі очевиднішим стає зв'язок ринку з музеями, що багато в чому залежить від них. Нині музеї й виставкові зали опановують події — тематичні й концепційні виставки, конференції й «круглі столи», мета яких — не стільки вирішення абстрактно теоретичних проблем, скільки обговорення загальнокультурних питань. Крім того, посилення ролі музеїв можна пояснити ще й тим, що у зв'язку із загальним економічним занепадом зменшилася чисельність колекціонерів.

Пояснюючи своє бажання співпрацювати з державними музеями в питаннях інвестування в мистецтво, Генеральний директор зі стратегічного розвитку компанії «Лідер» (Росія) Юрій Сізов відзначив: «Там працюють фахівці найвищого рівня. Згідно з їхніми побажаннями, купуючи конкретні твори й віддаючи їм у керування, ми вирішуємо два завдання — надаємо стимул для розвитку науки (тому що зважаємо на потреби мистецтвознавців) і надаємо можливості творам

іти в народ. З іншого боку, ми розуміємо, що будь-яке виставочне життя твору — це популяризація й, отже, зростання ціни, підвищує його капіталізацію, як говорять на фондовому ринку. Це буде довгострокове співробітництво, обмежене не тільки життям твору у фонді або життям самого фонду. Для музеїв ці твори можуть бути своєрідними «грантами». Ми орієнтуємо цю програму здебільшого не на столиці (хоча й таке можливо), а на регіональні музеї, яким ця програма цікавіша й необхідніша» [6].

Таким чином, якої б форми не набував ринок мистецтва — традиційна торгівля або публічні продажі, ринок мистецтва розвивається, незважаючи на державні кордони. Його логіка, незалежно від тенденцій останнього часу, пов'язаних із розвитком публічних продажів, не втратила спрямованості. Але для виходу національного мистецтва на міжнародний рівень у будь-якому разі потрібні формування та просування нової естетики, яку мають створювати гелеристи, незалежні дилери, куратори в співробітництві з мистецтвознавцями та музейними працівниками, а також потужна система аукціонних будинків, що відповідає за ціноутворення на національному ринку.

Для ефективного функціонування вітчизняного арт-ринку необхідні створення ефективного комунікаційного простору, об'єднання інтересів усіх учасників, без якого неможливі ні розвиток інфраструктури, ні вдосконалення нормативно-правового управління, ні забезпечення безпеки ринку, ні створення власних інструментів фінансового й інвестиційного аналізу та універсальної системи оцінки й експертизи і т. ін. Слід формувати національну арт-систему, в якій зможуть ефективно функціонувати всі суб'єкти ринку: митці, експерти, аукціони, гелеристи, незалежні дилери, експерти та баєри, музеї, колекціонери й аматори, та яка б створювала, інтерпретувала, презентувала саме українське мистецтво. Саме ці проблеми потребують подальшого розгляду науковців.

Список літератури

1. Киреев О. Система искусства постидеологической эпохи [Электронный ресурс] / Олег Киреев, Йон Питер Нильсен. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2309.htm>. — Загл. с экрана.
2. Барабанов Е. Искусство на рынке или рынок искусства? / Е. Барабанов // Художественный журнал [Электронный ресурс]. — 2002. — № 46. — Режим доступа к журн.: <http://xz.gif.ru/numbers/46/gynok/>. — Загл. с экрана.
3. Кантор М. Продавцы вакуума [Электронный ресурс] / М. Кантор. — Режим доступа: http://rupo.ru/m/1586/prodawtsy_wakuuma.html. — Загл. с экрана.
4. Арт-рынок без базара [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://focus.in.ua/culture/27928>. — Загл. с экрана.
5. Современное искусство — искусство продажи // Коммерсантъ [Электронный ресурс]. — 2009. — 18 июня (№ 107) — Режим доступа: http://rupo.ru/m/1669/sowremennoe_iskusstwo_-_iskusstwo_prodayhi.html. — Загл. с экрана.

6. Новая технология продаж на арт-рынке // Коммерсантъ [Электронный ресурс]. — 2009. — 7 авг. (№ 143). — Режим доступа: http://ruco.ru/m/1777/nowaya_tehnologiya_prodazh_na_art-rynke.html. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 18.01.2013 р.

УДК 159.964.26:930.85

М. Ю. СЕВЕРИНОВА

ТЕОРИЯ К. ЮНГА ПРО АРХЕТИПИ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ХУДОЖНЮ (МУЗИЧНУ) КУЛЬТУРУ

Проаналізовано основні положення теорії К. Юнга про архетипи в проєкції на художню, зокрема музичну, культуру.

Ключові слова: К. Юнг, колективне позасвідоме, архетип, архетиповий образ, художня (музична) культура.

Проанализированы основные положения теории К. Юнга об архетипах в проекции на художественную, в частности музыкальную, культуру.

Ключевые слова: К. Юнг, коллективное бессознательное, архетип, архетиповый образ, художественная (музыкальная) культура.

Analyzes the main principles of the theory of Carl Jung's archetypes in the projection on the artistic, especially music culture.

Key words: Carl Jung, the collective unconscious, archetype, archetypal image, art (music) culture.

Загальнолюдська ідея архетипів як універсальї художньої культури стає однією з найактуальніших і найсуттєвіших у сучасній гуманітарній думці. Її існування й відродження пов'язані з постійним намаганням людства знайти відповіді на одвічні питання про базисну сутність усієї культури. Дослідження архетипів як універсальї художньої культури, що структурують свідомість людини на глибинному емоційному рівні, дозволяють висвітлити в мистецтві найяскравіші ідеї та образи, виявити найближчі семантичні поля у творчості митців, композиторів тощо. Це пов'язано з модифікацією буття архетипів, їх «перетіканням» від психічної структури до культурного феномену.

Говорячи про архетипи як універсальї культури, неможливо обійти увагою дослідження засновника психоаналітичної теорії архетипів, видатного швейцарського психолога, мислителя Карла Густава Юнга. Тому мета статті — виявлення загальних положень теорії К. Юнга та її впливу на розвиток художньої культури, зокрема музичної.

До наукового тезауруса термін «архетип» увів К. Юнг у 1919 р., коли досліджував діяльність середньовічних містиків та алхіміків. Швейцарський мислитель заклав у поняття «архетип» платонівську ідею ейдосів, або, як їх називали стародавні греки, першообразів,

праформ. К. Юнг писав, що «<...> Ця назва є правильною і корисною для нашої мети, оскільки говорячи про зміст колективного позасвідомого, маємо справу з давніми, первинними типами, а саме: споконвічними загальними образами. Без особливих труднощів застосовується до позасвідомого змісту та виразу «representations collectives», яке використовував Леві-Брюль для позначення символічних фігур у первісному світогляді. Ідеться практично про те саме: примітивні родоплемінні вчення використовують видозмінені архетипи. Проте це вже не зміст позасвідомого; вони встигли набути усвідомлених форм, що передаються за допомогою традиційного навчання в основному у вигляді таємних учень, які загалом — типовий засіб передавання колективних змістів, що започатковані в позасвідомому» [10].

Таким чином, К. Юнг має на увазі передусім те, що за своєю первісною сутністю архетипи є психічними структурами. Швейцарський психолог вважає, що зміст колективного позасвідомого ніколи не буває свідомим, оскільки відображає лише вплив архетипових процесів. К. Юнг метафорично говорить про колективне позасвідоме, як про форму знання, навіть мислення.

Вивчаючи спадщину З. Фрейда і К. Юнга, відома вітчизняна дослідниця теорії психоаналізу Л. Левчук дійшла висновку, що основною теорією К. Юнга про позасвідоме є ідея двошарності позасвідомого, оснований на тому, що існують ідеї, почуття, емоції, враження, цілком сформовані позасвідомим [3, с. 63]. На думку української дослідниці, теорія «колективного позасвідомого» починає формуватися в Юнга, як відповідь на запитання про те, що є фундаментом особистого позасвідомого. Відповіддю стає висновок швейцарського психолога, котрий вважає, що особисте позасвідоме є вродженим фактом і перебуває на глибшому рівні, який не залежить від особистого досвіду або особистих досягнень [9, с. 52]. Саме цей «глибокий рівень» Юнг і називає колективним позасвідомим.

Однією з особливостей архетипів, згідно з К. Юнгом, є їх динамічність. Учений вважає, що архетип «завжди і всюди перебуває в дії <...> є динамічним образом» [10]. Таким чином, архетип — певна модель, яка може по-різному реалізовуватися. Доречно навести думку Е. Ноймана про парадоксальну різноманітність вічної наявності архетипів у нескінченності різних форм, коли «архетипова вічність» створює унікальну цілісність із конкретною історичною ситуацією.

У своїх працях К. Юнг розрізняє архетип та архетиповий образ, що є важливим для мистецтва. Із цієї точки зору цікава позиція В. Какабадзе, котрий розрізняє «архетип у собі» й «архетипове уявлення», «архетип у собі» — це потенційне існування структури психіки, а «архетипове уявлення» — «виявлений у свідомості зміст цього потенційного утворення у вигляді образу або процесу» [1, с. 103]. Таким чином, згідно з логікою роздумів грузинського автора, архетип можна назвати «архетипом у собі», а архетиповий образ — «архетиповим уявленням».

Архетиповий образ є наочно-чуттєвим, це форма наявності архетипу у свідомості, яка надалі трансформує його в символ, зокрема поєднує образ і раціональний зміст. «Архетипова чуттєвість» (згідно з В. Суханцевою) — одна з найголовніших властивостей архетипу, особливо якщо це стосується музичного мистецтва, адже, щоб архетиповий першообраз мав змогу перетворитися на художній образ, обов'язковим є досвід переживання. Архетипові образи передують усім формам логічного мислення і є умовою будь-якого людського досвіду. Отже, зовнішній та внутрішній досвід організується відповідно до архетипових форм. Вони можуть підлягати свідомій обробці, стаючи символами, або залишатися на рівні, який переде свідомості, сприймаючись як образи іззовні, з темних глибин позасвідомого. Так, С. Аверинцев убаचाє в архетипах «символічні схеми», на основі яких оформлюються певні образи. І чим ближче архетиповий образ до архетипу, тим він нумінозніший. Як підкреслює М. Еліаде, уявлення про священне неминує притаманне в кожній людині на рівні структур колективного позасвідомого і складає ядро духовного життя людини. Відносини між індивідом та суспільством вибудовуються саме на цьому підґрунті, духовна традиція складається на основі переживання священного, вона зберігає і транслює уявлення про священне.

Загалом, пояснення зв'язку позасвідомого з художньою творчістю К. Юнг мав змогу знайти ще в К. Каруса — німецького дослідника, послідовника Ф. Шеллінга та найважливішого попередника Е. фон Гартмана. В одній зі своїх праць Карус описує творчий процес як особливий, коли «творчо обдарований дух», обумовлений позасвідомим началом, витісняє раціонально-свідоме у творчості. К. Карус пов'язує творчий процес із виявленням таємничого, божественного начала, коли митець не знає, звідки приходить до нього натхнення і як воно «спонукає його до дії та творчості <...>» [12]. При цьому, на думку самого К. Юнга, архетипи можуть виникати спонтанно, в будь-який час і в будь-якому місці, без жодного зовнішнього втручання. У композиторській творчості спонтанне виявлення архетипів можна порівняти з творчим допрофесійно-музичним процесом, якому пізніше швейцарський психолог охарактеризує як «уявлення, що є спрямованим».

Підкреслимо, що К. Юнг описує архетип як пусту форму без змісту, яка надає можливості певних типів уявлень і дій, що актуалізуються відповідними ситуаціями, після наповнення свідомістю. Архетипи є джерелами захисту та спасіння душі людини, оскільки через їх посередництва відбувається долучення загрозливих, деструктивних компонентів несвідомого до свідомості. У статті «Психологія та поетична творчість» [11] К. Юнг наголошує на здатності деяких найкращих митців, наприклад, Данте або Гете, сприймати архетипи з глибин колективного несвідомого, бути медіумами, візіонерами, виявляти такі психологічні продукти, що мають усі ознаки дикунського стану душі (і за формою, і за змістом), як компенсацію, мета якої — урівноваження свідомості.

Наголосимо на «перетіканні» архетипів від психічної структури до культурного феномену. У процесі модифікацій онтологічне буття архетипів переходить від позасвідомого архетипового першообразу у фактично втілений художній твір. Художник немовби перекладає першообраз на мову, зрозумілу для сучасників, щоб кожен мав доступ до тих глибинних джерел життя, які інакше є недоступними. Таким чином, художня творчість стає засобом трансформації психічних феноменів у культурні. «Позасвідоме» звернення до архетипових першообразів у динамічному процесі зумовлює перетворення їх на свідомі цінності. Тому архетип у творчості композитора стає не просто основою, а необхідністю будь-якого творчого процесу. Це пов'язано з тим, що за новими ідеями людська думка надходить в «підвали власної свідомості» (В. Налімов), звертається до найархаїчніших її пластів. Тому можна стверджувати, що творчий процес багато в чому залежить від ступеня зануреності у сферу позасвідомого.

Саме тому постає необхідність з'ясувати тонку межу, коли архетипове (яке, до речі, у своєму первісному вигляді не має ані образу, ані назви, а його форма будь-коли може змінитися) трансформуватиметься від першообразу до художнього образу в підсвідомості й свідомості митця і набуде виявлення в мистецтві в тій канонічній формі, яку звичайна людина зможе усвідомити.

У цьому контексті зацікавлює дослідження російських науковців А. Пелипенка й І. Яковенка. Вони вводять до наукового обігу надзвичайно важливе поняття «культурного позасвідомого» та розробляють схематичну структуру сфери, за допомогою якої пояснюють природу переходу від культурного позасвідомого до свідомих функцій суб'єкта в культурі. Автори виокремлюють сім рівнів, серед яких п'ять перших є рівнями саме культурно-позасвідомого, а два останні — рівнями свідомого:

1) першотектональні інтенції. Це рівень абстрактний та всезагальний, він засвідчує перехід від природи до культури й формує координатну систему першотектональних інтенцій;

2) нульовий цикл першотектональних проєкцій. Як пишуть самі автори, на цьому рівні відбуваються перехід до власної культурної форми існування в дуалізованому світі, самовиявлення інваріантних матриць структурування смислів та форм як засобу постійного самовідтворення синкрезису «недиференційованого (не-дуального) партиципційного ідеалу» [7, с. 148];

3) етнічні детермінації (національна пам'ять);

4) соціокультурні детермінації (соціальна пам'ять);

5) індивідуально-позасвідоме;

6) об'єктивні форми суспільної свідомості (буденна, наукова, релігійна, художня та інші форми свідомості, коли суб'єкт усвідомлює себе як певне «я» певної культури, відбувається процес соціокультурної ідентифікації);

7) індивідуальний інтелект, який раціонально усвідомлює. Цей рівень є «вершиною піраміди», тут сходяться вектори всіх рівнів культурного позасвідомого, всіх рівнів ментальності, які відбиваються крізь призму індивідуальної психології, утворюючи сплав загального й індивідуального в культурі.

Два перші рівні позасвідомого є загальною основою та інваріантним культурним базисом. Проте ця зона ще є заблокованою для усвідомлення смислів. Усі інші утворюють сферу опосередкування базових першотектональних інтенцій та їх первинних універсальних проєкцій. «Ця сфера позасвідомого, — пишуть А. Пелипенко та І. Яковенко, — горнило культурної динаміки з її циклічними деструкціями, інверсійними перекодуваннями <...> які відкидають свідомість до її першотектональних основ. Сфера культурно-позасвідомого приховує від суб'єкта фундаментальні підвалини культури, обмежуючи його раціональний інтелект лише верхнім (останнім) шаром семіотичних форм, які є далекими похідними від генетично первинних дуальних структур, прихованих у шарах позасвідомої культурної пам'яті» [7, с. 166].

Таким чином, у процесі модифікацій відбувається перехід від позасвідомого архетипового першообразу до фактично втіленого художнього твору. Митець ніби перекладає першообраз мовою, зрозумілою для сучасників. За словами Г. Гауптмана, бути поетом — означає дозволити, щоб за словами прозвучало Праслово. Звісно, що йдеться не лише про майстрів Слова, а про весь художній універсум та безмежну кількість архетипових образів, які становлять основу будь-якої художньої творчості. Саме звернення до архетипових образів визначає важливу особливість творів мистецтва — «безкінечність позасвідомого» (Ф. Шеллінг) і смислової невичерпність. «Позасвідоме» звернення до таких першообразів у динамічному процесі сприяє перетворенню їх на свідомі цінності. Тому архетип стає не просто основою, а необхідністю будь-якого творчого процесу. Отже, людина має можливість черпати знання про світ не тільки зі свого практичного досвіду, але і з досвіду духовного, тобто із самої себе, зі своєї підсвідомості й позасвідомості. Ці знання композитор одержує у вигляді образів або символів, названих К. Юнгом «архетипами колективного позасвідомого». О. Пелипенко висловив, на наш погляд, чудову думку про те, що «в певний момент усі накопичені в культурі смисли, сфера культурного-позасвідомого здаються критично загромадженою і такою, що, переживаючи свідомість, не в змозі «дотягтися» до першосмислів і першообразів. Тоді засобом від наступаючої кризи стає глобальне скидання семантичних ланок культурного позасвідомого і відкат до архаїчних основ. Потім же «оголені» першотектональні матриці (першосмисли) знову долучають матеріал, але вже не той, що був раніше, а якісно інший, який містить у собі

в стислому вигляді весь досвід попереднього культурного циклу» [6, с. 43–44].

Отже, коли йдеться про архетипи як універсальні феномени, завжди мається на увазі нескінченний процес смислоутворення, а також передання й трансляції смислів. Іншими словами, основою всіх культурних феноменів є первинні прамоделі. Модифікуючись у процесі історичного розвитку, архетипи зберігають ті генокоди (першообрази), які відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури й подані в національних образах культури. Вони, «як символи колективної ідентичності, які належать, наприклад, до однієї нації, втілюють ціннісно-смысловий домострой етносу» [2, с. 78]. Основа архетипів — норми та засоби поведінки, притаманні всім людям в усі історичні періоди. У побуті ми говоримо мовою надцінностей, позасвідомо використовуємо немало філософських ідей та принципів. З усвідомленням фундаментальних (або універсальних) категорій набуваємо можливості проникнути в ціннісно-смысловий арсенал архетипів, які формують національну ментальність певного народу.

Існування архетипів як пам'яті є основою культурно-історичної та соціальної зміни буття, ціннісно-значеннєвим стрижнем культури. У цьому контексті архетипи, як універсальні культурні феномени, виконують функцію соціальної пам'яті, оскільки акумулюють не тільки індивідуально створені програми, а й загальні, колективні знання і досвід. Вони є основою й неодмінною умовою існування суспільства. Прагнення поєднати старе і нове у творчості митців виглядає як можливість не зовнішньої, а внутрішньої цілісності архетипового, тобто традицій та інновацій, які відповідають запитам свого часу. Саме ствердження, а не заперечення всього духовного багатства, «освоєння спадщини стає закономірним стосовно запитів не стільки навіть свого часу, скільки в ім'я майбутнього» [4, с. 30].

Проте в певні історико-культурні періоди на зламі світоглядних парадигм відчуття митцем художніх образів не збігається з тим, як розуміє та відчуває їх колективна свідомість. Це зумовлено тим, що митець позасвідомо передбачає не усвідомлені образи, які ще не стали відчутими, розриваючи зв'язок із тією культурною традицією, в якій він перебуває, виходячи за стильові межі свого часу. Цей процес нагадує шлях пасіонарія (термін Л. Гумільова), який руйнує старе для того, щоб надати можливості створити новий світ. Митець, як Прометей, запалює вогонь у серцях людей, освітлюючи шлях до майбутнього. Саме в цей час він стає надзвичайно самотнім, незрозумілим і далеким від людей, які його оточують, тому що виконує велику місію — «виразити майбутнє своєї епохи» (Е. Нойман).

Узагалі творча особистість приречена на самотність, оскільки за людським буттям, як відомо, стоїть забуття, яке перебуває

в підсвідомості, на відміну від позасвідомості. Таким чином, відбувається конфлікт між раціональним та ірраціональним, інтуїтивним у свідомості митця, а в житті з'являються Гамлети, які «витагають на поверхню» свідомості забуте. Така пам'ять, на думку Б. Парахонського, стає причиною безумства Гамлета, тоді як брак пам'яті стає причиною божевілля світу [5, с. 228]. У цьому виявляється конфлікт між особистістю митця й суспільством, а шлях у безодню підсвідомості стає головним у європейській та українській свідомості на початку ХХ ст. і триває нині.

Первинні образи повторюються безкінечно в усіх поколіннях і повторюватимуться в майбутньому в процесі історичної спадкоємності художніх циклів. Так, кожен музичний твір є образно-сисловою моделлю. Ці моделі багато в чому відмінні, але й дуже подібні. Подібні тому, що в них зображені одні й ті самі універсальні архетипальні образи. Відмінні, оскільки в них закладені різні культурні традиції, до яких належать автори моделей. Також можна підсумувати, що певні архетипи, як культурні коди, створюють умови для утворення в різні часи тих чи інших стилів, напрямів, течій у мистецтві. Тому стиль сприймається як формула, гештальт, а будь-які намагання змінити його свідчать про становлення нової формули в мистецтві або «знаку», як це відбувається в сучасний період постмодернізму.

Таким чином, архетипи в композиторській творчості потенційно мають колективно позасвідому сутність. Отже, вони постають як історично сформовані першообрази, виявлені в міфі та традиції, і будь-який твір художника несе в собі «оригінал первісного образу» (К. Юнг). Утілюючись у творах композиторів, національні смислообрази синтезують у собі світоглядний потенціал не тільки будь-якого хронотопа, а й індивідуальний, особистісний потенціал художника.

Підсумовуючи вищевикладене щодо культурних архетипів у композиторській творчості з точки зору психоаналітичної теорії К. Юнга, необхідно підкреслити, що існують декілька рівнів художнього мислення або того, що стосується «основи художнього творення» (М. Гайдегер). Перший рівень — абстрактний, найближчий до первинного пласта ментальності, оскільки він несе в собі першообрази, первинні імпульси та реакції, що викликають проєкцію на свідомість (точніше, позасвідомість). Цей рівень є цариною колективного позасвідомого, всього всесвітнього поля існуючих культурних архетипів, що, як і одвічні ідеї, не залежать від історичного часу, національності, соціального статусу, психологічного або творчого станів композитора.

Другий рівень — це позасвідомий культурний код. Йдеться про ті смисли й образи, котрі автор так чи інакше, належачи до конкретної культурної традиції, мимоволі закладає у свою творчість. Саме цей рівень стосується національних культурних архетипів у творчості

композитора. Художник перебуває в ситуації, яка пояснюється відомим платонівським ученням про пригадування.

Третій рівень — свідомо закладений композитором культурний код, що свідчить про особистісні композиторські ідеї та створення особистісних архетипів, а, може, й кенотипів¹ (термін М. Епштейна). Відбувається процес створення нового, старе та нове утворює живу єдність. Зіткнення «мікро-» (на рівні композиторського творення) та «макро-» (на рівні загальнолюдських архетипів) законів призводить до взаємної руйнації і поновлення хаотичного начала, сприяючи виникненню нового. Таким чином, композитор створює свій особистісний індивідуальний стиль, архетипи або ж кенотипи особистої творчості, в якій національні культурні архетипи, хоча ще виявляють загальнокультурні й національні смисли, стають невід'ємними від особистості, її власних архетипів кенотипів.

Отже, першооснови людського буття — архетипи — надають можливості розглянути феномен композиторської творчості в найширшому розумінні його буттєвої сутності, крім того, виявити механізм збереження й передачі архетипових традицій у різні історико-культурні епохи. У зв'язку з цим архетипи — не тільки генофонд духовної культури, але й породження нових інтуїтивних, інтелектуальних смислів та емоційних станів, що сприяють відновленню, створюючи нове розуміння культури.

Список літератури

1. Какабадзе В. Л. Теоретические проблемы глубинной психологии / В. Л. Какабадзе // АН СССР Ин-т психологии им. Д. Н. Узнадзе. — Тбилиси : Мецниереба, 1982. — 184 с.
2. Кримський С. Б. Архетипи Української культури / С. Б. Кримський // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад. політ. журн. — 1998. — № 7–8. — С. 74–87.
3. Левчук Л. Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». — К. : Вища школа, 1989. — 183с.
4. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство / М. Г. Неклюдова. — М. : Издательство Искусство, 1991. — 396 с.
5. Парахонський Б. О. Виворіт раціональності або витоки європейської безумності / Б. О. Парахонський // Культурологічні студії : зб. наук. пр. — Вип. 1. — К. : Вид. дім «KM Academia». — 1996. — С. 222–242.
6. Пелипенко А. А. Культура как пространсто смыслов: структурно-морфологические аспекты : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 — Теория культуры / Пелипенко Андрей Анатольевич ; Гос. ин-т искусствознания мин-ва культуры Рос. федерации. — М., 1999. — 50 с.

¹ Згідно з М. Епштейном, кенотип (kenotype, від гр. «Kainos» — «новий» і «typos» — «образ», «відбиток») — «новообраз», узагальнено-образна схема мислєдїяльності, що не має прецедентів у колективному позасвідомому і за своїм символічним значенням стосується майбутнього. У системі культурологічних понять кенотип повинен співвідноситися із «першообразом», «архетипом», у цьому й полягає його специфічне значення

7. Пелипенко А. А. Культура как система / Андрей Пелипенко, Игорь Яковенко. — М. : Издательство «Языки русской культуры», 1998. — 376 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
8. Проектный философский словарь / Т. В. Артемьева, И. П. Смирнов, Э. А. Тропц, Г. Л. Тульчинский, М. Н. Эпштейн, 2002 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/> — Заглавие с экрана.
9. Юнг К. Г. Алхимия снов: Пер. с англ. СЕМИРЫ. — СПб. : Ю50 Тимошка, 1997. — 352 с.
10. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Архетип и символ. — М. : Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991 [Электронный ресурс]. Режим доступа : www.koob.ru. — Заглавие с экрана.
11. Юнг К. Г. Психология и поэтика творчества / Карл Георг Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М. : Политиздат, 1991. — С.112–114
12. Carus C. G. Psyche. Jena, 1926. S. 158. Цит. по: Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца / Карл Георг Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М. : Политиздат, 1991. — 366 с.

Надійшла до редколегії 26.12.2012 р.

ДО 85-РІЧЧЯ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

УДК [378.6:008] (477.54-25) (091)

В. М. ШЕЙКО,
М. М. КАНІСТРАТЕНКО,
Н. М. КУШНАРЕНКО

**ХДАК — НАУКОВО-ОСВІТНІЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ: СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ**

Висвітлюються концептуальні засади розвитку Харківської державної академії культури як науково-освітнього центру культурно-мистецького спрямування.

Ключові слова: культурно-мистецький центр, підготовка кадрів, Харківська державна академія культури.

Освещаются концептуальные основы развития Харьковской государственной академии культуры как научно-образовательного центра культурно-искусствоведческого профиля.

Ключевые слова: культурно-искусствоведческий центр, подготовка кадров, Харьковская государственная академия культуры.

The conceptual fundamentals are covered of the development of the Kharkiv State Academy of Culture as a scientific and educational center of cultural and art studies type.

Key words: culture and art center, education, the Kharkiv State Academy of Culture.

Глобалізаційні процеси в сучасному світі сприяють стрімкому розвитку науки, активному впровадженню її результатів у всі сфери людської діяльності, зокрема і в освітню. Світовий досвід перекоонує, що найпотужніший науковий потенціал зосереджено саме у вищій школі. Це зобов'язує вищі навчальні заклади України сконцентрувати свої зусилля на посиленні взаємодії навчальної діяльності з науково-дослідницькою, на підготовці якісних фахівців і науковців, конкурентоспроможних на європейському і світовому ринках праці.

Харківська державна академія культури (ХДАК) посідає лідерські позиції в підготовці висококваліфікованих фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів культурно-мистецького профілю для України, що забезпечується гармонійним поєднанням фундаментальності та фаховості освіти, навчання, наукових досліджень і виховання, інтеграцією в європейський і світовий освітньо-науковий простір [3; 7]. Це потребує дотримання базової стратегії розвитку ХДАК, основні положення якої відображені в «Концепції розвитку Харківської державної академії культури як головного науково-навчального центру культурно-мистецького профілю України», розробленої відповідно до Законів України «Про вищу освіту», «Про наукову і науково-технічну діяльність», Державної цільової науково-технічної та соціальної програми «Наука в університетах», Статуту

академії, аналітичних досліджень провідних вітчизняних і зарубіжних фахівців та вчених [1; 2].

Мета статті — висвітлення концептуальних засад стратегії розвитку Харківської державної академії культури як головного науково-навчального центру України з підготовки висококваліфікованих фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів культурно-мистецького профілю.

Основними стратегічними напрямками розвитку ХДАК є:

- інтеграція навчання і науково-дослідницької діяльності, впровадження основних результатів наукових розвідок учених-викладачів у навчальний процес;
- відповідність змістово-тематичних пріоритетів науково-дослідницьких студій учених-педагогів освітнім напрямкам підготовки фахівців (бакалаврів, спеціалістів, магістрів), наукових і науково-педагогічних кадрів (докторів і кандидатів наук) культурно-мистецького спрямування;
- досягнення оптимального співвідношення проблематики навчальних і наукових розробок ВНЗ, спрямованих, з одного боку, на підвищення якості вищої освіти, її подальший інноваційний поступ, а з іншого — на суттєве прирощення наукового знання як такого;
- обов'язкова апробація наукових досліджень учених-викладачів у студентській аудиторії як своєрідний гарант їх успішного тракту в науково-освітньому національному і глобальному просторі;
- створення відповідної організаційної та матеріально-технічної інфраструктури, яка забезпечуватиме високу якість підготовки фахівців та проведення наукових досліджень.

Для успішної реалізації стратегічних завдань Харківська державна академія культури має всі об'єктивні передумови. ХДАК — сучасний вищий навчальний заклад України культурно-мистецького спрямування державної форми власності, акредитований у повному обсязі за IV рівнем акредитації. Академію створено постановою Кабінету Міністрів України від 8 червня 1998 р. за № 818 на базі ліквідованого Харківського державного інституту культури. Офіційною датою створення інституту є 10 вересня 1929 року, коли Раднарком України на своєму засіданні прийняв рішення про реорганізацію факультету політосвіти Харківського інституту народної освіти в самостійний інститут політосвіти. ХДАК — фундатор вищої культурно-мистецької освіти, найстаріший, протягом довготривалого часу єдиний, а нині найавторитетніший український ВНЗ означеного профілю, котрий відіграє суттєву роль в історії вітчизняної науки й освіти.

За час функціонування Академії підготовлено понад 40 тис. висококваліфікованих фахівців: бакалаврів, спеціалістів, магістрів; близько 1,5 тис. наукових, науково-педагогічних кадрів: докторів, кандидатів наук, народних, заслужених артистів, заслужених діячів

мистецтв, заслужених працівників культури України. В її науково-освітньому доробку — десятки поколінь учених, педагогів, громадських діячів, видатних митців музичного, театрального, хореографічного, кіно-, телемистецтва, керівників управлінь і відділів культури, директорів провідних бібліотек, інформаційних центрів та ділових структур, фахівців, котрі були і залишаються інтелектуальною і творчою елітою, гордістю української нації. Серед випускників ХДАК понад 500 фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів із 42-х країн Європи, Азії, Африки, Латинської Америки.

Нині ХДАК здійснює підготовку фахівців із 5-ти галузей знань (педагогічна освіта, культура, мистецтво, менеджмент, туризм) та 13 освітніх напрямів, спеціальностей, бакалаврських і магістерських програм (соціальна педагогіка; культурологія; книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія; музейна справа та охорона пам'яток історії та культури; документознавство та інформаційна діяльність; менеджмент соціокультурної діяльності; театральне мистецтво; хореографія; кіно-, телемистецтво; музичне мистецтво; менеджмент організацій і адміністрування; туризм, медіа-комунікації).

У ХДАК діють аспірантура (з 1994 р.) і докторантура (з 1996 р.). Підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів в аспірантурі здійснюється з 6-ти наукових галузей (економічні науки, педагогічні науки, мистецтвознавство, культурологія, соціальні комунікації) та 9-ти наукових спеціальностей (соціальна педагогіка; теорія та історія культури; українська культура; книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; документознавство; архівознавство; музеєзнавство, пам'яткознавство; музичне мистецтво; театральне мистецтво; економічна теорія та історія економічної думки). Всі наукові спеціальності відповідають освітнім напрямам і спеціальностям підготовки фахівців.

В Академії працюють на штатних засадах 37 докторів наук, професорів, 127 кандидатів наук, доцентів, науковий ценз складає 64,1%. Потужний науково-педагогічний склад Академії є гарантом якісної підготовки нової генерації молодих талановитих фахівців та науковців для України й інших країн світу.

Учені ХДАК успішно досліджують разом з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України загальнодержавну НДР «Українська культура: історико-культурологічні виміри» й опрацьовують зареєстровані в УкрІНТЕІ України дві загальноакадемічні НДР: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (науковий керівник — Шейко В.М.) та «Документально-комунікаційні структури суспільства: інноваційні стратегії розвитку» (науковий керівник — Соляник А.А.).

У ХДАК успішно функціонують дві спеціалізовані вчені ради із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук, які приймають до захисту дисертації за чотирма спеціальностями. Д 64.807.01 за спеціальностями: 26.00.01 — теорія та історія

культури; 26.00.04 — українська культура (в галузі культурології, мистецтвознавства); Д 64.807.02 за спеціальностями: 27.00.01 — теорія та історія соціальних комунікацій; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство (в галузі соціальних комунікацій). Тут ефективно діють 35 авторитетних наукових шкіл та близько 15 творчих шкіл культурно-мистецького, бібліотечно-інформаційного, соціально-гуманітарного профілів.

На базі Академії виходять друком два авторитетні збірники наукових праць «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури», які затверджені МОНмолодьспорту України як фахові з культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій, педагогічних та історичних наук. Щороку викладачі академії публікують понад 700 монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних матеріалів, статей і тез доповідей.

На базі ХДАК проводяться численні наукові, науково-практичні конференції міжнародного, всеукраїнського і регіонального рівнів, науково-методологічні та методичні семінари, «круглі столи», конкурси, фестивалі, які високо оцінила українська і світова професійна громадськість. Серед них: щорічні міжнародні наукові конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини», щорічна всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» та ін.

У ХДАК проводиться послідовна цілеспрямована діяльність щодо інтеграції ВНЗ у міжнародне освітнє та наукове співтовариство. Академія — дійсний член Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій та установ (ІФЛА), Організації Європейської співдружності в галузі бібліотечно-інформаційної освіти (БОБКАТСС), Європейської асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень (ЄВ-КЛІД), співпрацює з понад 20-ма ВНЗ і науковими центрами 10-ти країн світу. Однією з перших ХДАК підписала в м. Болоньї Велику Хартію університетів, що є офіційним підтвердженням входження ВНЗ у європейський науково-освітній простір. Вдосконаленню змісту навчання в Академії сприяє активне впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу, оновлення науково-методичного забезпечення всіх навчальних дисциплін. Розроблено та впроваджено програми наскрізного практичного навчання для бакалаврів, спеціалістів і магістрів, впроваджено новітні форми навчання. У ХДАК створено умови для наукової творчості студентів, працює Рада молодих учених. Наукові доробки студентів високо оцінені на міжнародних і всеукраїнських конкурсах студентських наукових робіт.

У процесі інформаційного забезпечення наукової та навчальної діяльності керівництво Академії особливу увагу приділяє розвитку її бібліотеки, запровадженню новітніх форм і методів її роботи для якісного забезпечення навчально-наукового процесу. Створено

електронний читальний зал, електронні каталоги, БД, в яких зберігаються наукові і науково-методичні матеріали, до яких забезпечено дистанційний доступ. Потреби у випуску науково-навчальної та навчально-методичної літератури, збірників наукових праць, матеріалів конференцій, а також іміджевої продукції забезпечує редакційно-видавничий відділ ХДАК. В Академії здійснено комп'ютеризацію навчальної і науково-дослідницької діяльності, створено 270 робочих місць з ЕОМ для студентів і викладачів. Висвітлення всіх подій, які відбуваються в ХДАК та його структурних підрозділах, забезпечується своєчасним наповненням інформаційного сайту новин.

Основними завданнями в освітній сфері є:

- реалізація моделі випереджаючої освіти, основаної на ідеї становлення всесторонньо розвиненої особистості та її вміння адаптуватися до швидких змін у суспільних процесах та технологіях, що сприятиме забезпеченню професійної мобільності та конкурентоспроможності випускників;
- удосконалення організації і змісту навчально-виховного процесу в напрямі забезпечення європейських стандартів при збереженні культурних традицій України;
- побудова навчального процесу на принципах гнучкості, адаптивності, економічної ефективності й інноваційності практичної підготовки з орієнтацією на споживачів освітніх послуг;
- розробка індивідуальних академічних навчальних планів і програм з урахуванням міжнародних стандартів і рекомендацій у галузі освіти;
- запровадження гнучких освітніх програм, навчальних планів та інформаційних технологій навчання, створення та відкриття нових напрямів і спеціальностей для підготовки фахівців відповідно до вимог Болонської декларації;
- забезпечення процесу навчання новітнім лабораторним обладнанням та матеріалами, інтеграція вищої освіти і наукових досліджень;
- участь у розробленні та впровадженні державних стандартів освіти нового покоління, національної системи кваліфікацій, інформатизації та комп'ютеризації навчально-виховного процесу;
- інтеграція Академії з профільними та спорідненими навчальними закладами різних рівнів, науковими установами та підприємствами;
- участь Академії в програмах академічної мобільності;
- здійснення планомірної професійно-орієнтаційної роботи з обдарованою молоддю, залучення талановитих вступників до проведення олімпіад і конкурсів, створення регіональних центрів підготовки абітурієнтів в Україні та за її межами, інших форм доузівської підготовки;

- забезпечення вільного багатоканального доступу до світових освітніх та наукових ресурсів через мережу Інтернет в усіх приміщеннях Академії;
- індивідуалізація та диференціація навчання обдарованої молоді; створення умов для здобуття якісної освіти інвалідами, дітьми-сиротами та дітьми, позбавленими батьківського піклування;
- упровадження у навчальний процес та діяльність академічної бібліотеки сучасних інформаційних і комп'ютерних технологій, створення з цією метою лабораторії для підготовки та збереження електронних курсів, обладнання аудиторій для проведення дистанційних лекцій та телеконференцій;
- активне залучення до навчально-виховного процесу і науково-дослідницької роботи учених Національної академії мистецтв України, галузевих ВНЗ, провідних фахівців організацій та установ;
- систематичний аналіз стану працевлаштування випускників, забезпечення зворотного зв'язку з роботодавцями, організація діяльності Асоціації випускників Академії;
- створення ефективної системи перепідготовки педагогічних кадрів, їх професійного вдосконалення на базі Центру безперервної освіти.

Виконання цих завдань передбачає:

- відкриття в Академії нових напрямів підготовки і спеціальностей, передбачених «Переліком напрямів, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавра» (затверджений Постановою Кабінету Міністрів України №1719 від 13 грудня 2006 року), і «Переліком спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра» (затверджений Постановою Кабінету Міністрів України №787 від 27 серпня 2010 року), («Реклама та зв'язки з громадськістю», «Практична психологія» та ін.);
- ініціювання Академією створення нових напрямів підготовки та спеціальностей, що відсутні у «Переліку-2006» і «Переліку-2010», але на які є попит з боку держави і бізнесу;
- відкриття міжфакультських спеціалізацій, сертифікатних програм з метою забезпечення мобільності в межах Академії («Арт-менеджмент та продюсерська діяльність», «Менеджмент індустрії дозвілля» та ін.);
- запровадження міжнародних стандартів викладання іноземних мов та вимог до мовних кваліфікацій відповідно до «Загальноєвропейських рекомендацій з мовної політики», прийнятих Радою Європи;

- посилення вивчення іноземних мов студентами, починаючи з першого курсу; створення англомовних груп для вітчизняних студентів;
- збільшення, починаючи з 2013 р., чисельності студентів ОКР «магістр» через зменшення кількості студентів ОКР «спеціаліст». Поетапний перехід до підготовки фахівців з повною вищою освітою винятково за ОКР «магістр». Забезпечення набору до магістратури висококваліфікованих випускників бакалаврату інших вищих навчальних закладів;
- розроблення спільних магістерських програм з ВНЗ — зарубіжними партнерами ХДАК (Росія, Білорусь, Швейцарія, Німеччина, Данія, Болгарія);
- створення організаційно-правової та фінансової бази для здійснення академічної мобільності студентів, аспірантів, викладачів із залученням донорських організацій, фондів тощо;
- збільшення чисельності іноземних студентів, насамперед на мистецьких факультетах;
- створення відділів: моніторингу якості освіти; сприяння працевлаштуванню випускників, студентів і аспірантів; академічної мобільності;
- укладення угод і здійснення комплексу заходів щодо професійно-орієнтаційної роботи із загальноосвітніми навчальними закладами, випускники яких демонструють належний рівень мотивації до навчання і високі показники в Зовнішньому незалежному оцінюванні;
- розвиток зв'язків із підприємствами, закладами й організаціями, що є споживачами випускників Академії, використання їхніх ресурсів для інтелектуального, кадрового та матеріального забезпечення навчального процесу;
- перехід на компетентнісну модель підготовки, яка базується на формуванні цілісної системи знань, умінь, навичок, практичних здібностей у вирішенні професійних завдань;
- унесення інноваційних змін у зміст і методологію освіти: участь у формуванні державних стандартів з профільних спеціальностей;
- реалізація педагогічних інновацій;
- уведення інноваційної гнучкої технології планування та організації навчального процесу, орієнтованої на індивідуалізацію навчання та стимулювання творчої самостійної роботи студентів, забезпечення високої якості знань;
- узгодження змісту вітчизняних навчальних програм із зарубіжними вищими навчальними закладами, видача подвійного диплома та європейського додатку до диплома;
- подальший розвиток системи безперервної освіти, досягнення

Академією статусу провідного профільного центру ступеневої підготовки та підвищення кваліфікації працівників культурно-мистецької сфери;

- удосконалення методики викладання з урахуванням компетентнісного підходу і критеріїв оцінки рівня знань та якості організації навчального процесу;
- упровадження інноваційних технологій та методів навчання, основаних на досягненнях науки, інформаційних і дистанційних освітніх технологіях;
- забезпечення взаємодії із замовниками під час формування планів бакалаврських і магістерських програм навчання;
- забезпечення безперервної практичної підготовки студентів у період навчально-ознайомлювальної, навчальної, виробничої та переддипломної практик на базі навчально-тренувальних комплексів Академії на реальних базах практики — підприємствах, організаціях, установах, створення реальних баз практики за кордоном;
- упровадження інноваційних підходів до мовної підготовки: досягнення необхідного рівня володіння однією іноземною мовою, в перспективі — двома; читання лекцій і проведення занять іноземною мовою; набуття навичок сприйняття складної спеціальної інформації, здатності формувати нові ідеї та пропозиції; забезпечення інтенсивного вивчення мови через стажування в рамках програм міжнародних обмінів тощо;
- формування системи бізнес-освіти на основі інтеграції вітчизняного і зарубіжного досвіду та впровадження інноваційних підходів: розширення програм додаткової професійної вищої освіти (перепідготовка та підвищення кваліфікації; стажування, MBA і MPA-програми та ін.); забезпечення варіативності форм навчання, високої якості змістовного наповнення навчально-методичних матеріалів.

Основними завданнями в науковій сфері є:

- розвиток ХДАК як науково-освітньої інституції, що відповідає провідним університетам за рівнем та якістю наукових досліджень і освітніх програм;
- гармонізація наукових досліджень і підготовки висококваліфікованих кадрів відповідно до пріоритетних напрямів галузевої науки;
- підвищення якості й інноваційної складової наукових досліджень, збільшення кількості наукових розробок, що мають загальнонаціональне та світове визнання;
- активне залучення та стимулювання творчої молоді в науку, освіту та високі технології;
- створення і розвиток інфраструктури підтримки наукової діяльності (науково-дослідного інституту, науково-навчального центру, наукових лабораторій, проблемних груп тощо);

- активізація діяльності Академії та її структурних підрозділів у розробленні та реалізації державних цільових, галузевих і регіональних соціально-культурних проєктів і програм; проведення експертно-аналітичного оцінювання наукових розробок для органів управління всіх рівнів і суб'єктів господарювання; формування портфеля договірних замовлень на дослідження;
- подальший розвиток і поглиблення наукового співробітництва через формування наукових колективів із науково-педагогічних працівників Академії, інших вищих навчальних закладів України та зарубіжжя, провідних вітчизняних і зарубіжних учених та фахівців-практиків культурно-мистецького і бібліотечно-інформаційного профілів для проведення нових, міждисциплінарних за характером, досліджень;
- підвищення наукової активності всіх суб'єктів освітнього процесу та формування нового покоління педагогів-дослідників: якості підготовки та захисту дисертаційних досліджень, ефективності роботи аспірантури, впровадження ефективної системи стимулювання підготовки та захисту докторських дисертацій (зокрема в закордонних ВНЗ);
- організація ефективної роботи спеціалізованих учених рад по захисту докторських, кандидатських дисертацій, розширення переліку наукових спеціальностей;
- розроблення цілісної системи пошуку та розвитку талановитої студентської молоді; активізація роботи Студентського науково-творчого товариства та Ради молодих учених;
- проведення активної політики трансферу наукових результатів у навчальний процес і професійне середовище завдяки проведенню конференцій, форумів, круглих столів, семінарів, лекцій, майстер-класів, тренінгів тощо;
- виявлення і підтримка нових перспективних наукових напрямів, генерація нових знань, їх постійне впровадження в навчання та виробництво;
- забезпечення цільового державного та активний пошук позабюджетного фінансування академічної науки, пріоритетного фінансування фундаментальних досліджень, їх зв'язку з прикладними розробками та навчальним процесом; відбір і виконання науково-дослідницьких робіт усередині Академії на конкурсній основі;
- підтримка існуючих наукових і творчо-мистецьких шкіл і створення нових;
- оновлення матеріально-технічної бази наукових досліджень, створення науково-навчальних лабораторій колективного користування;
- розвиток науково-навчальної кооперації між Академією, Національною академією мистецтв України і закладами, підприємствами, організаціями; створення спільних науково-навчально-виробничих комплексів;

- розвиток науково-навчальної кооперації між Академією, закордонними відомствами, асоціаціями, ВНЗ, установами;
- підвищення наукового цензу викладачів Академії, вдосконалення діяльності аспірантури й докторантури через посилений контроль підготовки і якості дисертацій та здійснення наукового керівництва; створення ефективної системи атестації та професійного вдосконалення наукових кадрів;
- забезпечення участі науковців Академії в перспективних, практично важливих наукових дослідженнях, українських та зарубіжних наукових конкурсах через зміцнення кадрової та матеріальної бази науки;
- розвиток міжнародного наукового обміну завдяки: фінансовому й організаційному забезпеченню стажування науково-педагогічних і наукових працівників, студентів та аспірантів, написанню та захисту дисертацій, дипломних і магістерських робіт у провідних закордонних навчально-наукових центрах; запрошенню провідних зарубіжних учених для виступів та читання лекцій з перспективних і проблемних напрямів науки; проведенню Академією міжнародних наукових конференцій за участю провідних зарубіжних учених; участі науково-педагогічних працівників Академії в міжнародних наукових конференціях поза межами України;
- забезпечення державного фінансування розвитку інформаційних, аналітичних та довідкових баз даних Академії, зокрема бібліотеки ХДАК; удосконалення аналітичної системи управління наукою; підтримка академічних наукових видань та створення їх електронних сайтів; передплата іноземних наукових журналів, відкриття доступу до зарубіжних електронних баз наукових статей;
- запровадження наукових результатів у навчальний процес культурно-творчої, художньо-виконавської та виховної діяльності, забезпечення мобільності наукових кадрів для ефективної організації навчального процесу, формування змісту освіти на основі новітніх наукових і технологічних досягнень, широке залучення відомих українських науковців на умовах сумісництва;
- залучення до наукової діяльності обдарованої студентської молоді, вдосконалення системи студентських наукових конференцій, грантів, премій, конкурсів, залучення студентів до наукової роботи на платній основі через виділені для цього кошти державного фінансування.

Виконання цих завдань передбачає:

- розвиток наукового парку та його інфраструктури; формування технологічної складової наукової діяльності, комерціалізація наукових розробок;

- прийняття та забезпечення виконання широкомасштабної програми інформатизації Академії, що надасть можливості оптимальної та ефективної організації навчальної, наукової, управлінської діяльності;
- розширення номенклатури наукових спеціальностей в аспірантурі і докторантурі ХДАК з пріоритетних напрямів підготовки кадрів і наукових досліджень («Теорія та історія соціальних комунікацій»);
- розширення номенклатури наукових спеціальностей у спеціалізованих учених радах Академії («Музеєзнавство. Пам'яткознавство»);
- видання дво — (багато) мовних збірників наукових праць — «Культура України», «Вісник Харківської державної академії культури»;
- ініціювання Академією відкриття експериментальних наукових спеціальностей в аспірантурі та докторантурі з подальшим їх затвердженням через уведення до «Номенклатури спеціальностей наукових працівників» («Хореографічне мистецтво»);
- формування спільних наукових програм, консорціумів для отримання грантів на проведення наукових досліджень;
- укладання договорів з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України, Спілкою культурологів України, профільними ВНЗ України для спільного розроблення перспективних НДР;
- інтенсифікація співпраці із зарубіжними ВНЗ-партнерами на основі двосторонніх угод, розширення напрямів співпраці з метою залучення викладачів, науковців, докторантів, аспірантів Академії та зарубіжних ВНЗ до виконання спільних міжнародних наукових проектів;
- повноцінне представлення наукових здобутків Академії на національних та міжнародних наукових конференціях та симпозиумах розширенням фінансування відповідних відряджень;
- створення в структурі ХДАК науково-дослідного інституту або науково-навчального центру (ННЦ) у пріоритетних галузях науки;
- створення при кафедрах або факультетах проблемних лабораторій з профільних галузей науки;
- створення міжфакультетського дискусійного клубу для обговорення міждисциплінарних наукових проблем;
- започаткування щорічного конкурсу наукових студентських робіт (студентської олімпіади) з історії Академії та галузей науки;
- розроблення системи стимулювання та мотивації наукової праці, орієнтованої на об'єктивну оцінку реалізації конкретних завдань за кінцевим результатом;

- висвітлення наукових досягнень Академії у ЗМІ, на сайті та музеї ХДАК.

Усе вищезначене надасть можливості трансформувати Харківську державну академію культури у ВНЗ дослідного типу, забезпечити перехід до вищої якості освіти та наукової діяльності, зокрема: досягти світового рівня якості освіти і наукових досліджень; поліпшити якість підготовки фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів на засадах поглиблення інтеграції науки й освіти; збільшити частку інноваційного продукту, впровадити результати наукових досліджень у навчальний процес та виробництво; підвищити науковий ценз штатних викладачів — докторів і кандидатів наук; розширити форми співпраці Академії з профільними науковими установами та навчальними закладами України, Європи та світу; сприяти входженню ХДАК до європейського та світового науково-освітнього простору; створити ефективну інфраструктуру наукової і навчальної діяльності в Академії; підвищити соціальний статус педагогів і науковців; підвищити авторитет Академії в Україні та світі.

Список літератури

1. Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність». За станом на 04 серпня 2011 року / Верховна Рада України: Офіц. вид. — К. : Парламентське видавництво, 2011. — 32 с. — (Серія «Законодавство України»).
2. 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.
3. Харківська державна академія культури: монографія / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко [та ін.]. — Х. : ХДАК, 2009. — 196 с.
4. 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.
5. 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.
6. Шейко В. Підготовка науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації в Харківській державній академії культури / Василь Шейко, Микола Каністратенко, Наталя Кушнарєнко // Вісн. Кн. палати. — 2011. — № 6. — С. 20–23.
7. 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.

Надійшла до редколегії 16.01.2013 р.

Театралне
мистецтво

Кино-,
телемистецтво



Хореографія

Л.КУРБАС: ПРИНЦИПИ ВИХОВАННЯ АКТОРА ТА СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Розглядаються принципи Л. Курбаса по вихованню актора та здійснена спроба їх проєкції на сучасні тенденції розвитку оперно-вокального виконавства.

Ключові слова: оперно-вокальне виконавство, виховання актора, Л.Курбас.

Рассматриваются принципы Л. Курбаса по воспитанию актера и предпринята попытка их проекции на современные тенденции развития оперно-вокального исполнения.

Ключові слова: оперно-вокальное исполнение, воспитания актера, Л.Курбас.

The article studies the principles of actor training L.Kurbas in the projection of current trends, opera and vocal performance.

Key words: opera and vocal performance, actor training, L.Kurbas.

Музичний театр як предмет наукового дослідження набув актуальності з 60-х рр. ХХ ст. В цій галузі накопичено достатній обсяг фактологічного матеріалу з історії розвитку оперного жанру, особливостей драматургії, оперної режисури, традицій вокального виконавства, інтерпретації різних оперних моделей у композиторських практиках. Проте сьогодні кожен напрям викликає інтерес дослідників не тільки з точки зору різних культурно-історичних контекстів та стильових проявів, але й проєкціях смислових, пов'язаних з інтерпретаційними процедурами текстового змісту оперного мистецтва як різновиду художньої творчості.

В останні роки особливу увагу науковців викликають питання, пов'язані з характеристиками природи оперної вокальності поза конкретних оперних творів.

Серед таких праць — дисертація В. Осіпової, в якій розглядаються основи й історичні форми оперної вокальності у світоглядних проєкціях різних культурних форм.

Основна ідея зводиться до тези, що оперна вокальність формувалася як продовження концепції літургійної драми та містерії-гри, яка склалася в межах християнської традиції. Цю спадковість вона зберігає на всіх етапах розвитку оперної творчості — від С. Ларі до О. Мессіана. Підтверджують такий висновок наявні ознаки містичності музичного еста, від яких раціонально вибудоване музикознавство тривалий час абстрагувалося, обстоюючи самодостатність художніх засад музики.

Як підкреслює дослідниця, поза містеріального континууму не можна остаточно зрозуміти специфіку оперної виразності, певна символічність якої фіксує її здатність відтворювати ідеальні значення, що не пов'язані із сюжетною конкретикою драматичної дії.

Дійсно, структурна багатовимірність оперної вокальності (сольний, ансамблевий, хоровий спів) фіксує різні плани єдиного цілого, сприйняття якого потребує інтерпретаційної активності відкритого типу, спрямованого на полілог як внутрішній, так і зовнішній. Саме ці якості виявляють себе як містеріальні.

В. Осіпова наголошує на тому, що містеріальність є своєрідною світоглядною універсалією, роль якої посилюється зростанням у художній практиці раціоналізму. Контрверсією до цієї тенденції вона вважає модернізм з його поетикою «відкритого твору» й інтересом до безсвідомих структур мови. Для оперної вокальності такі зміни визначили пошук нових форм «мелодизму», зростання значення інтерпретаційної зорієнтованості виконавської діяльності (диригентської, сценографічної, режисерської тощо), формування постмодерністської ідеології суб'єктивності в її тлумаченнях [3].

У таких проєкціях аналізує вокально-сценічне мистецтво й У. Силантьєва. Ключовою для неї є проблема перетілення виконавця, співака-актора. Дослідниця розглядає цей феномен з точки зору екзистенційності природи мистецтва, яка є формою самовиразу тих переживань, які уособлює актор. Вона аналізує психологічні механізми розуміння й присвоєння виконавцем тексту, а саме: свідомості персонажа, музично-сценічні варіанти інтерпретації його внутрішньої і зовнішньої дії, форми модальності вокальної інтонації відповідно до «обставин» долі. Наголошується також на необхідності усвідомленого використання сценічних прийомів виразності та скерованості цього процесу виконавцем [4].

Основні тези концепції вокально-сценічного перевтілення І. Силантьєвої з позицій теорії та практики, яку пропагував Л. Курбас, не сприймаються абсолютно новими. І щоб переконатися в цьому, звернемося до спадщини українського режисера. Порівняємо принципи виховання, які він обстоював, з тими висновками, яких дійшли В. Осіпова та І. Силантьєва у своїх дослідженнях. Актуальність такого аналізу не слід доводити, як і ще раз визначати мету статті: вони з попереднього викладу матеріалу цілком очевидні.

Отже, найповніше свої погляди на театр Л. Курбас виклав у своїх лекціях з режисури. Постійно розмірковуючи над специфікою мистецької виразності, він завжди підкреслював її наближеність до світовідчуття, яке є віддзеркаленням громадської психології. Як основний нормуючий принцип форм життя та його напряду світовідчуття тісно пов'язане з психологією людини, котра в мистецтві набуває доцільності через творчість. Саме тому воно сприймається як аналог певного життєвого процесу, але «очудненого» асоціативними збуреннями. Це пов'язує його з релігією, де свідомість формує мораль та етику. Отже, підсумовує Курбас, мистецтво є принципом, що організує психіку в цих проєкціях, спрямовуючи її на певний вольовий імператив.

Пізнавальний характер цього імперативу, на відміну від науки та філософії, виявляє себе в прагненні до «певного синтетичного життя»,

його цілісності, але такої, яка є органічно прийнятною як для громади, так і кожної особи зокрема. Царина мистецтва — «об'єднання всіх світовідчужань в єдине світовідчужання» [1, с.118]

Запропонований Курбасом метод побудови театрального образу є по суті містерійним, оскільки дозволяє зорієнтовувати свідомість на відчуття в конкретних сюжетних формах тих потаємних смислів, носіями яких вони є або можуть бути. Окреслена парадигма театральної умовності є однозначно міфологічною і відповідає тим загальним принципам, які виокремлює як характерні О. Лосєв в аналізі діалектики міфу з точки зору поняття «чудо». Дослідник наголошує на тому, що тільки міф синтезує родові людські риси з тими, яких особистість набуває в процесі історичного становлення [2, с. 161]. Крім того, містерійність є засобом, що надає «очудненню» реальності живої дії. Вона — форма міфологічної свідомості, що об'єднує «релігійну поезію і мистецтво». Автор наголошує, що в міфі «... ми знаходимо розчиненість повчального момента релігії ... у практичній сфері, ... тобто ... у дії ... відповідних вчинків та подій» [2, с.165]. Її уособленням, продовжує Лосєв, є слово, яке виявляє особистість та відображає її. Це слово — ім'я, що надає уявлення про особистість не відсторонено від неї, а через неї, не тільки у фактичному її існуванні, але й у його смисловому значенні. Тому слово-ім'я в міфі — персоніфіковане і символічне та сакральне, його актуальність зорієнтована на чуттєві реакції підсвідомого рівня та творче сприйняття, визначене конкретним моментом перебування в конкретних обставинах. Це надає йому «фігурності», яку Лосєв називає іконографічним ликом, що має органічно представлену форму, яка антиномічно синтезує різні прояви цілого та часткового в «нескінченному становленні».

У процесі ідеї Л. Курбаса висновки Лосєва мають дещо інші визначення, але за змістом у них простежується подібність. Формула мистецтва для режисера є «продовженням життя, космосу», тому воно органічне. Ця форма не зводиться до частковості явищ або певної ідеї, а є ключем до світорозуміння в цілому, вона надає матерії ознаки мислячої.

Такий стан матерії Курбас називає усвідомлюючим організмом, який потребує наочності. Це означає, «що туди ввійде особа, як основна особа, на яку впливають такі основні гени як продовження, утримання роду, расовий момент, національний момент, як він відбивається в даній особі. Треба туди внести географічні, кліматичні, історичні вимови і, що на основі цього гену до відчуття життя у цієї особи утворюється. ... Це відчуття існування — передумова росту свідомості» [1, с. 102].

Зрозуміло, що особа, про яку говорить Курбас, є особою міфологічною і від неї народжується формула мистецтва, особа як носій родових характеристик, що розкриваються в становленні реального живого організму.

У театральному матеріалі така формула реалізує себе в засобах перетворення цього матеріалу на «ряд умовних знаків», здатних «викликати в глядача таку кількість психофізичних процесів, ...асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показують на сцені, так само байдуже, як він проходить біля того самого в житті, біля тих самих подій у житті [1, с. 176]».

Щоб досягти цієї мети — потрібна відповідна мова. Проте якою вона повинна бути, надають уявлення лекції Курбаса з практичної сцени. Вихідна теза в них: «театр — це мистецтво, яке ґрунтується на акторі [1, с. 204]». Але такий театр — не анархія. Робота актора — створити виразний, яскравий «каркас» ролі, соціально визначеної і потрібної глядачеві, тобто — індивідуалізований персоналізований у реальних темах.

Наступна теза. Як досягти такого результату? Відповідь на запитання для Курбаса міститься в загальних характеристиках творчого процесу, які він убачає в такій схемі: «через інтенсивне вдмування в певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне думання, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеться передати, — в процесі роботи матеріалу, який ти взяв, мусить очищатись від непотрібного і перероблятися до найбільш гострої форми в потрібні вирази [1, с.196]». Отже, актор повинен відчувати роль у собі, голосом її передавати та перетворювати закладену в ній ідею найпереконливішими психофізичними засобами, комплексом відповідних інтонацій, жестів, рухів. Що означає відчувати? Це інтуїтивно напружена робота, яка підводить до вміння побачити себе на сцені, за сценою і в залі. Робота складна, а тому потребує відповідного виховання актора, актора мислячого, творчо налаштованого.

На що зорієнтоване таке виховання? Теза третя — на формування культури слова. Для Курбаса це означає поєднання мимічного, жестового, інтонаційного моментів у загальній композиції мовлення. Він проти акцентів на його безпосередності й емоційній афектації, тобто поверхових зовнішньо визначених засобах виразності. Головне — акценти внутрішні, які надають загального звучання ролі. Рольовий вияв не передбачає стенографічного повторення життєвих форм, звичних для глядача, навпаки, це їх новий вигляд, здатний викликати співпереживання в глядача та зорієнтувати його на ідею, яка «виводиться на сцені». «Сучасний глядач приймає «перетвореність», а не злиття актора з переживанням, не натуру [1, с.583]», а те, що його зближує із середньовічним сучасником не містерійної дії. Тому й сучасний актор повинен наближатися до свого глядача таким саме шляхом.

Теза четверта. Яким повинен бути такий актор? По-перше, за Курбасом, він має вміти заглиблюватися в образ так, щоб декількома штрихами-символами створювати його як постать «з відповідним ритмом». Приклад, яким Курбас роз'яснює зміст його

ритму, — «клоун — це не є певний тип людини — образ, а це саме певний ритм, у якому людина може клеїти дурня», — фактично означає ім'я в символічно-міфологічному значенні цього слова. По-друге, акторові потрібен талант, але не в традиційному розумінні. Характерними ознаками цього таланту є «здатність до несподіваних асоціацій» та «здатність... захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження» [1, с. 76].

Особливо важливим для Курбаса в акторі є не тільки вміння знаходити «ім'я» своєї ролі, але й адекватні до нього засоби театральної виразності, «знаки», здатні створювати реалістично переконливу умовність, відповідну до певного стилю, епохи та зацентовану на сучасні глядацькі потреби. Знаки для нього — акторський матеріал — тіло, голос та матеріал театру — реквізит, костюм, грим — усе те, що може допомогти в досягненні такого «зацентованого впливу».

Поєднання цих принципів не завжди захищає актора від шаблонів. Головне в їх використанні — імпровізовано-творчий пошук, який дозволить йому вийти за межі характерного актора і залишитися індивідуальністю.

Теза п'ята. Природні здібності — важлива умова акторської процесії, але цього недостатньо. Майстерність слід набувати наполегливою працею: приємна зовнішність та голос, «натуральність» виконання ролі є проявом пасивного індивідуального начала. Така привабливість не має нічого спільного з мистецтвом. Справжня виразність потребує від актора досконалої техніки володіння диханням, яка забезпечує рівноваженість звучання ролі, її скерованість завдяки осмисленому використанню кожного руху, що впливає на дихальний апарат. Так само важливо для актора навчитися володіти тембром свого голосу, вміти «зв'язувати» ним увесь текст.

Проте засвоєння цих навичок автоматично недоцільне. Для Курбаса ефективність цього процесу можлива лише в тому разі, коли актор буде людиною, «для якої світ є певною диференційованою цінністю [1, с. 243]». Тобто, якщо він матиме свою філософію та світовідчуття. Від них залежить, чи набуде слово того чи іншого смислового значення. «Слово має бути складене так, щоб воно мало акцент доцільності [1, с.253]». І таку настанову в акторів слід виховувати. Сприятиме виконанню цих завдань асоціативне опанування актором тих законів, які демонструють музичну творчість, тобто виявляють прагнення до «омузикалення ролі», через відчуття її ритму, темпу, композиції в кожній фразі, слові, жести тощо та надання їм наскрізного характеру розвитку, який не порушує цілісності.

Курбас вважав обов'язковими для акторів заняття музикою — у хорі, гра на інструментах, читання партитур, вокал з аналізом та відпрацьовуванням прийомів досягнення тих чи інших форм виразності. Значне місце він відводить також вивченню особливостей відтворення розмовної інтонації в оперних творах як засобу

персоніфікації та розкриття їх ідейного змісту, показуючи, таким чином, новий принцип театральної декламації — «слово-спів».

Розглянуті складові акторського виховання, на думку Курбаса, є основою для розвитку нової парадигми театральної культури, яку він у 1932 р. визначив такими словами: «це кваліфікованість мислі, вираз дії, така її кристалізація, що завершена в собі у відповідях основам історичного періоду, смислові, ідеології [1, с.811]».

За це він боровся і був покараний, залишився незрозумілим для свого часу, навіть небезпечним, оскільки мистецтво як «засіб пробудження», який викликає в людини «тривогу і неспокій», радянській владі було не потрібне.

Утіленням гіркоти самолюбства цієї влади для Курбаса став образ короля Ліра у виконанні Лихоелса. Для нього це також образ розплати за ілюзорність такого шляху. Загальну ж концепцію трагедії В. Шекспіра в постановці Державного єврейського театру він сприйняв як відповідь на правду життя і водночас той рецепт «спасіння», яким людство можна вилікувати від загроз одвічних, пов'язаних із життям. Рецепт простий: засобами мистецтва боротися з бездуховністю і створювати за допомогою методу перетворень такий світ, який здатен розбудити людську свідомість і змусити її до глибшого розуміння істинного призначення життя в усіх його формах. І в цьому слово як таке має важливе значення. Озвучене слово — емоційно забарвлене й інтонаційно осмислене, це — слово-образ, слово-дія, слово-символ, слово-ім'я, слово-ідея.

І для Курбаса таке поєднання театральних засобів є оптимально прийнятним, щоб повернути мистецтву його первинне призначення: містерійне, про яке заговорили теоретики театру тільки наприкінці ХХ ст. Це та театральність, що зорієнтовує увагу, бажане, провокує на нього глядача сценічними образами — підказками, як вийти за межі реальних проблем [5, с.137–147].

Саме таку театральність пропонує акторові Курбас. Його функція — виконувати роль та діяти відповідно до подій гри, які пропонує сюжет. І такі функції активно розвиває сучасний театр, де акторська суб'єктивність стає засобом трансляції смислів, які породжують ігрові ситуації в межах драматичного сюжету, таким чином активізуючи глядацьку суб'єктивність.

Отже, принципи Л. Курбаса по вихованню актора та концепція вокально-сценічного перевтілення І.Силантьєвої є не тільки узагальненням тих тенденцій, що відбуваються в сучасному оперному театрі, але й знаком, що доводить необхідність детальнішого вивчення та використання досягнень національної школи виконавської майстерності.

Список літератури

1. Л. Курбас. Філософія театру / Л. Курбас. — К. : Основи, 2001. — 917 с.
2. Лосев А. Ф. Філософія. Мифологія. Культура / А. Ф. Лосев. — М. : изд-во полит. лит-ры, 1991. — С.21–187.

3. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва : генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. : 17.00.03 / В.О.Осіпова ; Одеська державна музична академія А. В. Нежданової. — О., 2003. — 16 с.
4. Силантьєва И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. ... искусствовед. / И.И.Силантьева ; Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского. — М., 2001. — 25 с.
5. Теория театра : сб.статей. — М. : Междунар. агенство «А.Д.&Т.», 2000. — 298 с.

Надійшла до редколегії 24.12.2012 р.

УДК 793.3.071.2 КОЛНОГУЗЕНКО

К. В. ОСТРОВСЬКА

ТВОРЧІ ГОРИЗОНТИ Б. М. КОЛНОГУЗЕНКА

Досліджується вагомий внесок професора Б. М. Колногузенка в розвиток національної хореографічної культури.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, творча діяльність, ансамбль танцю, балетмейстер, педагог, танцювальна програма, конкурс народної хореографії, Харківська область.

Исследуется весомый вклад профессора Б. Н. Колногузенко в развитие национальной хореографической культуры.

Ключевые слова: хореографическое искусство, творческая деятельность, ансамбль танца, балетмейстер, педагог, танцевальная программа, конкурс народной хореографии, Харьковская область.

Professor B. M. Kolnoguzenko's considerable deposit in development of the national choreographic culture is probed.

Key words: choreographic art, creative activity, band of dance, ballet-master, teacher, dancing program, competition of folk choreography, Kharkov area.

Упродовж тридцяти років Б. М. Колногузенко є безперечним лідером Слобідського краю в мистецтві хореографії та одним з найталановитіших балетмейстерів і творчих керівників в Україні.

Ще в 70-ті р. ХХ ст., після закінчення балетмейстерського відділення Краснодарського державного інституту культури, він зарекомендував себе як обдарований артист, цікавий балетмейстер і грамотний педагог.

В останні роки вийшли друком публікації, у яких відображено творчість Б. М. Колногузенка. Серед них: журнал Верховної Ради України «Віче», всеукраїнський діловий журнал «Быть лидером», журнал «Губерния», офіційне видання асамблеї ділових кіл «Лидеры XXI столетия», біографічний довідник «Лауреати нагород», книгальбом видавничого Дому «Відомі імена. Регіони України», «Украина — 2010. Известные имена».

Мета статті: завдяки аналізу та поглибленню знань про дійсного майстра хореографічного мистецтва надати можливості молодим фахівцям мати гідний приклад для їх діяльності.

Професійне становлення Б. М. Колногузенка відбувалося в таких відомих творчих колективах, як Державний академічний Кубанський козачий хор, Червонопрапорні ансамблі пісні і танцю Чорноморського та Тихоокеанського Флотів, Полтавський музичний театр ім. М. В. Гоголя.

Скрізь, де працював Борис Миколайович, він залишав гарний слід у творчій біографії відомих ансамблів і театрів, у культурному житті міст і країн і, що найголовніше, — у душах людей. Усюди, де він розпочинав свою діяльність, було багато труднощів, що потребувало від нього максимальної концентрації сил, умінь і навичок.

У 70-ті рр. в Полтавському музичному театрі ім. М. Гоголя, де працював Борис Миколайович Колногузенко, танцювальна група за своїм рівнем не відрізнялася від інших обласних театрів. А через рік його роботи головним балетмейстером і провідним солістом театру балетна трупа налічувала близько 30 артистів, переважно високого професійного рівня, з якими Борис Миколайович у подальшому здійснив постановку танцювальних номерів і цілих хореографічних сцен у спектаклях: «Ой, не ходи Гріцю...», «Циганка Аза», «Енеїда», «Весілля в Малинівці», «Бременські музиканти» та багатьох інших. Базові спектаклі Полтавського театру завдяки хореографії Б. М. Колногузенка стали значно яскравішими і привабливішими для глядача.

Колишній директор театру, заслужений працівник культури України Євген Колчанов і професор Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Короленка Петро Горголь із жалем часто говорили: «Не змогла втримати Полтава Бориса Миколайовича. Ця втрата у творчому житті міста й області з кожним роком відчувається дедалі все сильніше. Харкову можна лише позаздрити».

У Севастополі наприкінці 70-х рр. в одному з кращих ансамблів пісні і танцю Радянського Союзу закінчував свій творчий шлях головний балетмейстер, заслужений артист України Олексій Погребний. І керівництво ансамблю шукало йому заміну і в Росії, і в Україні. У результаті був обраний Б. М. Колногузенко. Протягом першого року він працював другим балетмейстером, а потім став головним. З перших же місяців в ансамблі інтенсивно здійснювалося наведення творчого і дисциплінарного ладу в танцювальній групі. Були переглянуті всі танці репертуару, кращим повернені первинна самобутність і видовищність, розпочалася активна робота зі створення нових.

Борис Миколайович Колногузенко із цим колективом підготував декілька програм, які з успіхом представлялися в Севастополі, Криму, Москві, Франції та Болгарії. Особливо плідною в ті роки була його робота в Москві: він був не лише головним балетмейстером прославленого ансамблю, але й балетмейстером-постановником

концертних програм у Театрі Радянської Армії, Колонному залі Будинку Союзів, Палаці спорту в Лужниках.

Відтоді Б. М. Колногузенко став відомим хореографом не лише серед московських режисерів, але й серед працівників партійного та комсомольського апарату ЦК ВЛКСМ і Міністерства культури СРСР. Цей факт у поєднанні з його юним і водночас зрілим талантом стали причиною того, що в 1990 р. в культурну програму Ігор Доброї Волі (Сіетл, США) з України запросили єдиний колектив — народний ансамбль танцю ЦБК ПЗ, Харківський «Жайворонок», яким керував Борис Миколайович і який уже неодноразово бачили в Москві на святкових концертах. У Сіетлі Б. М. Колногузенко представляв не лише танцювальну програму «Жайворонка», ним же створену. Йому запропонували стати балетмейстером загальних концертів культурної програми Ігор. Із цим несподіваним і дуже відповідальним дорученням Борис Миколайович упорався блискуче.

Найвагомішим періодом багатогранної творчості Б. М. Колногузенка стала діяльність у м. Харків. У Харкові ансамбль «Жайворонка» став кращим колективом у мережі культурних установ залізниць СРСР, кращим в Харкові і одним з кращих в Україні, допоміг у становленні й розвитку хореографічного відділення училища культури, організував при обласному Будинку художньої самодіяльності, а пізніше обласному Центрі народної творчості курси для підвищення кваліфікації керівників танцювальних колективів.

Велике значення має діяльність Б. М. Колногузенка з кінця 80-х рр. і понині.

Уперше на всій Лівобережній Україні в 1989 р. у ВНЗ було відкрито хореографічне відділення. Усю підготовчу роботу — написання навчальних планів, програм, набір студентів, педагогів, концертмейстерів — виконав Борис Миколайович. За рік відділення стало самостійною кафедрою і Борис Миколайович, зробивши другий набір студентів, почав створювати й танцювальний ансамбль, який із часом перетворився на один з кращих хореографічних колективів України — театр народного танцю «Заповіт». За 22 роки творчої діяльності артисти «Заповіту» з авторськими композиціями і програмами Б. Колногузенка стали переможцями найпрестижніших конкурсів та фестивалів в Україні, Росії, Білорусі, Польщі, Іспанії, Бельгії, Португалії. Усі концерти талановитого студентського театру проходять з великим успіхом у концертних залах багатьох країн світу, куди харків'ян запрошують щороку.

Найважливішими перемогами театру, які йому принесли програми, створені Б. М. Колногузенком, можна назвати:

- I, II і III Всеукраїнські конкурси народної хореографії ім. П. Вірського (2003, 2007 рр.) Т. н. т. «Заповіт» єдиний в Україні посів два I-х місця за розгорнуті твори та малі форми, і на III Все-

- українському конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського здобув «Гран-прі» (2011 р.);
- єдиний в Україні колектив, що посів I місце (2003 р.) і здобув «Гран-прі» (2004, 2006 рр.) Міжнародного конкурсу танців народів світу «Веселкова Терпсихора»;
 - на єдиному у світі Міжнародному конкурсі професійних виконавців народного танцю «Лідер року» в Москві в листопаді 2007 р. отримав 2 премії: II премія в номінації «жіночий сольний танець», III премія в номінації «дуетний танець» (це перше подібне досягнення для українського танцювального мистецтва);
 - участь у ювілейних концертах, присвячених 100-річчю видатних хореографів П. Вірського і В. Авраменка, на головних сценах нашої країни — Національний Палац «Україна», Національна Опера України;
 - у серпні 2008 р. став переможцем найбільшого в Європі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Фольклорне літо Іспанії 2008» у Мадриді;
 - переміг у I Всеукраїнському конкурсі народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха (Львів, 2008 р.);
 - став переможцем Всеукраїнського фестивалю-конкурсу, присвяченого 100-річчю видатного українського балетмейстера Ярослава Чуперчука (2011 р.);
 - отримав звання лауреата і став володарем «Гран-прі» міжнародних конкурсів і фестивалів у Російській Федерації (Красноярськ), Білорусі (Гомель), Польщі (Познань), Болгарії (Селістра, Пловдив), Німеччині (Штутгарт, Баден-Баден), Бельгії (Холайн), Франції (Париж), Угорщині (Будапешт), Австрії (Відень), Іспанії (Барселона, Мадрид, Аліканте, Сарагоса, Хайен, Тудела, Куенка, Альменара), Португалії (Лісабон, Порто, Віла Нова де Гайя, Віла де Ботікаш, Серначе де Бонжардім).
 - Б. М. Колногузенко став переможцем балетмейстерських конкурсів в Україні (Київ, Харків, Полтава, Керч, Одеса), Росії (Красноярськ), Білорусії (Гомель), Польщі (Познань), Франції (Париж), Іспанії (Барселона, Мадрид), Португалії (Віла Нова де Гайя).

Важко уявити культурне життя Харкова й усього регіону за останню чверть століття без діяльності Б. М. Колногузенка. Яку б складне завдання не виконував Борис Миколайович, яку справу не доручило б йому керівництво міста, області, Міністерство культури, він завжди все зробить вчасно й на найвищому професійному рівні. На ювілейному вечорі Бориса Миколайовича всі провідні режисери Харкова на чолі з народним артистом України Феліксом Чеміровським відзначали його високий професіоналізм, людську порядність і надійність.

Тому не випадково губернатор Харківщини М. М. Добкін саме Б. М. Колногузенку доручив реалізувати свій проєкт — уперше в історії регіону створити професійний ансамбль пісні і танцю Слобідської України. За неповні два роки своєї діяльності Великий Слобожанський ансамбль пісні і танцю став гордістю та візитною карткою Харківщини й найулюбленішим колективом для глядачів не тільки Харківської області, але й багатьох міст Ізраїлю, в яких артисти виступали в рамках Днів культури України.

Різні країни, міста, але реакція глядачів скрізь однакова — найщиріші і найяскравіші посмішки й оплески й вдячність усім, хто подарував зустріч зі справжнім великим мистецтвом.

Уся танцювальна група Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю — це вихованці Б. М. Колногузека. Серед них більше 10 артистів мають звання лауреатів міжнародних конкурсів. А взагалі за багато років роботи в Харкові Борис Миколайович виховав понад 40 лауреатів міжнародних конкурсів і фестивалів танцю. Серед них такі талановиті артисти й хореографи, як Каріна Островська, Олександр Цомаєв, Марія Холодна, Володимир Василенко, Лариса Дегтяр, Євгенія Яніна-Ледовська, Ірина Пісклова, Аліна Лазаревська, Ольга Горелова та багато інших. Саме у своїх вихованцях Борис Миколайович бачить майбутнє хореографічного мистецтва нашої країни.

Б. М. Колногузенко є фундатором і керівником Харківського обласного осередку Національної хореографічної спілки України та входить до президіуму цієї спілки.

Борис Миколайович — єдиний хореограф України, що входить до складу Колегії Міністерства культури України.

Нині Б. М. Колногузенко є народним артистом України, професором, академіком, лауреатом 17-ти міжнародних конкурсів. За підсумками п'яти різних років він ставав переможцем рейтингового конкурсу «Харків'янин року», а в 2008 р. був визнаний Лідером України з врученням спеціального диплома й орденського знаку. За десятиліття свого активного творчого та громадського життя в Харкові та Україні Б. М. Колногузенко має багато почесних нагород, але найпрестижнішою нагородою він вважає звання Почесного Громадянина Харківської області.

З теплотою і пошаною говорить про Б. М. Колногузенка Герой України, народний артист України і Росії, лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка, професор, академік, генеральний директор і художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, голова Національної хореографічної спілки України М. М. Вантух. Будучи головним балетмейстером України, він завжди говорить про Б. М. Колногузенка як про одного з найкращих хореографів країни і як про єдиного фахівця сучасності, котрий створює однаково високого рівня і сценічні, і науково-методичні твори.

Після аналізу життя і творчості Б. М. Колногузенка усвідомлюєш, чому саме Харків називають найбільшим культурним потенціалом України.

Сьогодні Борис Миколайович сповнений творчих планів і бажань, це означає, що ще багато років він радуватиме всіх своїми творами й вивованцями.

У подальшому дослідженні слід детально проаналізувати хореографічні твори Б. М. Колногузенка, що були створені в театрі народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури.

Список літератури

1. Быть лидером. Всеукраїнський діловий журнал, №4, ВОТ «Медіа-лік», Дніпропетровськ, 2011. — С. 46–47.
2. Відомі імена. Регіони України. Міжнародна іміджеві програма «Лідери ХХІ століття». — Х. : Відомі імена, 2011. — С. 108–109.
3. Віче. Журнал Верховної Ради України. — К., 2011. — С. 64–65.
4. Лауреати нагород. — Х. : 2009. — С. 164–165.
5. Україна — 2010. Відомі імена. — Х. : Відомі імена, 2010. — С. 68–69.

Надійшла до редколегії 03.01.2013 р.

УДК 792.054.071.2.027 (477.54-25) «1917/1926» Т. В. ФІЛЬОВА

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ Б. ГЛАГОЛІНА В ХАРКОВІ: АВАНГАРДНІ ПОШУКИ 1917—1926 РР.

Аналізується театральна діяльність Б. Глаголіна в контексті авангардного руху Харкова 1917—1926 рр.

Ключові слова: Борис Глаголін, авангардний театр, Харківський театр, культура модернізму.

Анализируется театральная деятельность Бориса Глаголина в контексте авангардного движения Харькова 1917—1926 гг.

Ключевые слова: Борис Глаголин, авангардный театр, Харьковский театр, культура модернизма.

The theatrical activities of Boris Glagolin in the context of avant-garde movement of Kharkov in 1917—1926 years are analyzed.

Key words: Boris Glagolin, avant-garde of theatre, theatre of Kharkov, culture of modernism.

Актуальність теми полягає в тому, що на сучасному етапі розвитку театру в Харкові наявні дві тенденції: по-перше, на сценах домінують класичні вистави; по-друге, час від часу презентуються авангардні постановки. Останні, на жаль, втратили колишній вплив на розвиток театру. Тому виникає необхідність звернення до минулого, а саме 20-х рр. ХХ ст., коли відбувався розквіт авангардного мистецтва.

Однією з найяскравіших постатей театального авангарду був Б. Глаголін. Але, у зв'язку з минулою політичною ситуацією, він був практично забутий. Лише на початку ХХІ ст. почали досліджувати

його творчість — В. Іванов, Ю. Полякова, В. Чечик, Г. Веселовська. Однак загалом театральній діяльності Б. Глаголіна в Харкові та його авангардним пошукам приділено незначну увагу, тому ця проблема є актуальною.

Мета статті — аналіз авангардних пошуків у театральній діяльності Б. Глаголіна в місті Харків 1917—1926 рр.

Творчий шлях Б. Глаголіна як видатного режисера й актора охоплює не одне місто і навіть не одну країну. Він народився 1879 р. в Саратовській губернії (Росії). Освіту з акторського мистецтва Борис здобув у Петербурзі, на драматичних курсах при Імператорському театральному училищі. Його вчителями були В. М. Давидов та Ю. Озаровський. Ще навчаючись вступив до «Малого (або Суворинського) театру Петербурзького літературно-артистичного товариства», в якому він періодично виступав до 1916 р. На початку 1917 р. працював у Баку (Азербайджан) у театрі Тагієва.

Наприкінці 1917 р. Глаголін приїхав в Україну, до Харкова, працював у театрі «Муссурі» як режисер та актор. У 1918 р. він перейшов до Міського театру й одночасно став режисером Камерного театру Віри Барановської. У 1919 р. працював режисером та актором у Першому Радянському драматичному театрі. Наприкінці 1919 р. переїхав до Одеси, де брав участь у створенні таких театрів, як «Пантеон», «Масодрам», «Теревстат». У 1922 р. повернувся до Харкова, здійснював постановки в театрі Державної опери та театрі «Муссурі». У 1924 р. виступив на сцені в Першому державному театрі для дітей. Упродовж 1924-26 рр. був режисером у Харківському театрі ім. І. Франка, працював у Першому державному театрі для дітей. У 1927 році повернувся до Одеси і став художнім керівником Одеської російської драми. У 1928 р. поїхав до США, де залишився працювати режисером у різних театрах. У 1948 р. помер.

Отже, в центрі уваги — 1917—1919 та 1922—1926 рр., періоди творчості Б. Глаголіна в Харкові.

Глаголін як ідеолог нового «авангардного» мистецтва писав різні книги та статті. У 1917 р. виходить друком його перша харківська книга «Творчі шляхи театру», в якій йдеться про необхідність побудови нового театру. Митець підкреслює особливу роль кожного актора: «Передусім, кожен актор не являє собою всього театру, а є лише однією частинкою його... Мало того, — усі ми — суть частинки різних ансамблів, і кожен з нас покритий, іржею, звичками працювати у своїх умовах... Як артист, що чверть століття боровся із собою, я стверджую, що найсерйознішим ворогом справжнього театру є ми, самі актори, та продажність акторської праці, бажання солодко поїсти та м'яко поспати... Але завжди та з різних причин, продажність і акторське безвілля перетворюють театри у торгівлю прохідними п'єсами та гру без потреби» [3, с.12]. Можна простежити його революційний настрій і бажання обстоювати свої прогресивні ідеї.

У 1919 р. опублікована стаття «Люди праці», в якій Б. Глаголін запропонував новий принцип гри акторів: «Удавання акторів є лише зовнішньою та порожньою ознакою театру, а не його внутрішнім вмістом... Я не хочу більше обманювати та «розігрувати» ролі: я зрозумів, що кожна людина може мати на все життя лише одну роль — бути самою собою. Але не до заперечення театру привело мене це прозріння, а до тих його друзів, які вже давно проголосили, що «справжні актори ніколи не вдягають масок». Роль «самого себе» — роль тривалого шляху, повного внутрішніх обмежень, перетворень нашої особистості, всіх етапів її культури, всіх падінь, помирань і всіх злетів та воскресінь» [2, с. 12-14]. Це свідчить, що Глаголін ґрунтується на нових авангардних постулатах, повністю заперечуючи класичний канон, який потребує перевтілення в описаного героя п'єси.

У 1922 р. надруковано велику статтю «Життєтворчість театру». У першій її частині Б. Глаголін пише про те, що одна з головних проблем занепаду театру — дублювання ним літератури: «...Театр, який проник в усі галузі мистецтва елементом своєї театральності, втратив відверту театральність у самому собі та розпочав життя літературного паразита; сцена перетворилася на ілюстрацію літературного тексту та забула секрет власної філософії... Театр, розшифровуючи літературу, працював над штучно створеним життям, над літературним її виглядом...» [1, с. 9]. Вирішення цієї проблеми він убачав у театральній реформі, яка вже невдовзі повинна відбутися: «Настане час, коли актори заговорять свої слова, коли вони в пориваннях натхнення зачаровуватимуть людство, яке дивитиметься на обраних, а не на найманих» [1, с. 9]. Щодо поняття натхнення режисерів та акторів Глаголін наводить вислів художника Крамського, котрий ототожнює його із «серцебиттям»: «Ну, скажіть, заради Бога, навіщо мені очікувати на якесь натхнення, коли в мене постійно б'ється серце й кипить кров, як тільки я подумаю» [1, с. 9]. Тобто в нього це поняття не є обмеженим, воно перебуває в постійному процесі.

Проте Б. Глаголін не повністю відхиляє значення літератури в процесі театру, а лише відводить їй певну роль — фундаменту: «Над будовою літературною, яку театр має право використовувати як трамплін, він повинен злетіти, як на аероплані, у сферу неказаних і не висловлених ще слів, він повинен випромінювати енергію, яка звільнює людину від слів. Справжній театр, згідно з Островським, виробляє відчуття, і це відчуття є початком перебудови душі, тобто її впорядкованості» [1, с. 9].

У другій частині роботи «Життєтворчість театру» він наводить конкретний приклад зі своєї театральної діяльності, в якому продовжує наполягати на «грі самого себе»: «Нещодавно мені довелося грати в селах... Я переконався, що соромно грати тепер за всіма правилами старого, симулятивного мистецтва — грати не самого себе, а літературний образ драматурга... Я клеїв дурня, на думку публіки, завдяки штучним театральним хитрощам. З другого акту я дійсно

зламав свою роль і почав грати її «від себе», тобто виявляючи в герої п'єси свою справжню особистість — нехай гіршу... Не знаючи про існування Ніцше, вони зрозуміли, що всі люди — актори своїх ідеалів, увесь світ «грає» і набуває можливості бути кращим...» [1, с. 10]. Так, Глаголін уже на прикладі доводить, що необхідно «грати самого себе», а не літературного героя.

Стосовно аналізу вистав Б. Глаголіна, які поставлені в Харкові, слід зазначити таке. На жаль, не збереглося відомостей про його перші спектаклі в театрі «Муссурі» за 1917 р., а також лише частково збереглася інформація про спектаклі в «Міському театрі». Серед доступних вистав слід назвати «Кандиду» Б. Шоу та «Павла I» Мережковського.

Для вистави «Кандида» Б. Шоу Глаголін написав оригінальний епілог, у якому закликав акторів бути самостійнішими та вільнішими: «Пам'ятайте, що ви не покликані бути простим рупором для автора. Автор лише дає вам зерно дії — ваша справа силою своїх переживань виростити із цих зерен «квіти» справжнього життя. Душа кожного актора повинна вступити в єдиноборство з душею актора, і водночас опанувати всі його задуми, розкрити інші глибини, які завжди приховані в оригінального драматурга, приховані від нього самого». Роль головної героїні Кандиди виконала Олена Валерська, дружина Глаголіна, а він сам — роль Поета.

У другій виставі «Павло I» Глаголін зіграв головну роль, тобто Павла. Ця вистава була розкритикована через несхожість характеру актора на імператора, який описаний у п'єсі Мережковського. Проте Глаголін мав іншу точку зору, яку виклав у своїй брошурі «Образ імператора Павла»: «Навіть якщо мені довелося образити звички моєї аудиторії, навіть якщо мені довелося закінчити криком — я побоюся кричати. Не від мене будуть ці крики: я вирішив собою пожертвувати, — а від серця великого народу! З глибини його легенд, пройшовши крізь душу мою, впадуть ці крики серед вас, як стріли, що димлять потом і кров'ю, — ці полум'яні слова Адама Міцкевича я беру для виправдовування при піднятого голосу, який використав для передавання образу імператора Павла...» [6, с. 81-82].

Місцева преса зберегла мало відомостей про театральну діяльність Б. Глаголіна в «Камерному театрі» Віри Барановської. Маємо лише назви самих вистав. Це п'єси французьких драматургів — «Суд святого Антонія» Метерлінка та «Пристрасті» Клоделя.

На сцені Першого радянського драматичного театру Б. Глаголін показав три вистави: «Пан» Шарля ван Ленберга, «Євреї» Е. Чирікова та «Собака садівника» Лопе де Веги. Він співпрацював з трупою Синельникова, а також такими акторами, як В. Пегіпа, Т. Павлова, В. Барановська, О. Валерська, В. Блюменталь-Тамарин та деякими іншими.

Постановки «Пан» здійснено з нагоди відкриття цього театру. У ній грала дружина Глаголіна Олена Валерська. Оскільки п'єса

«Пан» була дуже символічною, вона викликала в критиків неоднозначну реакцію — деякі вкрай негативно говорили про неї.

Так, один з них відзначив: «Глаголін дійшов повної безсоромності, порнографія в неприхованій формі підносилася ним майже в культ. Глаголін поставив на сцені «Голий балет»: усі виконавці були в костюмах прадідів. У відповідь на зауваження й обвинувачення в порнографії Глаголін пояснював публіці, що мета його — збудити здорові почуття: «соромитися нема чого. Унаслідок війни в нас зменшилося населення... Нехай після цієї вистави чоловіки більше полюблять своїх дружин...» [5, с. 186].

Проте дещо об'єктивніший і позитивніший відгук щодо цієї вистави був написаний іншим критиком: «Буйно повнокровна, із чистою тілесністю чуттєва вистава. Однобока, але однобічності цій виразно гримить бунт проти раціоналістичної духовності. «Пан» — заклик до здорової тілесної чистоти, повного життя та любові. Буйний танок сатирів та сатиресс залучає все населення села, абагу залишається лише закрити завісу, відгороджуючи від зваби хоча б глядачів... Фінальний танок сатирів, у якому брали участь люди із залу в піджаках і студентських мундирах, закінчував п'єсу характерним і виразним акордом, після якого перемога Пана ставала безперечною. Використання цього моменту в постановці свідчило про сміливість режисера й уміння його розбиратися у своєрідній стратегії війни між публікою та сценою».

У виставі «Євреї» одну з головних ролей виконала Віра Барановська, актриса, котра вже працювала з Глаголіним у виставі «Пан». Він же виступив лише в ролі режисера. Театральний критик А. Снел залишив такий відгук: «Найбільша заслуга Глаголіна полягає в тому, що він зумів розбуркати, зацікавити та змусити думати свою публіку, що він долучає нас до типу ідеального глядача. Глаголін увів у виставу нового персонажа — Христа, так би мовити «уособлення філософської сутності п'єси». У зв'язку із цим було надруковано його коментарі щодо цієї вистави: «Епоха, — жоден не суперечитиме цьому, — у нас зараз інша, а завдання вистави залишилися, як це не дивно, такі ж, як і тоді. П'єса знову покликана кинути заклик релігійному фанатизмові й антисемітській пропаганді» [6, с. 84].

У спектаклі «Собака садівника» Б. Глаголін грав головну роль — Теодора. Олена Валерська здійснила постановку хореографії. Театральний критик А. Смирнов залишив позитивний відгук щодо його гри: «В інтонаціях Глаголіна було щось дитяче... йому не можна було відмовити ні в тріпотінні та вогні почуттів, ні в щирості та яскравості передавання пристрасті, печалі Теодоро, його надій, сумнівів, нещирій наївності й тонкому обмані. Він створив обличчя живе, яскраве...». «Собака садівника» мала порівняно з іншими виставами Б. Глаголіна менший резонанс серед харківської публіки. Закриттю сезону (1 червня 1919 р.) присвячувалася «живописна та музична процесія містом, яка складалася з дійових осіб та алегорій до п'єс «Пан»

та «Собака садівника». Крім художнього значення, яке надається подібним вуличним видовищам — демонстраціям, передбачалося й ідейно завершити пробний сезон, який відбувся під знаком співтворчості артистів і глядачів, цим своєрідним театральним мітингом.

На сцені Державної опери Глаголін знову здійснив постановку «Собака садівника» Лопе де Веги, яку оцінив інший театральний критик Петроній: ««Собака садівника», її темп і барви свідчать про широке режисерське уявлення Глаголіна та цікавий досвід у галузі новітнього мистецтва. Про досягнення поки що говорити не доводиться. Рука режисера знайшла лише перші контури... Багато з того, що показує Глаголін, ще проблематично, багато відомо з постановок інших новаторів сцени. Але одне видно безперечно: Глаголін пориває зі старими шляхами академізму. Він зумів зі слабкого акторського матеріалу зробити дисциплінований ансамбль, який у подальших виставах виростає в зовсім струнку силу. Вистава мала великий збір» [5, с. 191].

У театрі Муссури» протягом 1922 р. Б. Глаголін представив харківській публіці виставу «Лілюлі» Р. Ролана, в якій успішно зіграв син режисера — Олексій. Ця яскрава робота режисера не залишила нікого байдужим, викликала як позитивні, так і негативні відгуки. Один з прибічників, Г. К. Петніков відзначив: «Надзвичайність» складної декорації, за задумом постановки, досягнута завдяки введенню «живих» декорацій, що пересувалися по сцені, — на зразок тих, якими зсував гори свого часу Вільям Шекспір. Постановка Глаголіна використовувала циркову форму, демонструючи свою виставу в приміщенні цирку. Кращим з нюансів вистави була технічна недосконалість, що породжувала випадковості, які ще більше відтіняли закономірність задуму постановки. Цього разу театр бачив не лише дирижера оркестру на його місці, але й режисера трупи за таким же пультом, режисера, який робив вступ, керував темпами і паузами свого інструментального ансамблю.

Вистава «Лілюлі» супроводжувалася й «суфлюванням» вражень для публіки: цей прийом уже апробував Глаголін під час постановки комедії Сервантеса й сприяв творчій організації вистави». Від супротивників вистави виступив критик Петроній: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску в затхлому театальному житті Харкова. «Лілюлі» повинна була принести хоча б ілюзію нового театру. Її мета — відповідати тим настроям, які охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав «Лілюлі» форми місцями циркової, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася всередині порожньою. Глядач пішов з театру в здивуванні, з почуттям незадоволення». У відповідь на попередній негативний відгук Глаголін сказав, що «циркова форма є способом активізації глядача, тобто порушення традиційної пасивності глядацької зали» [6, с. 86].

У Першому державному театрі для дітей Б. Глаголін поставив лише одну виставу «Хобо» Е. Сінклера. Вистава складалася з 20 епізодів,

у яких Б. Глаголін багато в чому відійшов від оригіналу, наприклад замінив головного героя Самуеля на Юргіса з іншого роману Сінклера «Джунглі». Б. Глаголін немов поєднав два світи: американський індустріальний світ капіталу та світ пролетарського Харкова. Використано яскраві декорації. Вистава сподобалася дітям [6, с. 198].

На сцені театру ім. І. Франка Б. Глаголін демонстрував такі вистави, як «Свята Іоанна» Б. Шоу, «Підпалювачі» А. Луначарського, «Собака на сні» Лопе де Веги, «Повітряний пиріг» Б. Ромашова, «Моб» Е. Сінклера та «Мандат» Н. Ердмана. Тут працювали такі актори, як Коханенко, Варецька, Красноярський, Горленко, Ватуля.

У виставі «Свята Іоанна», Глаголін говорив про роль натовпу, який в одному разі йде за героєм, а в іншому — мовчки спостерігав його страту. Пробудження самосвідомості мас символізували актористатуї, які ожили під час появи Іоанни. Була показана панорама багатотисячного натовпу, що дивився на вогонь, на якому мали спалити Іоанну.

Для вистави «Підпалювачі» А. Луначарського Глаголін цікаво використав чотири поверхи сценічних майданчиків. Глаголін використав у виставі елемент кіно: на екрані був показаний політичний процес над одним із героїв, Рагіним, революціонером... У кінці вистави глядачі були втягнуті до перевороту; у залі створена димова завіса, бігали герої з факелами, на екрані горіло місто, а у фойє чулися вистріли.

Про спектакль «Собака на сні» один із критиків І. Туркельтауб написав, що режисер створив п'єсу без іспанського колориту, національної основи. Вона ж була виконана в стилі італійської комедії масок. У «Повітряному пирогу» Глаголін не прагнув збільшити звучність п'єси. Він зробив з неї побутову комедію. Саме тому його негативно критикували.

У виставі «Моб» Глаголін використав принцип монтажу епізодів та кінематограф. Тут з'явився новий персонаж — Релфус, тобто «суфлер», який упродовж вистави мав пояснювати глядачам її задум. Про «Мандат» відомо лише, що там грали практично ті ж актори, що й у попередніх п'яти спектаклях: Красноярський, Варецька, Горленко, Ватуля та ін. Тут уже режисер намагався подолати побутовість гри акторів театру.

Театральний критик Г. К. Крижицький, який вивчав творчість Глаголіна на початку 20-х рр. XX ст. залишив цікаве спостереження: «Глаголін володів неперевершеною віртуозною технікою: сильно затинаючись у житті, він домігся того, що цілковито вільно говорив зі сцени, і не тільки в ролях, але навіть виступаючи перед виставою; незважаючи на слабкий голос від природи голос обмеженого діапазону, йому вдалося справляти враження артиста із сильним і надзвичайно мелодійним голосовим апаратом, багатим на різні відтінки. Вкрай короткозорий, він повністю вільно орієнтувався в сценічній обстановці; трохі сутулий, на підмостках здавався струнким та гнучким.

Але справа полягала не тільки в умінні подолання природних недоліків, а в майстерному використанні всіх виразних засобів — міміки, голосу, руху, жести, особливо в комедії» [4, с. 100].

Підсумовуючи театральний внесок Глаголіна в Харкові, тодішній критик В. Хмурий писав: «Глаголін — експериментатор, який з кожним своїм експериментом фіксує нове досягнення театральної форми або доводить непридатність і відкидає, щоб більше до нього не повертатися. Наш театр прийшов у революцію невідготовленим, ми б сказали, відсталим формально, щоб одразу стати фактором революційної пропаганди. А тим більше соціалістичного радянського будівництва.

Формально революція застала театр із частково застарілими формами (побутовий), напівновими (психологічний) і зі слабкими ще початками експерименталізму (молодий театр). Глаголін же — перша постать, що прийшла на допомогу українському новітньому театрові й принісела ґрунтовні великі знання справи та майстерність її» [7, с. 12].

Проаналізувавши театральну діяльність Б. Глаголіна в контексті авангардного руху Харкова 1917—1926 рр., можна дійти певних висновків.

Після соціальної революції 1917 р. Б. Глаголін приїжджає до Харкова. Під впливом тодішніх політичних подій та нової мистецької хвилі «авангарду» розпочав свою театральну діяльність. У періоди з 1917 до 1919 та з 1922 до 1926 рр., він працював у Харкові, написав декілька книжок і багато статей, у яких сформулював свої постулати щодо нового авангардного театру. Головний із них — грати на сцені «самого себе».

Б. Глаголін працював у різних театрах міста режисером та актором. У його постановках відображаються різноманітні інновації. Головні його харківські вистави: «Лілюлі», «Підпалювачі» та «Пан». Навколо них тривали дискусії — вони не залишали байдужими критиків і публіку. Таким чином, він зробив великий внесок у театральну культуру Харкова.

Однак аналіз театральної діяльності Б. Глаголіна буде неповним, якщо, по-перше, оминати увагою його творчість в інших містах України: окрім Харкова, він працював у театрах Києва й Одеси. По-друге, є необхідність порівняння його творчих позицій з театральними системами його сучасників, передусім, з Леся Курбаса, Гната Юри, Миколи Синельникова, що дозволило б виявити унікальність театру Б. Глаголіна. Тому означена проблема потребує подальшого вивчення й об'єктивного аналізу.

Список літератури

1. Глаголин Б. Жизнетворчество театра / Б. Глаголин // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. — №8-9. — С. 8—11.
2. Глаголин Б. Люди труда / Б. Глаголин // Пути творчества. — 1919. — №1-2. — С. 12—14.
3. Глаголин Б. Творческие пути театра / Б. Глаголин. — Х., 1917. — С. 12.

4. Иванов В. Борис Глаголин: бунтарь и конформист / В. Иванов // Театр. — 2005. — №2. — С. 100.
5. Параманов А. Ф. Материалы к истории харьковского театра 1780 — 1930. / А. Ф. Параманов. — Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. — С. 186—191.
6. Полякова Ю. Ю. Спектакли режиссера Б. С. Глаголина на харьковской сцене / Ю. Ю. Полякова // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: зб. наук. - попул. ст. — Х.: Курсор, 2004. — Ч. 2. — С.81—86.
7. Хмурий Б. Борис Глаголін в українському театрі / Б. Хмурий // Нове мистецтво. — 1926. — №3. — С. 12.

Надійшла до редколегії 15.01.2013 р.

УДК 378.147:792.028.3

В. Ю. ТОПОЛЕВСЬКИЙ

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Розглядаються методологічні основи поняття «педагог–майстер». Природу артистизму викладання становлять внутрішній зміст особистості, її духовні та душевні якості, які проявляються в здатності людини до педагогічної творчості.

Ключові слова: педагог–майстер, здатність до творчості, педагогічна цілеспрямованість, акторська майстерність.

Рассматриваются методологические основы понятия «педагог–мастер». Природу артистизма преподавания составляют внутреннее содержание личности, ее духовные и душевные качества, которые проявляются в способности человека к педагогическому творчеству.

Ключевые слова: педагог-мастер, способность творчества, педагогическая целенаправленность, актерское мастерство.

Methodological fundamentals of the notion «teacher-master» are examined. The personal characteristics of the individual, his spiritual and emotional features, which show themselves in his creativity, form the nature of pedagogical artistism.

Key words: teacher-master, creativity, pedagogical purposefulness, acting skills.

Актуальність. Педагогіка виховання — основа органічної поведінки актора. Визначається роль педагога–майстра як професійного викладача у вихованні майбутніх професійних акторів. Простежується взаємодія викладання та виховання.

Майстерність актора як предмет має свою історію і сформовані традиції. Його наукову основу слід розглядати набагато ширше, ніж пряме використання відкриттів К. С. Станіславського і В. Е. Мейерхольда в роботі над зовнішньою технікою актора і досвіду основоположників предмета — М. А. Чехова, М. О. Кнебеля, П. М. Єршова, Б. Є. Захави. Науковий підхід до викладання майстерності актора необхідно використовувати, зважаючи на досягнення в усіх сферах

науки та мистецтва. Вивченню розвитку педагогічної діяльності як одного з аспектів професіоналізму педагога-майстра присвятили свої праці В. І. Цветков, Л. В. Грачова та ін. Увагу різним аспектам педагогічного виховання акторів приділяють Ш. А. Амонашвілі, Е. Н. Льїн, С. Л. Соловейчик, В. Ф. Шаталов та ін. Артистизм у наукових роботах постає як провідна здатність педагога до художньо-комунікативної діяльності й найважливіша характеристика майстерності педагога. Більшість авторів розглядають педагога-майстра як систему особистісних якостей викладача, особливу структуру здібностей, умінь (акторських, літературних, режисерських та ін.), які мають педагогічне підґрунтя. Педагог-майстер — це не спеціально набута професійна навичка, а внутрішня майстерність перевтілення. Кафедра слугує тільки місцем для його демонстрації — суб'єктивний сенс творчості виховання актора Ф. С. Степун бачить у «розширенні сцени своєї діяльності життям на кафедрі та сцені». Театральна педагогіка як наука перебуває в стадії становлення, незважаючи на те, що в її основі — усесвітньо відома система К. С. Станіславського. Але саму систему, що апробована протягом майже цілого століття і довела свою ефективність, слід інтерпретувати з психолого-педагогічної точки зору, оскільки її елементи є поліфункціональними і їх опанування перетворюється на непросте завдання для студента. Сутність театральної педагогіки як науки полягає в розкритті закономірностей усіх складних систем навчально-художнього процесу, спрямованого на розвиток, навчання та виховання майбутнього діяча театру (актора). Головною метою такого процесу є розвиток і формування свідомості художника й громадянина, здатного до постійного саморозвитку, що здобув професійних знань, набув умінь і навичок, опанував методи світоглядного, технологічного й технічного самовдосконалення як у художньо-творчому сенсі, так і в аспекті виробничої діяльності в театрі. У К. С. Станіславського на підтвердження цієї думки читаємо: «Обиватель не може бути актором!» [8, с. 244]. Майстер уважав необхідним елементом виховання актора зміцнення його духовності. Таким чином, педагог-майстер і є основою будь-якої творчості.

Дослідники Л. В. Грачова, Н. В. Рождественська й інші стверджують, що виявити акторські здібності не просто. Структура акторської обдарованості має декілька рівнів (Н. В. Рождественська): соціально-психологічний рівень — найвищий — це загальна художня обдарованість (творчий потенціал особистості, нестандартність мислення, творче ставлення до справи, пластичність, воля, психічна врівноваженість, працездатність, відданість професії); психологічний — професійні та спеціальні здібності (до спеціальних здібностей належать здатність до перевтілення й виразність); фізіологічний і психологічний рівні складають задатки — загальні й окремі властивості нервової системи, функціональні особливості роботи головного мозку, що забезпечують розвиток психічних процесів сприймання, уявлень,

пам'яті, уяви, мислення, емоційного і волевого управління діяльністю, мовленням, психомоторикою.

Дитячий садок, школа, гімназія, ВНЗ й інші виховні заклади формують акторські здібності у своїх слухачів. У дитячих садках ми виконуємо роль казкових персонажів (Колобка, Сніжинки, Феї, Вовка, ляльки, доньки-матері та ін.), де вихователь пропонує форму гри, показуючи тільки передачу дії, доповнюючи її маскою та костюмом. З віком ця гра ускладнюється: додаються рух, пластика, словесна дія, — усе це є вправами «я у пропонованих обставинах». Починаючи з хитрощів, обману, брехні і ін., завдання ускладнюються, і діти починають робити перші кроки в грі з акторської майстерності. Долучаються міміка, уривки психологічних вправ, благання про допомогу. Старшокласники та студенти вже мають досвід своїх хитрощів та пристосувань, щоб зіграти хворобу, уникнути малих проблем свого життя. У навчальному закладі все починається з обману викладача з метою уникнути контрольної, семінару, заліку, іспиту тощо. До цього періоду все робиться інтуїтивно на рівні самодіяльної гри актора. Молода людина, незнайома із законами сцени й акторською майстерністю, більше незахищена в соціальному житті, ніж той, хто має природні акторські здібності. Отже, людина за допомогою особистих творчих здібностей «...зводить сигнал з оточуючого світу до своїх власних категорій і сприймає лише те, що прямо відповідає на запитання, яке вона сама здатна поставити» [8, С. 48]. Ми завжди граємо в ігри: у дитинстві, в юнацькі роки, в зрілості, — ігри в «школу», в «родину», в «доньки-матері», в «професію» та ін. Актори бажають грати більше, ніж інші люди. Їм недостатньо свого життя, замало місця в його просторі. У грі актора відбувається поєднання сучасного, минулого, майбутнього. Коли він начебто дивиться на себе, свій персонаж зі сторони, то ніби кінокамера контролює його дію.

Награвання, фальш не мають нічого спільного з власною грою, в якій умовність розуміють і приймають усі: кожен — не той, ким він є, і кожен знає це про інших. Перенесення себе в простір гри дозволяє те, що неможливо у звичайному житті. Обман у грі, ставши явним, засуджується. Ігрова свідомість (стан) допомагає педагогові залишитися самим собою, контролювати свої дії і внаслідок відсторонитися внутрішню, зберігши при цьому природну виразність самого почуття. Це не має нічого спільного зі штучним награванням, пов'язане з акторською психікою й забезпечує педагога від душевних перевантажень.

Отже, філософсько-культурологічні передумови вказують на ціннісний аспект поняття «педагог-майстер», який проявляється в здатності людини вбирати в себе розмаїття світу, душевні стани інших, приймати чуже як своє і виражати цю здатність у творчому акті — відгуку на зовнішню дисгармонію. Поліфонічність, поліперсоналізм — складові ціннісно-смыслові основи педагога-майстра. Артистизм педагога охоплює духовну, душевну, соціальну, біологічну

сфери особистості й співвідноситься з творчими здібностями і задатками, що й дозволяє порівнювати творчі професії з професією педагога. Педагогічна майстерність не збігається з акторським талантом, критерії оцінки якого належать до художньо-естетичної сфери, відображає внутрішній зміст особистості, її творче ставлення до життя, при цьому зовнішні, іноді малопомітні ознаки (стиль, манера поведінки) можуть свідчити про справжнього педагога-майстра. Таким чином, оцінка педагогічної майстерності перебуває у сфері гуманітарної спрямованості діяльності педагога-майстра, розвиток артистизму можливий тільки за умови цілісного впливу на особистість педагога.

Розвиток цих умінь сприяє вирішенню завдань, пов'язаних із проблемами сучасного освітнього процесу: підвищення ефективності педагогічної взаємодії, створення творчої атмосфери співробітництва, максимальне розкриття творчого потенціалу всіх його учасників та ін. Педагог-майстер виявляється в добре розвиненій мові, добре поставленому голосі, природних і невимушених жестах, високій комунікативній культурі.

Перша частина роботи присвячена теорії, щоб наступні описи й аналіз вправ, етюдів, тренінгу не здавалися занадто необґрунтованими та надуманими. Основна мета «педагога-майстра» — виховання професійного актора, розкриття індивідуальної творчості. У визначенні «педагог-майстер» автори зазвичай використовують порівняння викладацької професії з акторською. При цьому педагог у деяких трактуваннях не обмежується характеристикою професійних навичок майстра, що дає привід для дефініцій, далеких від наукової логіки, й ускладнює оцінку майстра як компонента педагогічної майстерності. Щоб увести педагогічний термін до системи наукових понять, слід визначити методологічні підстави його вивчення, назвати ознаки, за якими можливе його діагностування, обґрунтувати правомірність аналогією «педагог-майстер».

Дослідники педагогічних здібностей Ф. В. Гоновлін, Н. В. Кузьміна, Н. Д. Левітов, А. І. Щербаков та ін. називають різні компоненти, які забезпечують продуктивність педагогічної діяльності. Так, Н. В. Кузьміна виокремлює п'ять необхідних педагогічних умінь: гностичні, проєктувальні, конструктивні, комунікативні, організаторські. Кожне складається з певного блоку, наприклад, до комунікативних входять уміння вибудовувати систему розвитку учнів і колективу класу, знаходити раціональні прийоми впливу, взаємодіяти в межах навчальної діяльності; блок організаторських умінь — застосовувати продуктивні способи організації учнів, вирішення конфліктів та ін. [6, С. 66-68].

Для професії педагога-майстра важливим є творчий потенціал — рівень загальної творчої обдарованості; для майстра істотна роль психологічної і психофізичної підготовки — для педагога первинною є гуманістична орієнтованість; професійні вміння актора пов'язують насамперед із пластикою, можливостями голосового апарату,

швидкістю перевтілення — професійні навички педагога — це якості, необхідні для здійснення гуманітарної по суті освітньої діяльності з навчання та виховання студентів.

Проте нині в театральній галузі набуто значного практичного досвіду різноманітних підходів до виявлення потенціалу викладання майстерності актора, який залишається поза увагою дослідників. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання й усвідомлення цього факту як проблеми і зумовили мету.

Методологічною основою поняття «педагог–майстер» є філософсько-культурологічні положення. Для осмислення цього терміна «педагог–майстер» як поняття, що ріднить педагогічну діяльність з акторською професією. Звернемося до джерел, автори яких розглядають професійний театр як основу для серйозних філософських узагальнень, що мають значення для розуміння культури, природи мистецтва, буття людини, її можливостей і здібностей. Праця Ф. С. Степуна «Основні проблеми театру» (1922), що має підзаголовок «Про природу будь-якого артистизму, сенс нашої епохи й основні форми акторської творчості», містить концептуальні положення стосовно буття людини. Основа філософської концепції вченого Ф. С. Степуна — уявлення про людину як істоту, що набуває сенсу свого існування в процесі самостворення [9, С. 153]. Артистична творчість у тлумаченні Ф. С. Степуна взагалі не пов'язана з проблемою спеціального художнього обдарування — його можуть мати натури «неартистичні». Саме театральне мистецтво для вченого невіддільне від життя, тому жодного принципового розходження між майстерністю сценічного переживання сьогодення, життєвим акторством артистичної душі немає. Наведемо для порівняння дані досліджень акторських здібностей і необхідних педагогічних умінь.

Природа педагога проявляється в цілеспрямованості до об'єднання з усім людством. Думки про народження художника з моральною відповідальністю за його творчість зближують ідеї Ф. С. Степуна з філософськими роздумами Л. М. Толстого й О. О. Блока про сутність мистецтва і педагога–митця. Для Л. М. Толстого художній талант невідокремлений від християнського почуття любові до ближнього; призначення мистецтва він чітко визначає: «...щоб перевести зі сфери розуму у сферу почуття істину про те, що благо людей у їх єднанні між собою, й поставити на місце домінуючого тепер насильства те царство Боже, тобто любові, яке уявляється всім нам вищою метою життя людства... Завдання християнського мистецтва — братерське єднання людей» [10, С. 279].

Осмислюючи ідею О. О. Блока, В. С. Біблер відносить артистизм як до людини, так і до культури в цілому та художньої культури: артистизм людини виявляється в утіленні іншого зі збереженням до нього дистанції, тобто збереженням себе як особистості [3].

Таким чином, «педагог–майстер» у філософському поданні пов'язаний з поняттями духовності, самовираженням у творчому

акті, — це здатність людини вбирати в себе досвід інших, злиття з ними і з природою на основі природної потреби єднання. Майстерність педагога виявляється в прагненні розірвати звичне коло буденності, вийти за межі індивідуалізму, повернувши собі природну, родову сутність. Педагог-майстер краще за інших розрізняє в хаосі цивілізації майбутню гармонію звукового ритмічного ряду, злиття одного природного начала з іншими і вміє ці відчуття передати, а студент-артист швидше за інших здатен зрозуміти цей заклик, виражений мовою митця образів.

Лицедійство (представлення якогось образу глядачеві) й акторство (поліперсоналізм) не тотожні у філософському осмисленні. Природа актора глибша за здатність бути виразним, привернути увагу. У студента розкриваються особистість та індивідуальність у душевній і духовній проєкціях; у лицедійстві — здатність до повноти зовнішніх виразних засобів в образній (театральній) грі. Під час спостереження за процесом перетворення студента театального ВНЗ на професійного актора, виникає запитання: «Що ж відбувається зі свідомістю і ширше — із психікою, пов'язаною з «фізикою», з тілом актора, що навчається?».

Щоб порівняти педагога й актора, слід знайти адекватні підстави, якими можуть слугувати не зовнішні прояви акторських здібностей, а професійне цілепокладання, пов'язане із взаємодією на сцені й в освітньому процесі. У педагога-майстра виражена гуманітарна спрямованість особистості, що особливо важливо. Він взаємодіє зі слухачами, сам освітній процес зорієнтований на виховання й навчання, за цими критеріями оцінюють його ефективність.

Гра педагога виникає з глибин людського духу, але вона, залишаючись підконтрольною, не повинна порушувати його психічного стану. «Гра» педагога-майстра потребує душевного таланту, який є основою педагогічної майстерності. Майстерність полягає саме в тому, щоб уміти зберігати дистанцію між роллю і безпосереднім, «прямим» переживанням — повним перевтіленням. Майстерність допомагає зберегти стан, у якому немає штучності, химерності, фальші. Перенесення театру переживання в професію педагога навряд чи правомірне, оскільки професійні завдання актора і педагога багато в чому різняться; можливість порівнювати артистизм педагога й актора є тільки на рівні розуміння артистизму в широкому філософському аспекті. Загальне для актора і педагога — це не зовнішня дія, а внутрішня готовність до творчого процесу — перетворення дійсності. Артистизм відображає передусім творче начало педагога, розвиток якого є метою використання театральних ігрових методів у педагогічній освіті. Місце і роль театального мистецтва в розвитку артистизму педагога слід розуміти як розвиток його особистості, а не акторських здібностей.

Мета різноманітних розділів предмета — виявити майбутні здібності актора і сформувані в ньому потреби у вдосконаленні

майстерності актора, ґрунтуючись на законах театральної школи К. С. Станіславського. Театральну школу не слід розуміти як щось штучне, що можна лише один раз застосувати в одиничному театральному експерименті. Методика викладання акторської майстерності тісно пов'язана не тільки з мистецтвознавством, педагогікою та психологією, але і з дидактикою, педагогічною психологією, естетикою, теорією художньої творчості, має використовувати знання літературознавства, психолінгвістики й інших наук. У досвідченого педагога-майстра багато дій давно перетворилися на навички, стали напівсвідомими. Йому інколи складно зрозуміти, що часто він діє автоматично замість студента, спеціально не виявляючи, не відзначаючи, яка саме дія повинна стати усвідомленим умінням студента. Насправді часто педагог виконує звичну роль творця художнього продукту (вистави, ролі). Деякі студенти з навчання «за зразком» можуть сформувані необхідні навички, але це можливо, якщо вони мають природну рефлексію і можуть зрозуміти, які саме внутрішні, не тільки зовнішні, дії здійснював у їх присутності майстер. Навчання «за зразком» зазвичай викликає двома причинами: складністю навчальної діяльності, коли її непросто поділити на окремі, точно фіксовані «кроки», або відсутністю досвіду педагога та студентів розділити цю діяльність на послідовність більш простих дій.

У пошуку нових методів формування акторської виконавської майстерності педагога-майстра допомагає його особиста режисерська й акторська практика в професійному театрі. Вона надає можливості примирити театр і театральну школу в їхньому суперництві щодо питання формування актора й розглянути цю проблему з позицій початкової професійної підготовки і реалізації акторських знань у театрі. Формування майбутнього педагога, весь педагогічний процес слід підпорядкувати основній меті — вихованню професійного актора, розкриттю індивідуальної творчості.

Усе вищевикладене є процесом, оскільки використання цих елементів пов'язане з тривалою підготовкою, а найголовніше — з розумінням того, що роблять артисти на сцені. Отже, можна підсумувати, що в акторській грі відбувається своєрідне поєднання реального і нереального, що в результаті формують новий світ, який існує за образами і набагато ефективнішими законами. Відомо, що всі ці геніальні творці «ідеальних Усесвітів» уважали, що люди ігрового типу здатні творчо перетворити свої життя на витвір мистецтва і подібне життя здатне стати різновидом мистецтва, а сама акторська гра — своєрідною ідеологією.

Перспективою подальших досліджень можуть бути опис та аналіз вправ, етюдів, тренінгу з метою виховання актора.

Список літератури

1. Бахтин М. М. Человек в мире слова / М. М. Бахтин. — М., 1995.
2. Бердяев Н. А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. — М., 1997.

3. Библер В. С. Замыслы : в 2 кн. — Кн. 1. / В. С. Библер. — М., 2002.
4. Блок А. А. Крушение гуманизма / А. А. Блок // Сочинения : в 2 т. — Т. 2. — М., 1955.
5. Красота и Мозг. Биологические аспекты эстетики / под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. — М. : Мир. — 1995.
6. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика / Е. Кузина // Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 66-68
7. Соснова М. Искусство актера: учеб. пособие для вузов. — 3-е изд. / М. Соснова. — М. : Академический Проект ; Трикса, 2008. — 432 с. — (Gaudeamus).
8. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. — М., 2007.
9. Степун Ф. С. Сочинения / Ф. С. Степун. — М., 2000.
10. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Л. Н. Толстой // Что такое искусство: статьи, письма, дневники. — М., 1985.

Надійшла до редколегії 17.12.2012 р.

УДК 821.161.2-92 (092)

О. М. ЛОГВИНЕНКО

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РЕПОРТАЖІВ БОРИСА АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА

Проаналізовано чинники, що розкривають жанрові і мовностильові особливості літературних репортажів видатного українського письменника і журналіста Бориса Антоненка-Давидовича.

Ключові слова: літературний репортаж, оповідач, засоби комунікативного вираження, композиційна структура, авторська позиція.

Проанализированы факторы, раскрывающие жанровые, лингвистические и стилевые особенности литературных репортажей выдающегося украинского писателя и журналиста Бориса Антоненко-Давидовича.

Ключевые слова: литературный репортаж, рассказчик, средства коммуникативного выражения, композиционная структура, авторская позиция.

The article analyzes the factors that reveal the genre, linguistic and stylistic features of literary reportage prominent Ukrainian writer and journalist Boris Antonenko-Davidovich.

Key words: literary reportage, the narrator, communicative means of expression, compositional structure, the author's position.

Актуальність і значущість теми. Багатогранна постать Бориса Антоненка-Давидовича — благодатний матеріал для досліджень його письменницької, мовознавчої та журналістсько-публіцистичної творчості. Адже тематика, манера оповіді, стилістика майстра містять як класичні, так і своєрідні особливості комунікативного вираження. Проте якщо перші два з названих складників його таланту більш чи менш достатньо розкрито в наукових статтях, то щодо другого

залишаються незаповнені ніші. Це пояснюється тим, що журналістська творчість не була основною для письменника, до того ж, мислиться багатьма в діахронічному часі. Так, приміром, в одній із наукових розвідок збірку репортажів Б. Антоненка-Давидовича «Землею українською» розглянуто як фактографічне джерело для вивчення специфіки культурологічної комунікації в Україні у 20-х роках ХХ століття [5].

Науковцями свого часу було звернено увагу й на мовну особистість Б. Антоненка-Давидовича в українознавчому вимірі [7], й на сучасну рецепцію творчості письменника [11], опубліковано й дискусійний погляд на співвідношення художності й документальності у «табірній прозі» Б. Антоненка-Давидовича [6], що є частково дотичним до нашої теми.

Ми ж поставили за мету дослідити особливості авторського розкриття теми на межі жанру й стилю, які демонструють явище мовно-літературної дифузії. Оскільки письменник створював переважно літературні репортажі, то ця дифузія в них розкривається якнайхарактерніше. Постановку проблеми саме в такому дискурсі ще не розглядали науковці. Наше дослідження матиме практичне значення, оскільки його можуть використати ті автори, хто лише опановує жанр репортажу й нарису.

У статті ми не дотримуватимемося строго хронологічного принципу розгляду репортажів письменника. Радше порівняльного, щоб чіткіше окреслити проблему.

Маючи спостережливе око публіциста й густо використовуючи багатство й різноманітність мовного інструментарію, Б. Антоненко-Давидович створив своєрідні зразки мистецького репортажу, які чомусь украй рідко вводять ув обіг журналістикознавці, котрі досліджують цей вид інформаційних жанрів. Нам видається, що в підручниках і посібниках має знайтися місце для посилань на емоційні, енергійні оповіді письменника у жанрі літературного репортажу, які не зазнали впливу фактору часу і сприймаються актуальними й нині. Розгляньмо жанрові й стильові засоби, за рахунок яких автор забезпечує розкриття актуальності теми.

Жанрові:

1) суспільна значущість теми, що є наскрізною у збірці.

Тема національного відродження, що була гостро актуальною у 20-30-х роках ХХ століття, у творчості Б. Антоненка-Давидовича постає об'ємною завдяки тому, що автор використовує різні жанрово-стильові форми: оповідання, повісті, нариси й літературні репортажі. І саме з виходом у світ збірки репортажів «Землею українською» (1930) на письменника обрушилися політичні звинувачення й переслідування, закиди щодо ідейної шкідливості його творів. Лише тому, що в них зримо матеріалізувалися образи та символи України: Тарас Шевченко, Дніпро, Галілея (Галичина), Збруч, уманська Софіївка, Донбас, який поступово українізується, тощо. І що сама назва

книжки свідчить про буцімто «національну обмеженість», яку, зокрема, закидав авторові ортодоксальний критик Б. Коваленко. Насправді ж ліро-епічну, експресивну розповідь точно відбито в інверсійній назві збірки. Кожен із 12-ти репортажів — неповторний у формі вираження, оскільки майстер не визнавав літературно-публіцистичних канонів, що обмежують певними рамками рух думки й почуття. Тому його репортажі не інформаційно-оперативні, а публіцистичні, які читач сприймає на межі журналістики і художньої літератури. Тобто Б. Антоненко Давидович балансує на грані жанрів, пишучи про події не так зовнішні (хоч там наявні, окрім мандрів, суспільне життя й літературна дійсність), як внутрішні, що кореспондуються з непрямым (ненав'язливим) оцінюванням відображеної події. Такі тексти можна назвати, користуючися влучним терміном С.М.Гуревича, «художніми документами» [4, с.218], які спонукають читача разом із репортером радіти, захоплюватися, обурюватися, тобто співпереживати.

Про актуальність і суспільну значущість теми свідчать також висновки автора, у яких він наголошує на важливому сегменті суспільного буття. Так, приміром, коли поїзд рушив з Умані, наратор подумав: «2000 душ, які прийшли слухати українських письменників, це надто промовиста цифра, щоб не сумніватися, що справді і в нас уже в культурній українській царині двічі два виносить чотири» [1, с. 647].

За тематичною ознакою репортажі поділяють на соціальні, політичні, культурологічні та спортивні [8]. Щодо збірки «Землею українською», то в ній одна значуща тема акумулює в собі ознаки одразу трьох вищезгаданих видів репортажу: соціального, політичного й культурологічного. Тому можемо вести мову про структурну багатовекторність (універсальність) бачення й відтворення подій та вражень у репортажах Б. Антоненка-Давидовича, який демонструє активну роль особистості оповідача, що спонукає реципієнта до самостійної роботи уяви.

2) наочність

Оскільки книжка народилася в результаті подорожей автора Україною, то це передусім деталі, пов'язані з елементами національної побуту, пейзажу, ментальності, історії, культури, позитивних і негативних вражень від побаченого й почутого. Ці деталі й забезпечують «ефект присутності», що є родовою ознакою репортажного викладу. Наприклад, у репортажі «Там, де тіні забутих днів» автор звертає увагу читача на такі характерні подробиці: «суворі кам'яні обриси ранкової Хортиці», «закурене, брудне Запоріжжя», «спокійний, флегматичний Дніпро», степ, який видно з пароплава, «помчав за обрій...тільки могили залишилися на його сліді». Останній образ особливо зримий, оскільки письменникові вдалося розгадати історичні й сьогоденні таємниці степу, пов'язані з козацькою славою й українськими піснями. А, приміром, опис зустрічі із 95-річним дідом

Забутним, котрий уособлює «третє коліно від запорожців», автор починає так: «Я нахилию голову, щоб не зачепитись за одвірок і заходжу до хати». Ця деталь засвідчує бідність Забутного, яку підкреслює через кілька рядків дідова онучка: побачивши, що гість прийшов у хату з порожніми руками, сердито каже: «Так ви б узяти та й принесли б дідові на пінжак та штани! Ви ж у городі получаете за ті пісні...» [1, с. 612].

З репортажу «Пороги», присвяченого Дніпровим водам, читач дізнається чимало пізнавального про цю природну святиню, зокрема: «І йому дарма, що невдовзі вже бетонні мури візьмуть його старечі груди у шори і крицеві турбіни заграють на його бандурі іншої пісні. Він пережив Потьомкіна, Катерину, він голубив змучене тіло кріпака і поховав на чорному дні останнього пана. Старий, кремезний — він пережив тут Польщу й Росію, але не пережив України». [1, с. 617]. Автор наголошує, що відгомін історії — своєрідний підмурівок нинішнього й майбутнього дня, і це влучно потверджують останні три слова в цитованому фрагменті.

3) авторська суспільна позиція

Намагаючись усебічно розкрити проблему меншовартості українського суспільства, репортер відповідно добирає і систематизує факти. Зокрема, використовуючи математичну аксіому: $2 \times 2 = 4$: «Можна все своє життя прожити в одному з українських міст і не знати української мови, можна в київському трамваї звернутись українською мовою до кондуктора, й він не зрозуміє або удаватиме, що не зрозумів вас, може статись, що український письменник, виступивши перед провінційною аудиторією, натрапить на 90 відсотків слухачів, що зроду нічого не читали його творів... Хоча за аксіомою мало б бути так: найкраще й «найприродніше» можна вивчити українську мову в українському місті, на київських вулицях...Адже $2 \times 2 = 4$? А втім, в наших українських умовах це треба ще довести. У нас це — це теорема» [1, с. 637].

Також авторська суспільна позиція чітко виражена в деяких вставних абзацах, не пов'язаних із послідовністю викладу подій. Наприклад, спостерігаючи за головою окривконкому тов. Зінченком, який, як характерник, зачарував усіх літераторів, котрі приїхали на виступи на Коростенщину, автор убачає в ньому новий тип українця, що працює не «по-хахлацькому», озираючись на велику Росію, а конкретно будує нову Україну. І тут в оповідача асоціативно виникають роздуми про Росію Петровської доби, у якій він убачає витoki ненависного тоталітаризму й обстоює національне самовизначення українців. А в «Не зовсім бадьорому резюме», яким завершується репортаж «На шляху до легкої слави», автор іронічно підсумовує: «...Як подумати, що воно вийшло б, коли б хоч трохи вдалося обрахувати всю ту енергію, весь той запал і пристрасть, витрачені на «початкуючі» вірші й оповідання!.. Сараною суне політературений народ посполитий на редакцію...» [1, с. 705].

4) композиційна структура

Композиція у репортажах письменника рухома (опис + оповідь + роздум). Їх цілісність забезпечується завдяки а) образно-понятійному характеру інформації; б) високому рівню суб'єктивності оповіді; в) ефективному способу втілення образу автора. Люди, населені пункти і пейзажі, роздуми й висновки чергуються, набуваючи яскравого кінематографічного ефекту, що створює узагальнений образ шляху України до джерел.

Композиційна єдність у творі визначається також своєрідністю часового континууму, а саме багатовимірним розгортанням подій у часі й просторі. Впадає в око характерне поєднання сьогочасних деталей з епізодами історії.

Абзац не дорівнює синтаксичному цілому, бо переважає над ним. У композиції вирізняються заставка, репортажний опис, оповідь, публіцистичний відступ, елементи діалогу, закінчення. Усе це забезпечує системність комунікативної стратегії автора.

Мовностильові:

1) виражальна самотність

«Ефекту присутності» не можна досягти без виражальної самотності автора, головні принципи якої Б. Антоненко-Давидович задекларував у статті «Щоб яскраво й точно», опублікованій у «Літературній Україні» [2].

Переконаливості описів досягнуто завдяки точно вжитим художнім образам: насамперед влучним епітетам, метафорам, порівнянням, метоніміям тощо. Причому, як ми помічаємо, що більше таких тропів вводить ув оповідь автор, то життєвіше, документальніше вона вибудовується. Художня образність привертає увагу реципієнта уже із самих назв творів: «Там, де тіні забутих днів», «Де когут піє на три держави», «Труханівська Венеція», «Земля горить» та ін.

Документально точним і образно-виражальним водночас є опис річки Збруч, який, до того ж, слугує авторові правдивою історичною деталлю: «Вузюсінька, замерзла тепер річка Збруч — чорна ріка українського народу», бо вона «протягом століть могла межувати по живому нашу землю» [1, с. 664]. Оригінально подає автор своє сприйняття художнього твору, який «як змагання на спартакіаді, пружинить мої інтелектуальні м'язи, пориває мене до герцю, щоб потім щиро потиснути руку своєму подоланому чи переможцеві «супротивникові» [1, с. 654]. Тут в одному реченні письменник поєднав визначення конкретного поняття, що є одним із предметів розгляду у літературному репортажі «Рейки на драговині», із вираженням власного ставлення до нього.

2) інтимність діалогу з читачем

досягається за рахунок поєднання експресивних синтаксичних побудов, що розкривають авторське ставлення до дійсності, яке він прагне донести до читача. Ось приклад. У творі «Де когут піє на три держави» автор вдається до анафори, щоби посилити тему

українського відродження: «Я люблю нашу історію. Я люблю її буйну, далеку неповторну романтику, яку жодні тенденції істориків не могли вкласти в прокрустове ложе Польщі й Росії. Я люблю історію, бо вона вмерла і живе...Я люблю історію: вона вчить багато чого. Я знаю, що часто я зловживаю цією любов'ю в своїх літературних вправах, і, може, передаю куті меду, але я не годен позбутись її» [1, с. 624].

3) асоціативність мислення

Нерідко в оповіді репортера згадуються певні історичні епізоди, літературні факти, інші документальні джерела, що надає їй більшої достовірності й привабливості. Наприклад:

«— Товариші! Зараз почеться літвечір приїхавших із Києва українських письменників. Дозвольте від імені зібравшогося студентства Агротехнікуму вітати завітавших до нас товаришів письменників...»

Оплески б'ються під стелею зали. Такі оплески навряд чи чув Маяковський або там Пантелеймон Романов в Києві. Це добре, але доведіть тут, що $2 \times 2 = 4$, доведіть, що студент (український) повинен уміти правильно говорити своєю мовою! Доведіть»

[1, с. 642].

4) мовні особливості

У текстах репортажів превалюють особові й присвійні займенники, дієслова 1 особи однини. Бажаного комунікативного ефекту автор досягає з допомогою добору оцінної лексики, розмовних слів, авторських епітетів, своєрідних метафор. До прикладу: «Вона (молодість. — О.Л.) промчала баскими кіньми через яблуневі метелиці й першими заморозками вже взялися ваші скроні» [1, 670]. Подекуди він дивує читача неологізмами (зокрема: вивласнив, політературний народ, заспівав балалаєчно). Самобутні його тропи допомагають читачеві стати внутрішнім співрозмовником автора. Головне в його мовному арсеналі — майстерне поєднання документальності з образністю. У синтаксисі переважає динамізм, який передано з допомогою номінативних речень (дієслівні присудки у формі теперішнього часу). У морфології домінує дієслово.

Ще одна особливість (надзавдання) репортажних текстів саме цього письменника: прагнення своєю мовою, образними засобами утвердити чистоту й самобутність сучасної української літературної мови, яка постійно розвивається і збагачується, й спонукати співвітчизників до саморозвитку.

Висновки

1. Особливості репортажів, які склали збірки «Землею українською» (1930) і «Збруч» (1959), виявляються уже в жанровому їх визначенні автором: літературні репортажі, тобто пов'язані з літературними мандрівками. Ще їх можна означити як репортажі-замальовки, що свідчить про взаємодію двох типів жанрів: інформаційних і публіцистичних. Ці твори написано на межі документальності й художності, тому в них посилено суспільну роль автора / наратора. Нині

такої форми публікації (хоча дедалі рідше, ніж ще 20-25 років тому) можна зустріти на сторінках літературно-мистецьких газет і журналів, зокрема «Літературної України».

2. Опубліковані понад 80 років тому, вони не втратили актуальності, оскільки історико-патріотична тема, майстерно втілена в біографічному авторстві журналіста й письменника як особистості, не підвладна часові.

3. Літературні репортажі Б. Антоненка-Давидовича об'єднують одна наскрізна гостра тема — національне відродження в Україні, зокрема рідної мови. Автор постійно, але не нав'язливо наголошує на потребі не лише любити, а й знати й розвивати її.

Характерною рисою є те, що одна значуща тема акумулює в собі ознаки одразу трьох видів репортажу: соціального, політичного й культурологічного.

4. Зримі деталі, подробиці у репортажах Б. Антоненка-Давидовича не лише засвідчують авторську «присутність», а й посилюють ефект впливу тексту на комунікатора.

5. Композиційну структуру творів побудовано з розрахунку на кінематографічний ефект сприйняття оповіді. Однією з композиційних особливостей репортажів письменника є характерне цілісне поєднання сьогочасних деталей з епізодами історії.

6. Принцип точності й ясності — головний у авторській системі комунікативного вираження змісту. Самобутні його тропи (зокрема й неологізми) розширюють і поглиблюють спілкування автора з читачем.

7. Репортажі письменника вирізняються також асоціативністю його мислення, значним рівнем інтимності діалогу з читачем.

8. Виходячи з вищесказаного, вважаємо за доцільне ввести в обіг журналістикознавців, котрі досліджують цей вид інформаційних жанрів, поняття літературного репортажу, яке нині трохи занепало, щоби збагатити вітчизняну журналістську культуру.

Список літератури

1. Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. / Б. Антоненко-Давидович . — К. : Дніпро, 1991. — Т.1 : Оповідання ; Повісті ; Літературний репортаж / Упоряд. : Я. Тимошенко, Б. Тимошенко.-С.598 — 744.
2. Антоненко-Давидович Б. Щоб яскраво й точно / Борис Антоненко-Давидович // Літературна Україна. — 1965. — 12 лютого. — С. 2.
3. Бойко Л. З когорти одержимих : Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ ст./ Л.Бойко. — К. : КМ Академія, 2003. — 584 с.
4. Гуревич С.М. Газета : вчера, сегодня, завтра. Учеб. пособие / С. М. Гуревич. — М. : Аспект Пресс, 2004. — 288 с.
5. Жигун С.В. Збірка «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича як джерело до вивчення специфіки комунікації 20-х років ХХ ст. / С.В.Жигун // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство». — 2010. - № 21. — С.113-117.

6. Заярна І. Антоненко-Давидович — майстер художньо-документальної прози / І. Заярна // Слово і Час. — 1995. — № 8. — С. 47–50.
7. Касян Л. Мовна особистість Бориса Антоненка-Давидовича в українознавчому вимірі / Людмила Касян // Українознавство. — 2007. — № 2. — С.196-200.
8. Максим'як О.С. Класифікація репортажів за тематичними ознаками / О. С.Максим'як // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство». — 2010. - № 21. — С. 143-151.
9. Ким М. Н. Репортаж: технологія жанра. — С.Пб.: Изд-во Михайлова В.А., 2005. — 224 с.
10. Хамедова О. А. Проблема біографічного автора у творчості Б.Антоненка-Давидовича / О.А. Хамедова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. — Донецьк, 2007. — Т. 17. — С. 61–71.
11. Хамедова О. А. Б.Антоненко-Давидович: доля, творчість, критична реценція : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 — українська література / Хамедова Ольга Антонівна ; Харківськ. нац.ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2008. — 25 с. — Бібліогр. : С.21-22.

Надійшла до редколегії 20.12. 2012 р.

УДК 778.5(477)"1918/1920"

В. Н. МИСЛАВСЬКИЙ

КІНЕМАТОГРАФ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ В ПЕРІОД ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ

Аналізується становлення українського радянського кінематографа в роки громадянської війни.

Ключові слова: Україна, історія кіно, агітаційний фільм, громадянська війна.

Анализируется становление украинского советского кинематографа в годы гражданской войны.

Ключевые слова: Украина, история кино, агитационный фильм, гражданская война.

Analyzes the formation of the Ukrainian Soviet cinema in the Civil War.

Key words: Ukraine, film history, propaganda film, the Civil War.

Актуальність статті полягає в розкритті недостатньо вивчених аспектів становлення вітчизняної кінематографії в період громадянської війни.

У 1907 р., перебуваючи в еміграції, В. І. Ленін у розмові з В. Бонч-Бруевичем зазначив, що кіно знаходиться в руках вульгарних спекулянтів, приносить більше зла, аніж користі, нерідко розбещуючи маси огидним змістом п'єс. Але що, звичайно, коли маси оволодіють кіно і коли воно буде в руках справжніх діячів соціалістичної культури, то воно стане одним із могутніх засобів просвітництва мас» [13, с. 116]. Відомий вислів В. І. Леніна: «З усіх мистецтв для нас

найважливішим є кіно...», цитований багатьма кінознавцями, мав продовження. Виголошуючи цю фразу в бесіді з Наркомом освіти А. В. Луначарським, вождь пролетаріату додав: »...у справі пропаганди та агітації» [11, с. 166-167].

Ленінські директиви стали керівництвом до дії для всієї радянської кінематографії. Розглянемо становлення українського радянського кінематографа в роки громадянської війни, а також вплив політичної кон'юнктури на тематику фільмів.

У 1922 р. редактор конструктивістського журналу «Кіно фот» О. Ган заявляв: «Ми воюємо з психологічним кінематографом. Ми проти побудови картин на Мозжухіних, Рунічах, Лисенко тощо. Проти того, що ці люди несуть на екран театр і збоченість істеричних обивателів 1914 року».

До середини 1920-х рр. керівництво радянської кінематографії остаточно перемогло тих, хто привносив на екран «театр і збоченість істеричних обивателів 1914 року». У 1919 році полеміка щодо естетики майбутнього радянського кіно була ще в розпалі.

В Україні пропагандистом ідей нової радянської кінематографії став керівник української кінохроніки М. Ю. Кольцов, який прибув з Москви. У квітні 1919 р. журналіст опублікував у київській пресі статті «Кіно і революція», «Машина часу» і «Кінокоролі та кінопролетарі», що значною мірою відбивали погляди на кінематограф радянського партійного керівництва:

«...Епоха екранних королів не перервана, а пережита. Не було б революції, не було б голоду та громадянської війни, Полонський і Максимов усе одно перестали б збирати натовпи. Кінематографічний глядач переситився одноманітністю. У покірному населенні темних залів уже давно піднімається гомін проти низовинного Руніча» [8].

«...Злегка ушляхетнити репертуар. Вимести хорошою міцною мітлюю кіновульгарність. Більше моралі, гучної, урочистої та високої моралі, яку знавці екрану вважають невід'ємною та характерною його властивістю! Більше яскравих, розумних і значних написів — якщо будуть значні написи, значними здадуться і сцени, що їх супроводжують! І все буде готове для нового життя, для нової соціальної обстановки» [7].

Водночас один з керівників Пролеткульту А. Хейфіц у доповіді на міській конференції культурно-просвітницьких організацій Києва, що відбулася 4 травня 1919 р., категорично заявив, що пролетарському мистецтву не потрібна емоційність [6, с. 154].

Таким чином, у 1919 р. вже було вироблено концепцію розвитку нового радянського українського кінематографа, з успіхом реалізовану в 1920-х рр. Незважаючи на дуже складну ситуацію в період громадянської війни, радянська влада змогла не тільки організувати зйомку кінохроніки, а й налагодити відносно стабільне кіновиробництво.

Перші кадри революційної хроніки України належать до середини 1917 років. Хронікальні кінозйомки в радянській Україні здійснювали переважно кіногрупи, що входили до складу Червоної Армії, — Кіносекція Наркомвоєну політвідділу 12-ої армії, Кіносекція Підва 41, Поарм-13 тощо. Хронікальні сюжети відображали успіхи Червоної Армії, демонстрації, мітинги, траурні процесії, з'їзди та свята: «Демонстрація трудящих на честь I Всеукраїнського з'їзду рад у Харкові 11 — 12 грудня» (1917); «Мітинг харківських робітників після звільнення Червоною Армією міста від петлюрівців» (1918), кіножурнал «Українські події» (до жовтня 1918 р. вийшли два випуски кіножурналу «Українські події») [14, с. 14], «Вступ радянських військ до Києва 6 лютого 1919 р.», «Червона Одеса» (1919), «Мітинг у Києві з нагоди звільнення міста від петлюрівців» (1919), «Парад військ і хід 1 травня в Києві» (1919), «Святкування дня Червоної Армії в Києві 5 березня 1919 р.», «Усі на зміцнення тилу» (1920) тощо.

У 1919 р. Київ стає третім після Москви і Петрограда центром випуску хронікальних фільмів. Сюди переводиться з Харкова створений у січні 1919 р. Всеукраїнський кінокомітет при відділі мистецтв Наркомпроса УРСР. В Катеринославі, Одесі й інших містах відкриваються його філії [4, с. 64, 67]. Крім зйомки окремих хронікальних сюжетів, київські кінопрацівники за прикладом кіножурналу «Кинонеделя» ВФКО починають випускати «Живой журнал» (під керівництвом М. Кольцова). Одразу ж після заняття Червоною Армією Києва починаються кінозйомки. Операторами документальних зйомок у Києві від військових органів були В. Добржанський, А. Майнс, М. Полянський, а від Кінокомітету — О. Станке.

На початку квітня 1919 р. у всеукраїнському фотокінокомітеті створено відділ кінохроніки на чолі з М. Кольцовим. Він випускав «Живой журнал», присвячений найважливішим подіям у житті Радянської України, бойовим діям Червоної Армії [5, с. 166]. Газета «Коммунист» 4 квітня 1919 р. повідомляла, що відділ кінохроніки розпочинає випуск щотижневого «Живого журналу», який демонструватиметься в усіх кінотеатрах України. До 15 травня 1919 р. відділ кінохроніки Українського кінокомітету встиг випустити три його номери [2, с. 112]. А в червні на екранах київських кінотеатрів уже демонструвалися чотири номери журналу та готувалися до випуску наступні чотири.

Саме тоді в Україні народжується новий кіножанр, так званий агітфільм. За 12 днів роботи кіновидавництво «Красная звезда» зуміло випустити три агітфільми. Агітки були своєрідними кінолістівками, сумішшю кінохроніки, ігрового сюжету, малюнків, діаграм і примітивних, показово тенденційних текстів.

У фронтовій обстановці теми та завдання для агітфільмів розробляли, санкціонували, а нерідко й безпосередньо готували політвідділи Червоної Армії. За спогадами М. Шнейдера, до річниць Червоної Армії «фірми ставили картини за своїми темами, що отримали

схвалення спеціального журі, в якому брали участь представники Червоної Армії. Умови лібрето були сформульовані таким чином: дотримання основних вимог художнього смаку та спеціальних завдань метражу тема повинна розробляти один із таких моментів: 1) за що бореться Червона Армія, 2) проти чого вона бореться і 3) як їй допомогти в боротьбі».

Українське кіновиробництво було представлено продукцією кінематографічних комітетів військово-політичних організацій та органів народної освіти (кіносекції агітпросвіту Київського військово-окружного управління, кіновидавництва при агітпросвітуправлінні УРСР, всеукраїнського фотокінокомітету при НКП УРСР тощо). Знімалися фільми в Києві й Одесі на базі націоналізованих кіностудій, відповідно «Художній екран» і Д. Харитонова, причому на націоналізованих кіностудіях працювали в основному колишні співробітники приватних фірм. «Червоні» і «білі» агітки нерідко знімали одні й ті самі люди.

У Києві разом із Всеукраїнським кінокомітетом Наркомпросу кіновиробництво і випуск військових кіноагіток здійснювала просвітницька секція на чолі з М. Подвойським. В Одесі основне кіновиробництво було зосереджено в руках політвідділу 16 армій, що використовував виробничу базу ательє Д. Харитонова. Зазначимо, що в роки громадянської війни Червона Армія мала у своєму розпорядженні 305 стаціонарних і пересувних кіноустановок [5, с. 17].

Виробництво агітфільмів у Росії та Україні розпочалося майже одночасно. Російське кіновиробництво розміщувалося подалі від фронтів громадянської війни, кіновиробництво ж в Україні перебувало в центрі військових дій. Тому в Москві та Петрограді кіновиробництво виявилось зосередженим у руках цивільних, а в Україні — у руках військових організацій, які широко використовували фільми в агітаційній і пропагандистській діяльності серед червоноармійців і місцевого населення.

Агітаційна кінопродукція України та Росії періоду громадянської війни, за винятком небагатьох фільмів, була дуже низької технічної якості. Через відсутність чистої плівки доводилося змивати емульсію зі старих фільмокопій і покривати їх новим світлочутливим шаром [5, с. 19]. Подібна «самодіяльність» не дозволяла операторам досягати точного експонування.

Деякі кінопрацівники вагалися в прийнятті рішення працювати на радянську владу і зайняли вичікувальну позицію. Наприклад, у Києві, де зосередилося основне кіновиробництво в Україні, на більшовиків погодилися працювати режисери М. Вернер А. Лундін, М. Бонч-Томашевський, оператори О. Станке, В. Добржанський, сценарист А. Вознесенський. В Одесі радянську владу підтримали режисери С. Ценін, М. Салтиков, Е. Пухальський, О. Аркатов, В. Черноблер, П. Чардинін, Б. Глаголін, оператори Є. Капітта, Р. Дробін, О. Станке, актори Д. Читоріна, П. Інсаров, К. Томський, художник О. Уткін.

Авторами сценаріїв і лібрето агітфільмів виявилися нові для кінематографії люди. З 69 агітфільмів, поставлених у Москві, Петрограді й Україні в 1918-1920 рр., 48 зняті за сценарієм авторів, котрі не працювали раніше в кінематографії.

Над написанням сценаріїв для агітаційних фільмів в Україні працювали завідувач видавничого відділу Київського Окровоєнкому журналіст І. Леонідов, журналіст М. Кольцов, начальник редвідаву Наркомвоєну М. Наумов, працівник політуправління 12 армій Р. Тасин, письменники Л. Нікулін, Б. Леонідов, З. Тулуб, Я. Ядов, педагог М. Анін.

Проте катастрофічний брак професійних кадрів, на нашу думку, був не головною причиною низького художнього рівня більшості агітфільмів. Перед творцями агітфільмів ставилося конкретне завдання: виконання високих показників валового кінопродукту, такого необхідного радянській владі для вирішення пропагандистських завдань. Агітфільми, зазвичай, знімалися впродовж 3–10 днів [10, с. 17].

Зрозуміло, що зняти пристойний фільм за такий короткий строк практично неможливо. Та цього й не вимагалось. Художній рівень картин узагалі не розглядався. Найголовніше в оцінці фільмів — зазвичай відображення в змісті картини пропагандистських завдань і правильне тлумачення тодішніх соціально-політичних процесів.

На початку 1919 р. редакційно-видавничий відділ Наркомвоєну України розробив великий рекомендаційний список тем для кінопостановок: «Село, куркуль, середняк і бідняк. Дрібнобуржуазне і куркульське ество контрреволюції. Гетьманщина і директорія. Єдність збройних сил радянських республік. Значення союзу між робітником та селянином. Нація і клас. Церква і держава. Боротьба з бандитизмом. Оборона соціалістичної вітчизни. Роль і значення Червоної Армії. Загальне і військово навчання. Командні й інструкторські курси. Наші вороги» [3, с. 196]. Більшість агітфільмів висвітлювали військові дії проти ворогів радянської влади, спільну боротьбу селянства і революційної армії проти куркулів. Кількісно меншу групу становили агітфільми, присвячені проблемам побуту та моралі, зокрема сатиричному осміянню буржуазії та церковників, і ще меншу — агітфільми на історико-революційну тему [5, с. 164].

Героями більшості художніх агітаційних картин, за твердженням авторів фундаментальної праці «История советского кино», була революційна маса, інколи персоналізована в образах робітника, селянина, солдата чи комісара. Учасник революційної боротьби в таких фільмах був уже сформованою особистістю. Тільки в окремих випадках автори простежували еволюцію переконань (у фільмі «Прозрілий» режисера Л. Замкова, за сценарієм М. Аніна офіцер з інтелігентів усвідомлює, що правда на стороні нового світу). Успішно використовувався лубок: через агітфільми-плакати, що повторювали образотворчі лубки, а потім і через репертуар театру лубка. Прикладом останнього слугує фільм «Червона ріпка» режисера М. Бонч-Томашевського, де «білі»

генерали й інтервенти безуспішно намагаються висмикнути червону ріпку, що втілювала Червону армію [5, с. 168].

Агітфільми майже завжди висвітлювали злободенні події сьогодення й одночасно ілюстрували політичні гасла радянської влади. Фільми відображали дії Червоної Армії на полях битви громадянської війни, війну з білопольськими військами, святкування 1 Травня, річниці Червоної Армії тощо. Більшість агітфільмів про Червону Армію адресувалися перш за все селянству, яке становило більшість серед бійців Червоної Армії.

Із 32 українських агітфільмів у 1919 р. 9 — про боротьбу з класовими ворогами, військами Антанти і Денікіна — «У царстві ката Денікіна», «Червоні по білих», «Чотири місяці в Денікіна», «Прозрілий». Сім агітфільмів висвітлювали бойові потреби та завдання Червоної Армії — «Червоноармієць, хто твій ворог?», «Червоний командир», «Життя червоних курсантів». Перемогам Червоної Армії присвячені агітфільми «До південного берега», «На допомогу червоному Харкову».

Агітфільми роз'яснювали загальні завдання революційної боротьби — «Революційний тримаєте крок», «Це буде останній і рішучий бій», «Слухайте, браття!», «Вставай, прокльоном затаврований!», «Під червоною зіркою».

Пропагували «трудові перемоги» на виробництві агітфільми «На трудовому фронті», «Червоні металісти», «Всі на зміцнення тилу». Турботу радянської влади про трудящих відображали картини «Два світи», «Братський союз міста і села», «Раніше і тепер», «Жертви підвалу». Про боротьбу з бандитизмом і куркулями, про використання національної ворожнечі ворогами революції у своїх інтересах оповідали фільми «Велике зло», «Невідомі герої», «Мир — хатинам, війна — палацам».

Нерідко агітфільми мали назви у вигляді революційних закликів — «Вставай, прокльоном затаврований!», «Хай живе Червона Армія!», «Революційний тримайте крок!», «Ми переможемо!», «За життя і свободу!».

За своїми завданнями, змістом і формою (В. І. Ленін вимагав вести агітацію найзрозумілішою та найдоступнішою для мас мовою) агітфільми виявилися дуже близькі іншим видам агітації часів громадянської війни. При цьому основна думка фільму виражалася в написах, а зображення мало ілюстративну функцію. У деяких фільмах образотворчий аспект був різноманітнішим, а написи доповнювали і пояснювали дії, що розгорталися на екрані.

Різновидом агітфільмів був кінозаклик або кінопромова, як, наприклад, фільм «Червоний командир», змістом якого був виступ командира перед бійцями. Однією з форм агітфільму вважався своєрідний «монтаж». Сенс такого фільму міг бути зрозумілим за наявності артистичитця або лектора, які виступали під час демонстрації фільму з коментарями та роз'ясненнями. Ранні агітфільми створювалися

саме за цим принципом. Так було зроблено в лютому 1919 р. в Харкові кіномонтаж «Не плачте над трупами полеглих бійців». Фільми-кінопромови, що супроводжуються акторами, продовжували традицію українських і російських «кінодекламацій», які виникли задовго до революції.

Агітфільми рідко знімалися в павільйонах і декораціях. Значна частина зйомок відбувалася на вулицях міста, у селі, тобто в реальній обстановці. Не відмовляючись від залучення до участі в зйомках професійних акторів, режисери часто доручали виконання головних ролей людям, які грали самих себе. Наприклад, у фільмі «Вставай, прокльоном затаврований!» головну роль комісара, на запрошення режисера М. Бонч-Томашевського, виконував комісар Першого комуністичного полку.

У народних сценах найчастіше виступали головні герої агітфільмів: червоноармійці, робітники, селяни. У створенні фільму «Два світи» брала участь численна група робітників судноремонтного заводу. Зрозуміло, що за такого підходу про жодні елементи акторської гри говорити не доводиться.

Актор Р. Дніпровський, виконуючий роль українського селянина у фільмі «Квіти на каменях», згадував, що він не знав, як чітко грати свою роль, оскільки основна вимога режисера полягала в тому, щоб він досягав «вільної, як у житті, поведінки, без театральної жестикуляції». «Думайте про те, що ви керуєте конем, їдете на базар, а не про те, що вас знімають», — радив режисер [3, с. 206].

У кінолістівках і кіноплакатах герої втілювали загальне поняття «Революційний солдат», «бідняк-селянин», «робітник», «політичний комісар» тощо. Їх образи були схематичні та психологічно не розроблені. Тільки в деяких агітфільмах персонажі виділялися певними індивідуальними рисами.

До сценаріїв агітфільмів висувалися особливі вимоги. Герої в цих сценаріях мали чітку класову характеристику з тим, щоб глядачі зрозуміли, хто їх друг, а хто ворог. Саме тому в більшості таких картин завдання вирішувалися спрощено. Крім того, конфлікт у них будовався не на любовному трикутнику, що був основою дореволюційної кінематографії, не на індивідуальних долях окремих осіб, а на соціальних відносинах або конфлікті класів, що протистоять один одному.

У 1922 р. П. Чардинін в інтерв'ю паризькому журналу «Cinéa», розповідав, що, за наказом одеської Політпросвіти, Кінокомітет зняв «Волчий дол». В основі фільму — історія села, що переходить з рук білих до рук червоних та назад. Водночас це була любовна драма: робітник — прибічник червоних — закохується в дівчину з протилежного табору. І все це закінчувалося дуже сентиментальним і дуже «червоним» чином [12, с. 443].

По-справжньому художньо цінним Чардинін назвав тільки фільм «Знову на землі» [12, с. 443]. Серед фільмів, що заслуговують на

увагу, можна відзначити відносно масштабну постановку «Розповідь про сім повішених». Фільм був вільною екранізацією однойменної розповіді Л. Андреева про групу революціонерів-терористів, арештованих і засуджених до страти. Після виведення військ Червоної Армії з Одеси роботу над картиною було зупинено. Проте після чергового захвату міста Червоною Армією нова дирекція націоналізованої фабрики Харитонова вирішила продовжити зйомку.

Українською нечисленною в кіноагітаційній палітрі представлена комедійна продукція. За художньо-естетичним рівнем вона не відрізнялася від революційного плаката (копняк ворогам революції був улюбленим прийомом художників-плакатистів). У 1919 — 1920 рр. вийшли три комедії — уже згадувана агітка «Радянські ліки», що мала другу назву «Заляканий буржуй», «Червона ріпка» — білогвардійські генерали безуспішно намагаються вирвати «Червону ріпку», що символізує Червону Армію, і «Козир-баба» — комедія, в якій ідеться про дружину мобілізованого до Білої Армії солдата, котра зуміла взяти в полон кількох ворожих солдатів і доставити їх до штабу Червоної Армії.

На початок 1920-х рр. комуністична пропаганда загальмувала, переживаючи кризу форм і методів. Практично перестали ходити на мітинги. Гасла, листівки, багатолюдні демонстрації вже не сприймалися свідомістю людей, які пережили роки війни та розрухи.

Напередодні непу для мільйонів обивателів стало очевидним повне відповідність реальних умов життя масштабним пропагандистським акціям — різноманітним «тижням», «декадникам», «ударним місячникам» тощо. Разом з цією агітаційною «надзвичайлівкою» деградує і примітивний революційний екранний плакат-агітка. Агітфільми як явище відходять у минуле.

Зауважимо, що режисери і сценаристи, які брали в 1919 — 1921 рр. активну участь у створенні кіноагіток в Україні, серйозної кар'єри в кінематографії СРСР так і не зробили. Більшість кінопрацівників з дореволюційним стажем або емігрували, або зазнали репресій.

Ця стаття є початком дослідницької роботи у вивченні становлення українського кінематографа в 1920-і рр.

Список літератури

1. Агитфильмы гражданской войны // Искусство кино (Москва). — 1939. — №2. — С. 52.
2. Андон В. История одного поиска // Искусство кино (Москва). — 1982. — №4. — С. 113.
3. Журов Г.В. Первые шаги советского кино на Украине // Вопросы киноискусства. — М., Наука, 1963. — Вып. 7. — С. 190-191.
4. Из истории кино. Материалы и документы. — Вып. 1. — С. 64, 67.
5. История советского кино. 1917-1931 / Сост.: Х. АбулКасьмова, Я. Айзенберг, А. Ахроров, Л. Белова и др. — М., 1969. — Т. 1. — С. 164-166
6. Капельгородська Н., Глуценко Є. Начерки далекої кіноісторії. — К. : АВДІ, 2005. — С. 154.
7. Кольцов М. Кино и революция // Театр. — 1919. — 25 апреля.

8. Кольцов М. Кинокороли и кинопролетарии // Театр. — 1919. — 30 апреля.
 9. Кольцов М. Машина времени // Театр. — 1919. — 26 апреля.
 10. Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво. 1917-1929. — К. : АН УРСР, 1959. — С. 17.
 11. Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. — М. : Искусство, 1974. — С. 166-167.
 12. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М. : Искусство, 1961. — Т. 3. — С. 443.
 13. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. — М. : Искусство, 1973. — С. 116.
 14. Театральный журнал (Харьков). — 1918. — №2. — 20 октября. — С. 14.
 15. Шнейдер М. Первые военные картины // Кино. — 1928. — 21 февраля.
- Надійшла до редколегії 20.01.2013 р.*

УДК 7.038.6:791.12

І. Б. ПЕРВИШЕВА

РОЗВИТОК «ВІДКРИТОЇ ЕКРАННОЇ ФОРМИ» В ПЕРІОД ПОСТМОДЕРНУ

Аналізуються історичні передумови виникнення нової художньої форми, її розвиток та зміни в умовах сучасної екранної культури.

Ключові слова: *відкрита художня форма, багаторівнева реальність, фрагментарність простору, сигментативна фабула, лакуна.*

Анализируются исторические предпосылки возникновения новой экранной формы, ее развитие и изменения в условиях современной экранной культуры.

Ключевые слова: *открытая художественная форма, многоуровневая реальность, фрагментарность пространства, сигментативная фабула, лакуна.*

There are analysed appearance conditions of a new artistic form, its development and changes in the conditions of the modern culture.

Key words: *open artistic form, multilevel reality, fragmentation of space, sigmentative plot of a story, compartement.*

Людська культура є «другою природою», своєрідним «відзеркаленням» емпіричної реальності, онтологія якої складна і поліфункціональна. Дослідження минулого століття виявляють різні рівні емпіричної реальності, що демонструють певну залежність один від одного. Це був період «соціального конструювання», численні революції виявили диктат формалізованої «закритої художньої форми», в рамках якої існували більшість кіномитців до середини минулого століття.

Друга половина ХХ ст. стала періодом реалізації в культурі нової художньої форми не тільки як доміанти, адже мета людства — досягнути «нову цілісність», віднайти онтологічну єдність: інтелектуальну, духовну та душевну, — через нову художню форму.

Актуальність означеної проблеми зумовлена:

- браком відповідних досліджень розвитку та зміни «відкритої екранної форми» в часі;
- необхідністю звернутися до виявлення механізмів створення «відкритої екранної форми»;
- виявленням розбіжностей між характеристиками «відкритої художньої форми» та «відкритої екранної форми»;
- необхідністю дійти висновків щодо впливу епохи постмодерну на розвиток «відкритої форми» в екранному мистецтві й культури в цілому.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що феномен «відкритої екранної форми» вивчений недостатньо. Відомі праці американського філософа і культуролога Фр. Джеймсона, а також інших теоретиків М. Фуко, Умб. Еко, Ж. Батая, Р. Барта, Ж. Ф. Ліотара, Ал. Роб-Грейє ретельно описали основні ознаки постмодерніського твору, хоча практика фільмування стикалася з окремими особливостями (такими, як ілюзія та цитування, «фільм у фільмі») задовго до перших уявлень про постмодернізм. Але це передбачало зміну самої моделі художнього мислення, свідчило про спростування категоричності, «безумовності» у сфері художньої культури, отже — зникнення «тиранії» автора, твір якого поступово втрачав цілісність, розчиняючись у численних інтерпретаціях.

Мета статті — дослідити розвиток і зміни «відкритої екранної форми» в період постмодерну.

Завдання:

- 1) проаналізувати соціокультурні контексти виникнення «відкритої екранної форми»;
- 2) виявити зв'язок між характеристиками постмодернізму (його вплив) на виникнення, розвиток і зміни «відкритої екранної форми»;
- 3) виявити механізми створення «відкритої художньої форми» й «відкритої екранної форми» в тенденції багаторівневої реальності.

Відкинувши можливість утопічного перетворення життя за допомогою мистецтва, представники постмодернізму прийняли буття таким, як воно є, і перетворили мистецтво на нові відкриті форми, тобто наповнивши його не імітаціями чи деформаціями життя, але фрагментами реального життєвого процесу. Останній тут, звичайно, лише критично корегується, а не перетворюється цілком на щось нове і небачене. На відміну від колишнього неприйняття практики випадкових контактів з масовою культурою, мистецтво поставангарду активно долучається до неї, іронічно її переосмислюючи, визначаючи її завдання у сфері моди, музики, танцю, реклами. Так складається єдине, пульсуюче художнє середовище.

Постмодернізм не заперечує класичних традицій, не конфліктує з ними, а прагне їх використати на новій теоретичній основі. Для постмодернізму наслідування реальності неможливе, оскільки він ви-

значає не одну, а безліч реальностей і йому властива лише «віртуальна реальність».

Постмодернізм цитує, піддає деструкціям та естетичним мутаціям великі стилі, «розсіює» оригінальні тексти через їх фрагментацію та перекодування, збільшуючи таким чином хаотичність моделі буття, її неоднозначність і невизначеність. У процесі гри з текстами постмодерністська естетика відкидає концепцію художнього часопростору як подвоєння (потроєння і так далі), а життя натомість моделює гіперреальність — безліч віртуальних симулякрів, відкритих конструкцій, хаотична неоднозначність яких створює ефект «мерехтіння» смислів, розмивання меж між реальним та уявним. Тому образи розколотих дзеркал та лабіринтів безвиході характерні для епохи постмодерну — на противагу дзеркалам та лабіринтам доби модерну.

Якщо в суспільствах традиційного типу — у кінематографі першої половини ХХ ст. — просторові характеристики соціального буття виражали час, підкоряли собі його вимір, в епоху модерну час став «головним вимірювачем соціальних якостей людей і речей» [3, с. 190]; постмодерністське розуміння часу базується на відкриттях науки ХХ ст., що сформувала уявлення про єдиний часопростір, котрий визначає багатомірні метрики буття і таким чином інтерпретує час як «одну з координат багатомірного часопросторового континууму» [3, с. 191]. Тобто таке співіснування часу і простору є ознакою «закритої художньої форми». Існуючу модель часопростору змінює модель часу алінійного, хаосоморфного. Втрачаючи лінійність, гомогенність, однорідність, час набуває варіабельних характеристик.

Постмодернізм відбив загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у світі. Дисгармонія стає основною ознакою постмодерного художнього світу. Тут немає нічого певного, сталого. Тому не випадково в постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, Художній світ, замкнений лише сам у собі, неначе розбитий на друзки, розколотий, нецілісний, неорганічний.

Створення художнього світу у творах постмодернізму відбувається в підкреслено умовному ключі. «Текст» зображується як «світ», а «світ — як текст». Твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, а тексту — з митцем. У цьому разі йдеться про специфічну особливість постмодерного письма, що передбачає підкреслену умовність зображуваного.

Ж. Бодріяр розглядає постмодерн як явище переважно негативне. Найбільше непокоїть ученого переорієнтація культури на знакове моделювання замість безпосереднього відображення життя. «Симулякр — це зовсім не те, що приховує істину, це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр істинний», — і далі пояснює: «Абстракція сьогодні — це не абстракція карти, копії, дзеркала чи концепту — це вже не симуляція території, преференційного сущного, субстанції.

Вона — породження реального без першопричини та без реальності: гіперреального».

Відтак, за радикальним формулюванням Ж. Бодріяра, «реальності більше не існує» (радикальна відмова від референтності), образи стираються, перетворюючись на абстракції генетичного та комп'ютерного кодів. За допомогою новітніх технологій удосконалюються ілюзія, симулятивність образів, які відтворюють те, що в минулому спориймалося як реальне, їх місце посідає дублікат реальності, яка, збільшуючи ілюзорну подібність із собою, перетворюється на гіперреальність.

Різні автори характеризують постмодерністську культуру приблизно в одному категоріальному дискурсі: нівелювання меж між високою (елітарною) та масовою культурами, криза історичності, кінець «індивідуального стилю», перетворення світу на «чисті образи себе», виникнення культури «симулякруму», хаотичне нагромадження фрагментів (засилля полікадру й існування реципієнта в мультиреальності поліекрана), поширення концепцій «практик, дискурсів, текстуальної гри». Американський філософ і культуролог Фр. Джеймсон розглядає як естетичну модель постмодернізму «шизофренічне письмо», для якого характерні: розрив у ланцюгу означень, виникнення уламків окремих ознак, що утворюють своєрідний хаос. Стосовно кіномистецтва це означає виникнення артефакту з уламків інших артефактів, упровадження принципу «цитатності», що іноді стає прийомом і зумовлює феномен «вічного повернення», зокрема до сміливих експериментів. Яскравим прикладом можуть слугувати фільми Д. Лінча, П. Грінвея, К. Тарантіно, побудовані на широкому цитуванні героїв різних видів мистецтва різних історичних періодів.

«Відкрита художня форма» містить у собі всі характеристики періоду постмодерну, наприклад, «нескінченний лабіринт» Умберто Еко — «лабіринт без центру, входу і виходу, тільки з безліччю перетинів, глухих кутів: хаотична мережа безлічі можливостей Тому образи розколотих дзеркал та лабіринтів безвиході характерні для епохи постмодерну — на противагу дзеркалам та лабіринтам доби модерну». [3, с.189]

«Відкрита екранна форма» і її зовнішні ознаки розкриваються через пластичну оболонку екранного твору, яка стає все дифузнішою; внутрішні й зовнішні якості якої взаємно проникають одні в інші, межі між ними встановлюються в самому досвіді сприйняття твору, тобто суб'єктивно і в русі.

До внутрішніх ознак «відкритої екранної форми» належать:

- відмова від катарсичного вирішення конфліктів;
- проголошення «трансляції» конфліктів за рамками екранного твору;
- зараження глядача не тільки емоціями, але і спонуканням до соціальної дії; можливість активної участі глядача в організації

художньої конструкції, доповнення її новими елементами або зміна її структури, тобто активна співтворчість — інтерактив.

Концепції «відкритої екранної форми» нині розвиваються в різних напрямках:

- для телебачення — невизначеність зовнішніх меж, особливо акцентована, безпосередньо пов'язана з проблематикою екранного твору й проблематикою, що насичує соціальне існування людини. Проблема — це логічна антиномія, що зумовлена бажанням людини дозволити зняти її або в реальній дії, тобто в екзистенціальному, або тільки в логічних умовах буття;
- для кінематографа — проблемність задуму й невизначеність меж — пронизують усі пласти екранного твору, вможливаючи суб'єктивну інтерпретацію художнього змісту, оскільки тільки на основі вільної інтерпретації може відбутися свідоме прийняття впливу твору. На прикладі кіно простіше досягнути нову цілісність «відкритої екранної форми», адже лакуни, «сенсові пропуски», заповнюються власними суб'єктивними образами.

Рефлексія необхідна і в концепції «відкритої художньої» форми, і в концепції «відкритої екранної форми», і в інтелектуальному мистецтві в цілому. Такий тип переживання твору мистецтва легко співвіднести з історичною долею людини, відкритою до волі й цілеспрямованої діяльності й водночас залежною від різних природних, зокрема історичних, обставин, які не можна повністю подолати. Також наявне прагнення до подолання межі між внутрішнім естетичним змістом твору й зовнішнім планом соціального буття. Назвати таку відповідність гармонією не можна, тому що тут часто діють не стільки консонанси, скільки дисонанси, і все ж такі — це, іноді досить драматична, відповідність у сучасній культурі.

Протягом 1990-х р. кіноекран демонстрував інтенсивне, оскажене цитування «всього і вся» з іронічним переосмисленням, поєднанням, здавалося б, непоєднуваного — подібні процеси спостерігались як в українському, так і в російському кіно. Отже, кінематограф нагадував дитину, що відкриває світ. На екрані демонструвалися спрощені інтерпретації філософських концепцій, адаптовані для «широкого вжитку».

Серед класичних прикладів яскравого кінематографічного постмодерного кітчу традиційно називають такі імена, як Квентін Тарантіно, Девід Лінч, Ларс фон Трієр. Не обмежуючись руйнуванням структури, наратива, звуку, монтажної послідовності кадрів, до об'єктів знищення іноді долучали і фізичний носій фільму (плівку).

У кінематографі одним з перших модель відкритого пульсуючого поля тексту як специфічний тип хаосу — нову смислову множинність, антилогоцентричну гетерохронну нестабільну структуру, в якій переплетення окремих історій розриває послідовність екранного часу, не діють жодні закони (ані естетичні, ані етичні), окрім закону ймовірності, — яскраво втілив Квентін Тарантіно в «Кримінальному чтиві»

(1994). «Фірмовий метод» цього режисера — вишукане жонглювання штампами — своєрідна вендета голлівудської естетики.

Вільно орієнтуючись у «масовій» продукції не найвищого ґатунку, кіноман К. Тарантіно звертається до означеного потоку тривільного «маскультур» як до об'єкта цитування. Хоча слід визнати, що фільм викликає асоціації як з творами маловідомими, так і з такими, що визнані кінокласикою. Принцип цитування К. Тарантіно відрізняє від персонажа «невмирущого» лише те, що, на відміну від випадкового «потрапляння» довгожителю в той чи інший сюжет, режисер вдається до алюзій свідомо. Іронічне цитування сюжетів з метою їх деструкції — гра, що відкриває в режисері запеклого «споживача». У цьому виявляються його повна свобода, навіть «уседозволеність» — як естетична, так і етична. Отже, текст позбувається статусу виразника винятково індивідуального «я» автора, оскільки інші «я» авторів цитованих джерел впливають на процес його творчості. У процесі пародійного цитування автор вільно поводиться насамперед із часом своїх персонажів, «плутаючи» під час монтажу епізодів їх минуле з майбутнім. «Тасування» фрагментів картини яскраво нагадує принцип комбінаторного поєднання ключових драматургічних ситуацій. Ситуації фільму не вкладаються в раціональні моделі, оскільки Квентін Тарантіно подає шизоїдне пародіювання банальних знайомих кліше, що мимоволі виявляє приховані фобії та комплекси колективного несвідомого. Структуру швидкоплинного часу режисер передає через послідовність нібито випадково поєднаних подій — несподіваність поєднання фрагментів не забороняє появи персонажів, убитих в одній сцені, в наступних епізодах.

Ситуація жорстокої сатири та знуцання над фактором історичності також насичує його «Безславних ублюдків» (2010) — режисер грається варіантами біографій історичних персоналій, вождів та сірих кардиналів Другої світової війни. Цитування стає авторською особливістю, почерком режисера.

У розвитку змінюється і «відкрита екранна форма» постмодерної художньої культури, що характеризується дедалі більшим руйнуванням єдності та набуттям ознак «шизоїдності», тобто намаганням одночасного осягнення сенсів, які пропонують нам розмаїття інформації. У 2010 р. виникають нові кінематографічні приклади багаторівневої реальності, що характеризуються не лише невизначеною розв'язкою або долею персонажа, а відкритим фіналом майже кожного епізоду або сюжетної лінії. «Початок» (2010) Крістофера Нолена й «Острів проклятих» (2010) Мартіна Скорсезе стали прикладом не тільки конструювання часу, простору та дійсності, а існування реальності в реальності віртуальної реальності свідомої несвідомості. Автори зводять з глузду своїх героїв та змушують глядача постійно сумніватися в тому, що відбувається на екрані. Чи це реальність, уява, сон, сон уві сні або ще складніша конструкція?

Утім, у результаті хаотичного, на перший погляд, монтажу вибудовується чітко продумана структура фільму. Усі сегменти картини пов'язані між собою таким чином, що набувають значення лише в контексті цілого, і формоутворювальним фактором тут є Хронос, який, «з'являючись у вигляді часу, ще ...не тече рівномірно і неблаганно, а являє собою щось несуразне, таке, що ледь піддається осягненню поєднання суб'єктивного та об'єктивного. Час набуває дискретності (роздроблена на сегменти фабула) і безперервності (наскрізні лінії, мотиви, а головне — дійові особи), а подія програється в нових варіаціях» [4, с. 186].

На перший погляд, візуальний простір здається фактично уламковим (кілька сюжетних ліній складно пов'язані між собою), в реконструюванні просторової єдності значну роль відіграє суб'єктивність глядача.

Фрагментарність простору має відтворювати на екрані ефект нелінійного обсягу світу, що постає потенційно нескінченним та незбагненим, адже код дешифрації невідомий.

Отже, під час аналізу «відкритої екранної форми» виявлено кілька концепцій її розвитку:

Для телебачення — форма стає дедалі синтетичнішою, особливо акцентованою, безпосередньо пов'язаною з проблематикою та метою екранного твору, але не оминає проблематики, що насичує соціальне існування людини. Проблема телевізійної програми являє собою антиномію, що «переводиться в дію» бажанням людини дозволити зняти її в реальній дії, в логічних умовах буття;

Для кінематографа характерна складніша і глибинніша розробка проблеми, конфліктність може бути абсолютизована, і визначення її меж практично неможливе. Адже проблемність задуму пронизує всі пласти екранного твору і спонукає реципієнта до суб'єктивної інтерпретації художнього змісту, тому що тільки на основі вільної інтерпретації може відбутися свідоме прийняття впливу художнього твору. На прикладі кіно легше осягнути нову цілісність «відкритої екранної форми», адже наявні лакуни заповнюються власними суб'єктивними образами;

«Відкрита екранна форма» — приклад дифузії пластичної оболонки твору і змісту; дедалі складніше визначити її зовнішні та змістовні компоненти. Внутрішні й зовнішні ознаки взаємно проникають одна в одну, межі між ними встановлюються в самому досвіді сприйняття твору, тобто суб'єктивно і в русі.

Внутрішніми ознаками «відкритої екранної форми» є:

- відмова від катарсичного вирішення конфліктів;
- проголошення «трансляції» конфліктів за рамками екранного твору;
- можливість активної участі глядача в організації художньої конструкції, доповненні її новими елементами або зміні її структури, тобто активна співтворчість — інтерактив.

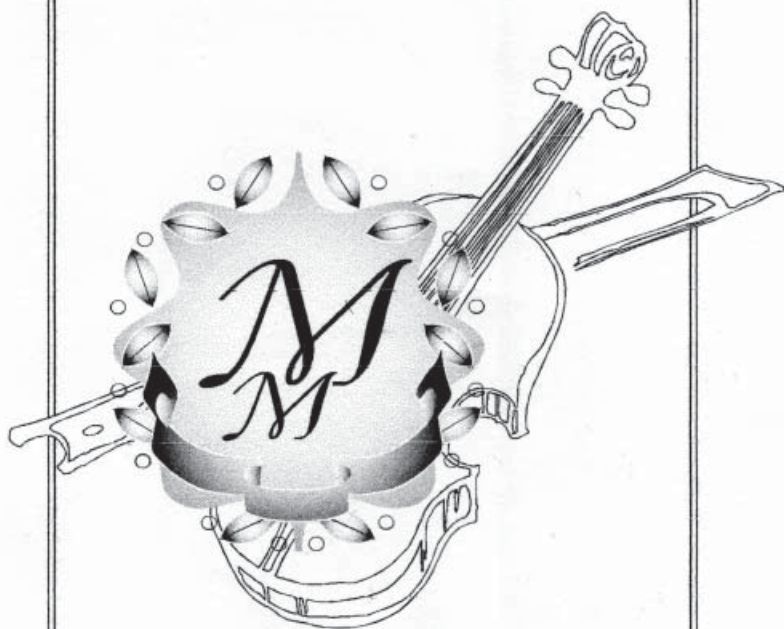
На основі порівняльного аналізу «відкритої художньої форми» та «відкритої екранної форми» виявлено тенденцію тяжіння до «процесуальної форми», тобто поглиблення характеристик дифузії та розмиття меж між художнім змістом та вибором екранної форми реалізації змісту, а також подальше залучення реципієнта до співтворчості, варіативне вирішення фіналу або невизначенність у вирішенні конфлікту взагалі.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні тенденцій розвитку «відкритої екранної форми», її трансформації та набутті ознак процесуальності.

Список літератури

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2008. — 267 с.
2. Гринуэй П. Идеальная модель кино/ П. Гринуэй // Искусство кино. — М., 1997. — 354 с.
3. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна // Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва — К.: Щек, 2008. — 448 с.
4. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / Ірина Зубавіна; Акад. мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 256 с.
5. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в./ В. В. Иванов // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах. — М.: Наука, 1988. — 288 с.
6. Можейко М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы. / М. А. Можейко // — Минск: 1999. — 328 с.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения/ С. М. Эйзенштейн // — в 6 т. — Т. 2 — М., Искусство. С 66.
8. Эйзенштейн С. М. Предисловие / С. М. Эйзенштейн // Зебер Гвидо. Техника кинотрюка. — [М.]: Театр-кино-печать, 1989.

Надійшла до редколегії 04.01.2013 р.



*Музичне
мистецтво*

СИНТЕЗ КАНОНІЧНИХ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ «НОВОГО НАПРЯМУ»

Аналізуються основні особливості стилю композиторів «Нового напрямку».

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, духовна музика, канонічність, індивідуально-авторські особливості, синтетичність.

Анализируются основные особенности стиля композиторов «Нового направления».

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, каноничность, индивидуально-авторские особенности, синтетичность.

Analyzes the main features of the style of the composer of «New Directions».

Key words: musical culture, orthodox church culture, church music, canonicity, individual copyrights features, synthetical.

Початок ХХІ ст. ознаменований пильним інтересом до найбагатшої історико-культурної спадщини православної церкви. Вивчення композиторської творчості в канонічних жанрах — складний і багатогранний процес, що потребує комплексного підходу. Саме поняття «канонічності» в різні історичні епохи трактувалося неоднозначно.

Термін «Новий напрям» характеризує російську духовну музику кінця ХІХ — початку ХХ ст. як унікальне явище в національній і світовій культурі. Рух у вітчизняному хоровому мистецтві на зламі ХІХ–ХХ ст., що спочатку виник як своєрідна творча опозиція іноземному (італійському й німецькому) впливу в богослужбовому співі, згодом набув загальноросійських масштабів.

Російська духовно-музична культура означеного періоду — явище багатогранне: воно, з одного боку, убрало в себе сучасні віяння, а з іншого, повернулося до «старовини», асимілювало багатий музично-історичний досвід попередніх століть. Рух оновлення в духовній музиці, що дістав на початку ХХ ст. назву «Новий напрям», охопив багато сфер духовно-музичного життя: композиторську практику, наукові праці з історії та теорії давнього і сучасного церковного співу й нерозривно пов'язану з ними хорову виконавську школу.

Новий напрям розвивався під впливом загальних релігійних віянь тих часів і прогресом російської релігійно-філософської думки, і з деякими явищами в мистецтві. Він відображав характерний для своєї епохи феномен «розширення свідомості».

У сучасному музикознавстві під Новим напрямом розуміється цілком конкретний історичний період, приблизні межі якого відзначені, з одного боку, духовними композиціями М. О. Римського-Корсакова

й П. І. Чайковського (кінець 1870-х — 1880-і рр.), а з іншого — трагічними подіями 1917 р., що практично припинили діяльність багатьох авторів Нового напрямку, хоча творчість деяких його композиторів згодом поширювали представники Російського Зарубіжжя.

Видатними діячами в історико-теоретичній і практичній сфері Нового напрямку були: директор Синодального училища Ст. В. Смоленський, дослідники церковного мистецтва В. М. Металов й О. В. Преображенський, а також регенти Синодального хору В. С. Орлов і М. М. Данилін. Серед провідних композиторів Нового напрямку відзначимо найголовніших: О. Д. Кастальського, П. Г. Чеснокова, О. Т. Гречанінова, О. В. Нікольського, В. С. Калінінова, С. В. Рахманінова, М. М. Іпполітова-Іванова, М. М. Черепніна, К. М. Шведова, Д. В. Аллеманова, М. І. Компанійського. Основне творче завдання цих композиторів полягало в «примиренні» міцно вкоріненої традиції багатоголосного співу з мелодійним матеріалом давньоруського співочого мистецтва, відродженні давньоруських розспівів у вільних духовних композиціях.

Зазначимо, що Новий напрям у російській духовній музиці не був монолітним. З одного боку, прагнення збереження канонічних традицій (твори в т. зв. «строгому стилі» з їх практичною «прикладною» спрямованістю). З іншого — вільні духовно-концертні композиції, написані в «національному» дусі, насичені інтонаціями давньоруських розспівів і народно-пісенного мистецтва. Важливим було й опанування народної (переважно селянської) творчості в її автентичній формі.

Природне сприйняття композиторами набутого досвіду у сфері богослужбового співу й міцна опора на класичну російську і західну традиції вивели духовно-музичне мистецтво на високий художньо-естетичний рівень, поставивши його на один щабель із такими жанрами світської музики, як опера й симфонія.

Музично-історичний синтез, що виник у Новому напрямі як наслідок впливу різних тенденцій, став головною особливістю нової духовної музики і сприяв виникненню унікального явища не тільки вітчизняної, але й світової музичної культури.

Після скасування столітнього цензурного диктату Петербурзької співочої капели до духовних жанрів почали звертатися багато композиторів світської музики (П. І. Чайковський, С. І. Танєєв, М. О. Римський-Корсаков, О. К. Лядов, М. О. Балакірєв).

Розпочинаються нові дослідження церковно-співочої палеографії, які надали для композиторського переосмислення багатий матеріал древніх церковних розспівів.

До 1917 р. опубліковано немало праць провідних критиків і композиторів про Новий напрям: О. В. Нікольського, О. Д. Кастальського, О. Т. Гречанінова, М. І. Компанійського, свящ. М. О. Лісіцина, О. В. Преображенського й ін. Гостра полеміка, що супроводжувала

діяльність прихильників Нового напрямку наприкінці XIX — початку XX ст., продовжилась і в наш час: у книгах, статтях, главах у колективних працях О. І. Кандинського, Н. С. Гуляницької, М. П. Рахманової, С. Г. Зверевої й ін., що стосуються як творчості окремих композиторів, так і загальних теоретичних і практичних питань.

Представники Нового напрямку — теоретики й практики, історики й публіцисти, композитори й регенти — мислили рух оновлення як демократичний. У церковному співі вони наголошували на духовно-виховних основах, вважали його засобом морального й художнього освічення народу. Наприклад, М. І. Компанейський писав: «...Музыка в повседневной жизни народа всегда была и будет могучим двигателем народного чувства... она воспитывает нравственные принципы и поднимает нравственную энергию... В жизни народа наибольшее значение, конечно, имеет музыка церковная» [12]. Один із видатних діячів Нового напрямку О. Т. Гречанинов уважав, що розвиток «народного вкуса» слід розпочинати тільки із церковного мистецтва, яке зрозуміле кожному.

Духовний спів дійсно був набагато доступнішим народу, ніж опера або симфонія, і духовні концерти поряд із храмом відвідували представники різних соціальних верств. Але кращі твори композиторів Нового напрямку, найчастіше складні й «вишукані» за музичною мовою, не могли відразу бути доступні широкому колу слухачів. Цю проблему вирішували активним поширенням і професійним розвитком концертно-хорового руху: створювалися нові хорові колективи, навчальні регентсько-співочі заклади; проводилися з'їзди хорових діячів, на яких обговорювалися загальні проблеми хорового руху, важливого значення набули духовно-історичні концерти тощо.

Найголовніша мета Нового напрямку — створення національного стилю в духовній музиці — стала продовженням пошуків авторів церковних композицій попередніх епох. Представники Нового напрямку простежували взаємодію канонічної церковно-співочої традиції з багатоголосими структурами піснеспівів, намагаючись вивести універсальну «формулу» обробки древніх мелодій. Тому необхідно відродити давній слов'янський розспів як основу для сучасних духовно-музичних композицій і знайти нові прийоми й методи в обробках статутних мелодій, які б відповідали національним особливостям давньоруської мелодії православного богослужіння.

Принципи реорганізації музичної мови, які проголошували представники Нового напрямку, можна узагальнити так: звукоряд, акордово-гармонійна основа та форма сучасних духовних хорових композицій не слід уподібнювати до класичних схем, а «виводити» з особливостей давньоруської монодії (ладової структури й специфіки текстових і музичних зв'язків).

Синтез ідей і засобів, що визначив творчу особливість композиторів Нового напрямку, виявився як у техніці композиції, так і в

оригінальних інноваціях у сфері музичної форми (перевага принципу варіантності, характерного як для російської народної, так і для церковної творчості).

У праці «Александр Кастальский. Идеи, творчество, судьба» дослідниця С. Г. Зверева пов'язує стиль Нового напрямку з «московською композиторською школою» («школою О. Д. Кастальського»), творчий результат діяльності якої вона називає «новим русским стилем», або «неорусским стилем» [8, с. 12].

О. Д. Кастальський створив перші обробки розспівів наприкінці 1890-х рр. під впливом діяльності співробітників по Синодальному училищу — регента В. С. Орлова й директора Ст. В. Смоленського. Його перекладання відкрили нові бачення і слухове відчуття розспівів. Композитор переніс у багатоголосну тканину внутрішні ресурси древньої мелодії.

Історично склалося так, що «московська школа» наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. стала ідеологічним і творчим центром Нового напрямку. Але навіть серед композиторів «московської школи» не було твердої стилістичної єдності. Нові ідеї та принципи кожен автор пересмислювався по-своєму: для одного головним орієнтиром слугувала народна підголосна манера селянської протяжливої пісні (О. Кастальський), для іншого — народнопісенна творчість в осмисленні російських класиків і сучасних композиторських пошуків (О. Гречанинов), для третього — міський романс (П. Чесноков). Тісно переплелися у творчості московських авторів також епічні традиції та «московський» ліризм, успадкований від П. Чайковського. Ті ж тенденції спостерігаються й у представників «петербурзької» духовної композиторської школи цього періоду.

Безпосередньо вплинули на стилістичні тенденції в духовній музиці Петербурга й Москви також різні виконавські традиції: Придворної співочої капели (орієнтовані на загальноєвропейські музичні принципи) і Синодального хору (манера співу Патріарших співочих дяків).

Хронологічно «петербурзький стиль» оформився в період домінування Придворної співочої капели й передував «московському стилю» Нового напрямку.

Дослідник загальної історії богослужбового співу І. О. Гарднер «петербурзьку школу» поділяє на дві: «стару школу» (головний представник композитор Д. С. Бортнянський) і «нову школу» (О. Ф. Львов і його послідовники). Стилю «старої петербурзької школи» характерні: «явное преобладание свободных сочинений — их характерные черты: сравнительно простая гармония, при которой используются главные трезвучия, умеренно — доминантсептаккорд, допускаются простейшие модуляции, широкие мелодические ходы, а также употребление мелодических украшений (форшлаггов, группетто и т. п.), «симметричное тактирование» (и, как следствие, повторение слогов

текста); применение минора исключительно гармонического вида; включение соло, дуэтов и трио, перемежающихся с хоровым тутти, где два голоса двигаются большей частью параллельными терциями или секстами» [4, с. 523]. Стилю «нової петербурзької школи» притаманні: «строго выдержанное сплошное четырехголосие при напеве в верхнем голосе, правильное голосоведение, строгая гомофония, подражание протестантскому хоралу и понимание хора как инструмента одного тембра (например, органа, фисгармонии)» [4, с. 524].

Духовно-музичній творчості М. О. Римського-Корсакова, Е. С. Азеєва, Г. Ф. Львовського, О. А. Архангельського (представники «петербурзької школи») притаманні дещо вільні прийоми голосоведення, в яких оригінально поєднуються правила західноєвропейського контрапункту й прийоми народнопісенного багатоголосся.

Сучасники Е. Азеєва й О. Архангельського, петербуржці М. І. Компанійський, С. В. Панченко, свящ. М. О. Лісіцин, М. О. Гольтісон, сприйнявши ідею «російського контрапункту», у своїй композиторській техніці так чи інакше відходять від принципів попередньої «петербурзької школи»; деякі з них приєднуються до стилю Нового напрямку.

Реформаторські ідеї були притаманні як «московській», так і «петербурзькій» композиторським школам Нового напрямку. Але якщо стосовно духовної музики московських авторів уже розпочато певні дослідницькі пошуки, то докладний аналіз спадщини петербурзьких композиторів залишається поки що поза увагою вчених.

Але не слід недооцінювати й «петербурзьку» композиторську школу Нового напрямку. По-перше, Петербург теж був центром духовно-музичного життя: проходили з'їзди хорових діячів, проводилися духовні концерти, виходили друком періодичні видання «Музыка и пение», «Русская музыкальная газета», «Хоровое и регентское дело», обговорювалися практичні та теоретичні проблеми церковно-хорового життя. Нарешті, в Петербурзі працювали талановиті, яскраві автори духовної музики: М. Римський-Корсаков, С. Панченко, Е. Извеков, О. Лядов, М. Лісіцин, М. Компанейський, М. Черепнін.

До початку ХХ ст. сформувалася основа для появи в російській церковній музиці фігури такого масштабу, як П. Г. Чесноков, котрий поєднав у своїй творчості всі характерні ознаки попередніх епох: інструментальність партесного співу, поліфонію італійської музики, гармонію німецького протестантського хоралу. Усе це він поєднав із глибоким знанням і внутрішнім відчуттям національного підґрунтя давньоруського церковного розспіву.

Незважаючи на політичні катаклізми й гоніння, все життя композитора було пов'язане з регентською діяльністю. П. Г. Чесноков не мислив себе поза церквою, залишаючись вірним цьому служінню до кінця своїх днів.

У 1913 р. П. Г. Чесноков виступив до Московської консерваторії, в якій навчається в М. М. Іпполітова-Іванова (композиція й диригування), а також у С. І. Василенка (інструментування). П. Чесноков до 1917 р. (року закінчення консерваторії) мав 36 духовних опусів (усього до цього моменту їх було 50 — разом зі світською музикою).

Події 1917 р. змінили як суспільно-політичне, так і культурне життя радянської держави. Православні храми закривали один за іншим, Синодальне училище спочатку було перетворено на Хорову академію, а потім ліквідовано. Усі, хто оточував П. Чеснокова, або емігрували, або, як і він сам, відійшли від справ. Як приклад можна навести О. В. Нікольського, котрий, підписавши угоду «не поширювати своїх культових творів», аж до 1925 р. працював у Пролеткульті, складаючи нові «пролетарські пісні». Була зламана доля М. М. Даниліна (регент Синодального хору), який намагався реалізувати себе як хормейстер Великого театру, Державного хору СРСР, але ніде не затримувався.

Не був винятком і П. Г. Чесноков, котрому довелося заново будувати своє життя. Цей період біографії композитора чітко відображений у радянській пресі, у ній можна довідатися, що П. Г. Чесноков «активно долучився до роботи з розвитку радянської хорової культури» [20] і «його діяльність слугує народові, наповнюється новим змістом» (К. Б. Птица). У 1917–1922 рр. він керував другим Державним хором, у 1922–1923 рр. — Московською академічною капелюю, в 1931–1933 рр. працював головним хормейстером Великого театру й одночасно керував капелюю Московської філармонії.

У 1923 р. «Народна хорова академія», створена замість ліквідованого Синодального училища, припинила своє існування. У свою чергу, замість неї був організований підвідділ при інструкторсько-педагогічному факультеті Московської консерваторії. П. Чесноков керував хоровим класом підвідділу з 1924–1926 рр. У ці ж роки він працював над головною теоретичною працею свого життя — книгою «Хор и управление им» [23]. У первісному задумі ця праця мала підбивати підсумки й робити узагальнення церковно-співочого досвіду життя композитора й регента, але через агресивну атеїстичну політику радянської влади П. Чесноков був змушений написати просто про хор. Єдиний приклад із церковної музики в цій книзі — уривок із хорового концерту М. С. Березовського «Не отвержи мене во время старости» (без церковно-слов'янського тексту). Творча діяльність композитора духовних творів також давно завершена: останні опуси були світськими. Після 1917 р. він написав тільки 20 духовних творів, деякі з них були видані, а інші, що залишилися в рукописах, увійшли в опуси № 51 і № 53.

П. Г. Чесноков — один з найбільших майстрів російської хорової культури. Маючи великий педагогічний і виконавський досвід, П. Г. Чесноков як керівник хорів вимагав від колективів досконалої

техніки виконання, бездоганного ансамблю, точної передачі задуму композитора. Він написав понад 500 хорових творів. Популярності набули хори на слова Ф. І. Тютчева, О. В. Кольцова, О. М. Островського, І. С. Нікітіна, М. А. Некрасова, Г. Гейне. Багато учнів П. Г. Чеснокова стали відомими хоровими диригентами: О. Б. Хазанов, І. Г. Ліценко, Г. П. Лузенін.

Композитор, публіцист і музичний критик М. Лісіцин характеризує П. Г. Чеснокова як «талантливого перелагателя, стремящегося сочинять в духе церковно-обиходных мотивов». Визначаючи П. Чеснокова з технічної сторони як «музыканта с чистым стилем», М. Лісіцин критикує його за «увлечение по местам... светским романсным или оперным стилем» [14, с. 2].

Стосовно долі російського церковного співу вважаємо доцільним проаналізувати працю свящ. М. Лісіцина «О новом направлении в русской церковной музыке» (1909), у якій він на прикладі творчості своїх сучасників формулює основні принципи Нового напрямку, поєднуючи їх провідною концепцією синтезу. М. Лісіцин історично обґрунтовує сучасні йому пошуки діячів Нового напрямку, обстоюючи думку, що застосовувані терміни «декаданс» і «модерн» означають не «занепад» у мистецтві, а новий історичний «виток», на якому відбувається злиття древніх ідей із новими віяннями.

Як доказовий метод критик використовує гегелівський «план ідей» (теза-антитеза-синтез), за допомогою якого розглядає закономірності історичного розвитку церковної музики. Його результатом і є, на думку М. Лісіцина, мистецтво Нового напрямку — «пятый синтез» у ланцюжку історичних подій. Цей синтез критик описує так: «Оно [Новое направление] взяло от «потуловского» периода его уважение к церковно-обиходной мелодии, любовь к ней, проникновенность ею на этих самых основах. Оно взяло от эпохи Д. Бортнянского умелое пользование церковным текстом, а также самостоятельное творчество в духе церковно-обиходных распевов, но научилось более органически выделять в этих распевах существенное от несущественного. Оно заимствовало из эпохи западных мастеров западную технику, причем, следуя этому принципу, Новое направление не отстает от техники современных западных мастеров. Оно усиленно занялось изучением распевов как нашего северного знаменного, так и других. Оно интересуется отношением нашего знаменного распева к его протцу — распеву греческому, изучает их связь между собою и отмечает эту связь в своих композициях [17, с. 4].

М. Лісіцин визначає форми синтетичності в музиці Нового напрямку:

1) поєднання давньоруського знаменного розспіву, а також грецького, сербського, болгарського із сучасними засобами, їх обробка з органічним художнім узагальненням, не властивим аналогічним спробам композиторів попередніх епох;

2) синтез неросійських наспівів (грецького, болгарського) з національними елементами й прийомами гармонізації, які притаманні російській народній пісні;

3) поєднання архаїчних музичних прийомів (наприклад, таких, як ісон) із сучасними способами гармонізації;

4) створення композиторами Нового напрямку «оригінальних творів»;

5) синтез форми в композиціях Нового напрямку (форми для церковних композицій, які синтезують і пов'язують нас із попередніми епохами).

Крім ідеї синтезу, М. Лісіцин приділяє пильну увагу й іншим інноваціям, виявленим у творчості діячів Нового напрямку. Серед них важливу роль відіграє злиття європейської техніки композиції, притаманної композиторам з консерваторською освітою, з різними формами церковного співу й засвоєного ними народногоспівного мислення.

Важливу роль М. Лісіцин відводить питанню про національний характер Нового напрямку («народні каданси», особливий характер гармонічного й контрапунктичного голосоведення, характерний для народно-пісенної творчості): «Гармонізації обиходних мелодій у сучасній церковній музиці Нового напрямку стали багаті мелодичністю, рухом, звуковими фарбами, а головне — набули національного колориту, якого раніше не мали» [17, с. 20].

Заслуговує на увагу думка М. Лісіцина про «абстрактне вираження» «богослужбового містицизму» в композиціях Нового напрямку: «Церковне богослужіння наше має багато сакраментальних моментів, які потребують для свого засвоєння умозрительного методу. Музика повинна ці моменти поглиблювати». Лісіцин відзначає дві музичні форми вираження, що сприяють такому «сакраментальному поглибленню»: це — «вагнерізм», який надає можливості, на думку критика, «виражати глибокі філософські ідеї» та повсякденні мотиви» [17, с. 21].

М. Лісіцин також висловлює цікаву думку про використання рідної мови «для молитви», яка починає набувати в духовній музиці Нового напрямку цілком конкретних зовнішніх форм — розмаїтості і синтезу — двох факторів, які являють собою суть нового творчого явища: «Композитори Нового напрямку в руській церковній музиці сягнули небаченої свободи як у стилізації, так і в зовнішніх прийомах викладу. Вони стали творити вільно й водночас так синтетично, що складно відрізнити, де закінчується запозичення та де починається власна творчість. ...Різноманітність у єдності та єдність в різноманітності — ось принцип нового напрямку в церковній музиці» [17, с. 24].

Ця найважливіша в критичній творчості М. Лісіцина робота стала своєрідним маніфестом Нового напрямку, що підсумовує пройдений

шлях та надає нових можливостей для розвитку православної духовної музики.

Список літератури

1. Асафьев Б. В. [подписано В'ас]. А. Кастальский. Духовно-музыкальные сочинения : нотография // Музыка. — 1916. — № 248.
2. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України: Зб. наук. пр. Вип. 17. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — С. 209–215.
3. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. Вип. 30. Педагогіка, психологія. Мистецтвознавство. / Київськ. нац. лінгвістичн. університет. Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 229–233.
4. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
5. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь. // Хоровое и регентское дело. — Спб., 1910. — № 6. — С. 5.
6. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
7. Зверева С. Г. А. Д. Кастальский // История русской музыки: в 10-ти т. Том 10 А. — М. : Музыка, 1997. — С. 274–306.
8. Зверева С. Г. Александр Кастальский. Идеи, творчество, судьба. М. : Вузовская книга, 1999. — 239 с.
9. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А. С. Суворина, 1912. — 448 с.
10. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастальский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
11. Компанейский Н. И. А. Д. Кастальский. По поводу 4-го выпуска его духовно-музыкальных сочинений // Русская музыкальная газета. — Спб., 1902. — № 13–14.
12. Компанейский Н. И. Забытое обязательство. // Музыка и пение. — Спб., 1910. — № 6. — С. 4.
13. Лисицын М. А. прот. Москва и Синодальный хор. // Музыка и пение. — Спб., 1906. — № 11. — С. 4–5.
14. Лисицын М. А. прот. Москва и Синодальный хор. // Музыка и пение. — Спб., 1906. — № 12. — С. 1–3.
15. Лисицын М. А., прот. Новая и новейшая церковная музыка // Музыка и пение. — Спб., 1904-1905. — № 1-9.
16. Лисицын М. А., прот. Новости духовно-музыкальной литературы // Музыка и пение. — Спб, 1907. — № 2. — С. 2.
17. Лисицын М. А. прот. О новом направлении в русской церковной музыке // Музыка и пение. — Спб., 1909.
18. Лисицын М. А., прот. Очерки из истории русской церковной музыки // Музыка и пение, 1899. — № 1-12. 1900. — № 1-12.

19. Мартынов В. И. История богослужебного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
20. Музыкальная энциклопедия : в 6 т./ ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Совет. энциклопедия. — 1974.
21. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX веке//Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 371.
22. Финдейзен Н. Ф. Синодальное училище церковного пения в Москве // Русская музыкальная газета. — 1898. — № 4.
23. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. — М. : Музыка, 1952. — 224 с.

Надійшла до редколегії 18.12.2012 р.

УДК [78.036.9:930.85](100)"17/20"

О. М. ВОЙЧЕНКО

ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО В ПРОСТОРІ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ XVIII — XXI СТ.

Досліджено історичний розвиток джазового мистецтва, його стилі та напрями в Америці, Європі; проаналізовано особливості художньої практики джазового мистецтва.

Ключові слова: джаз, культура, інтерпретація, стиль, художня практика, напрями, джазове мистецтво.

Исследованы историческое развитие джазового искусства, его стили и направления в Америке, Европе; проанализированы особенности художественной практики джазового искусства.

Ключевые слова: джаз, культура, интерпретация, стиль, художественная практика, направления, джазовое искусство.

The are examined the historical development of jazz art, its styles and genres in America, Europe, analyzed the features of artistic practice of jazz art.

Key words: jazz, culture, interpretation, style, artistic practice, directions, jazz art.

Джаз є найважливішим сегментом сучасної культури, у зверненні до якого культурологи вбачають можливість збереження самобутнього мистецтва, музичного феномену, який виник наприкінці XIX ст. на стику різних культур. Сучасний джаз став універсальною мовою, що сприяла міжкультурному діалогу й об'єднувала людей у всьому світі. Джаз популярний і в Україні, де має свою особливу історію, будучи невід'ємною складовою національної культури.

Мета статті — розгляд феномену джазового мистецтва в просторі художньої практики XVIII — XXI ст.

Загальні проблеми джазу — його стилістики, педагогіки, виконавства — набули у вітчизняній науці останніх десятиліть широкого висвітлення. Серед дослідників, які висвітлювали проблеми виникнення та становлення джазу, слід назвати В. Конен, Е. Овчиннікова;

джазового виконавства та імпровізації — Е. Барбано, А. Баташев, Б. Гнилий; історії джазових стилів і питань еволюції — В. Єрохін, К. Ушаков, О. Овчинніков, І. Юрченко; взаємодії джазу з іншими типами музики — А. Казурова, А. Козлов.

Окрему групу становлять довідково-біографічні праці Г. Гараняна, В. Озерова, А. Медведєва, В. Фейєртага, а також присвячені питанням життя і творчості виконавців — А. Галицького, Л. Переверзева.

У контексті масових популярних мистецтв джаз розглядається в дослідженнях Є. Дукова, А. Козлова, В. Конен, Н. Сирова. Однак класифікаційно-типологічні проблеми тут не порушуються. Деякі дослідники вважають, що джазова музика належить тільки афроамериканській частині людства, інші розширюють межі лише до кордонів США. Вітчизняні вчені впевнені, що і в Європі, і в Латинській Америці формувалася європейський джаз, оскільки історію джазу неможливо уявити без Бені Гудмена і братів Брейкер, Джанго Рейнхарда, англійця Джона Маклафліна, австрійця Джо Завінула, данця Нільса Педерсена, чеха Мирослава Вітоуша й американця Білла Еванса тощо.

У вітчизняній науці проблемам джазового мистецтва присвячено праці В. Олендарьова, В. Романка, М. Булди, В. Тормахової та ін. Значний внесок у дослідження процесів міжкультурної комунікації, наголошуючи на взаємовпливах культур, зокрема засобами музичного мистецтва, здійснили знані вітчизняні науковці: Л. Аза, О. Вишняк, Є. Головаха, Н. Костенко, М. Наумова, А. Ручка, Л. Скокова, В. Степаненко, Б. Слющинський, М. Шульга й ін.

У своїй музикознавчій творчості Валентина Джозефівна написала першу музикознавчу статтю «Легенда і правда про джаз» (1955), декілька змістовних праць про Гершвіна (1956 і 1959), захистила першу докторську дисертацію про американську музику (1947) та видала друком монографії «Шляхи американської музики» (1961), «Народження джазу» (1984).

В. Конен — автор книг і статей з історії західноєвропейської й американської музики від XVIII ст. до сучасності та підручників для музичних училищ і консерваторій із цього ж періоду — увела до міжнародного наукового обігу теми, раніше в ньому відсутні або висвітлені недостатньо. Зокрема, великий вплив на покоління музикознавців здійснили її монографії про К. Монтеверді (1971) і Г. Перселле («Перселл і опера», 1978), праці «Театр і симфонія» (про роль опери у формуванні класичного симфонічного циклу, 1968), «Шляхи американської музики» (1961; у них в академічне музикознавство вперше була введена проблематика джазу), «Народження джазу» (1984), «Етюди про зарубіжну музику» (1968).

При загальній опрацьованості проблем джазу його класифікація та типологія всередині цілого простору художньої практики XVIII–XXI стст. так і не набули належного висвітлення, що зумовлює

актуальність сучасних культурологічних досліджень ф'южн культури (джазу).

У ХХ ст. джаз остаточно утвердився як популярний вид музичного мистецтва. Генезис американського джазу формувався на основі традиційного фольклору африканських народів. Провідними складовими джазу стали ритми Африки та європейська гармонія. Африканці, потрапляючи з Африки до Америки як раби, привозили туди і свої звичаї. Музика для традиційних африканських етносів мала сакральний та соціальний характер, супроводжувала ритуальне життя африканців і слугувала вираженню почуттів. Елементи, притаманні негритянській музичній культурі, відбилися та збереглися в джазових композиціях.

Починаючи з ХVІІІ ст. поступово формувався жанр афро-американських релігійних піснеспівів, які дістали назву «спірічуел». На основі спірічуел і трудової пісні виник блюз, що в перекладі означає «меланхолія», «нудьга». Блюз має особливості інтонацій та мелосу, що виявляють меланхолійний, ліричний, інколи сумний характер. Поезія блюзу барвиста і проста, за допомогою блюзових імпровізацій виконавці-джазмени передають почуття нерозділеного кохання, втраченої гідності або оповідають про важку працю, красу природи тощо. Характерними є музичні інтонації, в яких наявна неоднозначність висловлення — смуток може переходити в інші чуттєві стани блюзової суміші [1, с. 24].

Досліджуючи джерела та розвиток джазу, провідні музикознавці вважають: «Формування джазу тісно пов'язане з розвитком фольклору американських негрів, який склався в процесі взаємодії художніх традицій нащадків, вивезених з Африки, з культурою білого населення США» [13, с. 34]. Уже в 50-60-х рр. ХХ ст. основою джазової музики вважали афро-американський фольклор. Взаємодія джазу й академічного пласту описується через поняття *jazzing the classics* (джаззінг) — «оджазування класики», введене У. Сарджент.

Доведено, що джаз виник на півдні Сполучених Штатів у вигляді напівімпровізаційного міського фольклору, який культивували афро-американці. Він став однією з важливих складових американського культурного життя. Ритмічна активність і захоплююча свобода тембрового мислення джазу поступово проникли в побутову музику країни, зробивши його визначальною ознакою американської культури ХХ ст. Відомий американський критик і дослідник джазу Дж. Колліер також наголошує на конгломераті культурних надбань різних етносів, підкреслюючи, що джаз — це унікальний сплав принципів і елементів європейської та африканської музики [10, с. 38–40].

Ставши музичним універсумом, укоренившись у різних мовах і країнах, джаз починає заглиблюватися в надра тих культур, у яких живе і розвивається. Так, на початку ХХ ст. зародився і регтайм. Виконавці регтайму поширювали нову музику всюди. Твори титана

регтайму Скотта Джопліна популярні й нині. Аналізуючи формування джазу, більшість мистецтвознавців відзначають, що блюз і регтайм — це не джаз, а тільки його основи. Формування класичного джазу відбувалося в Новому Орлеані. «Джаз народився в Новому Орлеані» 26 лютого 1917 — у цей день квінтет з яскравою назвою «Original Dixieland Jass Band», записав першу джазову платівку. І записи цієї музики поширилися звідси до Мемфіса, Сент-Луїса й Чикаго, а діставшись до Нью-Йорка, створили всесвітню столицю джазу. Особливо слід відзначити діяльність Бені Гудмена — видатного джазового кларнетиста і диригента, «короля свінгу», який одним із перших почав створювати музичні колективи змішаного етнічного складу. Відкриваючи американську джазову енциклопедію і вивчаючи біографії джазових музикантів, відзначаємо закономірність — усі вони починаються з однієї фрази: у такому-то році приїхав до Нью-Йорка. Саме там традиційний джаз (новоорлеанський і чиказький стилі, диксиленд) пройшов через свінг, бібоп, мейнстрим до сучасного кулджазу, фрі-джазу, електронного джазу й джаз-року. Це дозволяє дійти висновку, що джазова музика перебуває в постійному розвитку. Наприклад, в епоху свінгу у великих оркестрах, маленьких бопових комбо Ч. Паркера і Т. Монка, модальному джазі, створеному М. Девісом та Д. Колтрейном, набули нового звучання «Summertime» Д. Гершвіна і «Love for Sale» К. Портера.

Упродовж ХХ ст. джаз став універсальною мовою різних континентів, об'єднуючою культурною силою для своїх прихильників у всьому світі, незалежно від раси, релігії, етнічного або національного походження; одним з перших форумів для вільного вираження думок і реалізації прав жінок, прикладом збереження прав людини. Джазова музика надала можливості жінкам вийти за межі традиційних гендерних ролей, утверджених у консервативному суспільстві. Ця музика стала символом визвольного руху жінок у Сполучених Штатах. Джаз допоміг забезпечити їх робочими місцями в індустрії шоу-бізнесу, зокрема як сольних виконавиць. До 1920-х рр. минулого століття майже всю популярну музику виконували винятково музиканти-чоловіки — це відзначено в монографічних виданнях Олексія Баташева «Радянський джаз» (1972) та праці «Red and Hot. The Fate of Jazz in Soviet Union» Фредеріка Старра (1983). Олексій Баташев — автор понад 500 публікацій у періодичних виданнях, біографічних статей в «Енциклопедії популярної та джазової музики» (Чехословаччина) — відзначає, що поступово на теренах Європи та Росії змінювалися стилістичні й жанрові кордони джазу. З 20-х рр. джаз набуває все більшої популярності в усьому світі, зокрема і в СРСР. Джаз-оркестр Олександра Цфасмана був створений у 1927 р. З 1929 р. ленінградці слухали джаз-капели Георгія Ландсберга.

В. Б. Фейертаг відзначає, що сприяли розвиткові джазу в 30-і рр. ХХ ст. Олександр Варламов, Микола Мінх, Леонід Утьосов [14,

с. 22–28]. У стилі джаз працювали композитори — Дж. Гершвін, Дебюссі, Равель, Стравінський, Р. Щедрін, А. Ешпайт, А. Шнітке. Шлях джазу до професійного рівня виявився надто складним. Для його ствердження необхідно було подолати різні перешкоди, соціальні й расові пережитки, а до середини 30-х рр. ХХ ст. стало очевидним, що джаз — це не модна музична новація, а повноправне, захоплююче концертне й студійне мистецтво, яке висунуло своїх видатних виконавців і композиторів, котрі зробили великий внесок у розвиток інтонаційної та ритмічної організації сучасної музики. Згідно з визначенням легендарного українського джазового музикознавця Володимира Симоненка, характерними особливостями джазу є: «імпровізаційний початок, специфічне звукодобування на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційний лад, який допускає відхилення від темпорації» [13, с. 34].

Джаз є жанром естрадної та розважальної музики, який дедалі частіше апелює до нашої свідомості й інтелекту. Масове мистецтво, шоу-бізнес із початку прийнято протиставляти «серйозній» академічній музиці, а прихильників інших музичних напрямів уважали антагоністами, розділеними погано прихованим неприйняттям один одного. Однак глибоке і критичне розуміння будь-якої музичної культури можливе лише в разі «розмови на рівних», без естетичного снобізму й почуття зверхності. М. Салонов справедливо зазначає, що обидва мистецтва рівноцінні, це два художні світи — зовсім різні, хоча і синхронні. Вони непорівнянні в поняттях високе і низьке [12, с. 22–23].

Поняття «масове популярне мистецтво», шоу-бізнес мають багато синонімічних термінів-визначень, що позначають різні явища: популярне, розважальне, танцювальне, естрадне. У музикознавчій класифікації цей тип музики має кілька назв: легка музика, популярна музика, естрадна музика, менестрельна музика. Крім того, масове мистецтво пов'язане з такими явищами культури, як субкультура, контркультура, елітарна, молодіжна, комерційна, «споживча» культура, які передбачають соціальну складову цього явища [9, с. 60].

Виникнення «масових» жанрів внесло в музичну картину світу нові геоепічні орієнтири. Водночас поставило перед мистецтвознавством питання про осмислення нових видів художньої практики і визначило їх місце в культурному просторі епохи.

У 60-х рр. в науці виник термін «масове популярне мистецтво», що увібрав увесь спектр напрямів ХХ ст.: біт, поп, шлягер, естрада, мюзикл, кантрі, рок, реп, ритм-енд-блюз, соул, фолк, ф'южн і джаз. У культурології другої половини ХХ ст. можна простежити дві тенденції осмислення нових художніх практик.

Часто популярності набували лише його окремі форми: свінг у 30-х рр., джаз-рок і ритм-енд у 70-х, «етноджаз» наприкінці ХХ ст.

Музикант Н. Левіновський у праці «Записки джазмена» фіксує автобіографічні нотатки, в центрі яких — джазове життя СРСР 60–70-х рр. Наприклад, він відзначає найкращих джазменів того часу — Геннадія Гольштейна, Костянтина Носова, Давида Голощокіна й інших. Музичним керівником нового бенда став один із кращих аранжувальників радянського джазу, рижанин Віталій Долгов [11]. Європейські музиканти відчувають, розуміють і виконують джаз, зважаючи на традиції європейської культури. У 70-80-х рр. у джазовій музиці виникли вже бразильські мотиви (самба), польські (награші горців), інтонації українських і російських протяжних пісень, македонські ритми (поліметрія), багата орнаментика індійської або арабської музики тощо. І це закономірно, адже джаз перетинає дедалі більше кордонів, збагачуючись етнокультурою тієї країни, в яку він інтегрується, що не дивно, оскільки фольклор як окремий мистецький феномен набуває особливого значення на етапі розвитку самосвідомості нації. Однак коли етнос сформований як нація, він починає взаємодіяти з іншими етнічними культурами, зокрема й у музичному мистецтві.

Наголошуючи, що джазову музику із задоволенням слухала радянська публіка, оскільки тоді люди прагнули до інформації, тому що була закрита велика частина європейської та американської культури і, стикаючись із джазом, збиралася публіка, яка чекала на щось нове. Це були люди, які слухали музику, читали книжки, стежили за політичною ситуацією. Автор відзначає, що сучасна публіка ХХІ ст. прагне отримати задоволення. Вона вибирає улюбленого виконавця і відвідує конкретно його концерти. На жаль, часто немає об'єднання залу навколо ідеї.

Єфім Барбан у змістовних працях «Джазові діалоги», «Контакти, зібрання, інтерв'ю» публікує інтерв'ю з видатними музикантами американського та російського джазу, описує особливості їх творчої індивідуальності й художніх переконань, відкриває цікаві й маловідомі факти їхніх біографій і джазової діяльності [2–5].

У монографії «Джазові досліді» він розглядає недосліджені аспекти естетичної теорії джазу — особливості джазової комунікації та імпровізації, жанрової специфіки, структури й змістовності джазової музики. У працях «Джазові досліді» та «Чорна музика, біла свобода» Є. Барбан здійснює огляд на широкому музичному й історичному тлі естетики та філософії авангардного джазу, аналізує форму, зміст, особливості стилю і сприйняття, соціальні, естетичні й етнічні основи розвитку близьких йому за духом музикантів, наголошує на якості музичного виконавства [3; 5]; вивчає функціонування масового музичного мистецтва всередині соціуму. Цей напрям розглядається в контексті контркультури, субкультури, елітної культури.

При цьому власне музика, що є константою творчості як специфічного виду художньої діяльності, у ХХІ ст. залишається поза увагою

подібних гуманітарних досліджень. Тобто індивідуально-особистісні прояви джазових музикантів та композиторів не набувають адекватного висвітлення. Джаз має безліч стилів, вільних форм — фрі-джазу й електронної музики.

Інший напрям досліджень осмислює новий художній досвід усередині музичної картини світу, яка представлена чотирма типами музики: фольклорної, менестрельної, опусної та канонічної імпровізації. За допомогою сучасного рівня музикознавства означена тенденція покликана вивчати внутрішні закономірності розвитку музичного мистецтва джазу, його сутнісні параметри. Але особливістю є те, що ці дві тенденції не мають взаємопроникнення, залишаючись ізольованими.

У контексті культурологічних наукових пошуків джаз є особливо цікавим, оскільки являє собою унікальний феномен, здатний об'єднати названі тенденції в єдине русло. Джаз — це не тільки музика. Це система, складовими якої є елементи ритму, гармонії, мелодики тощо. Нестандартні форми мислення, колективна пам'ять і специфіка імпровізації, а також факт народження та розвитку композиції з точки зору прийнятого в академічному музикознавстві пізнавального шаблону іноді стають перешкодами адекватному осягненню сутності джазу.

Російський музикознавець М. Ю. Верменич відзначає: коли запитали головного редактора американського джазового журналу «Down Beat» «А що таке джаз?», той відповів що немає повного визначення слова й самого цього поняття. Натомість існує величезна різниця між музикою Кінга Олівера й Майлса Девіса, Бені Гудмена і Джона Колтрейна, Чарлі Паркера та Дейва Брубeka. Багато складових, постійний розвиток джазу зумовлюють те, що вчорашній набір його точних характеристик не може бути повністю застосований сьогодні, а завтрашні формулювання можуть бути діаметрально протилежними (наприклад, для диксиленду і бі-бопу, свінгового біг-бенда й комбо джаз-року) [1, с. 18].

Сучасне академічне музикознавство, орієнтоване на вивчення зразків опус-музики, не готове до осмислення загальнолюдського продукту у вигляді ф'южну або джаззингу. Джазова музика, що давно вже набула ознак інтернаціональності, не тільки вкоренилася в багатьох країнах, але й досягла в кожній з них рівня самостійної художньої значущості.

У ХХІ ст. джаз остаточно утвердився як самостійний вид музичного мистецтва. Нині немає єдиного визначення поняття джазу. Це пов'язано з неймовірною швидкістю його розвитку та поширення. «Про джаз легше дізнатися, почувши його, ніж описати словами», — зазначено в енциклопедичних виданнях В. Фейєртага [14–15].

Феномен джазу — це неодмінно супутня позамузична атрибутика (візуальність, імідж виконавця, активність аудиторії, джазові

спільноти, можливість самовираження). Невербалізовані почуття партнерів — це те, без чого джазу не існує. Будь-який з його численних стилів неможливо досягнути у відриві від розуміння часу, в якому він функціонував. Багатогранність виявлення феномену джазової музики особливим чином зумовлює її дослідження, потребує розширення методів аналізу й залучення інтерферентних концепцій з різних галузей знання. Мистецтво джазової музики пов'язане з історією культури, музикознавством, психологією, соціологією, іншими розділами наукового знання. Слід відзначити, що українська джазова музика у своєму розвитку значно відстає від європейської. Причин для цього багато, й однією з основних є те, що в минулому, коли Західна Європа опановувала і розвивала цей вид мистецтва, в СРСР джаз був таврований як буржуазне занепадництво і багато років «замовчувався», що внесло негативні корективи в його розвиток в означеному просторі.

Один зі способів вирішення проблеми адекватного осмислення джазу — розроблення його класифікаційно-типологічних парадигм, які дозволяють долучити цей феномен до типологічної схеми сучасного музичного мистецтва. Брак теоретичних розробок з проблеми класифікації і типології джазу зумовив написання цієї статті. Її актуальність полягає насамперед у тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві зроблена спроба осмислити феномен джазу, вивчити особливості функціонування джазової музики в соціокультурній площині ХХ ст., розробити константи, які адекватно характеризують суть феномену, вписати джаз у контекст загальнонаукових проблем мистецтвознавства, сполучених у цьому разі з проблемою класифікації і типології.

Висновки та перспективи дослідження. Наприкінці ХХ ст. стало очевидним, що джазова музика, використовуючи термінологію Д. Кабалевського, стоїть на трьох китах: імпровізації, оригінальній ритмічній організації та популярній ритмічно-інтонаційній танцювальній структурі. Уже за самою природою творчості — мистецтвом імпровізації — джаз близький до фольклору. Водночас, в усьому багатстві використаних народно-інтонаційних джерел між ними існує суттєва відмінність, яка полягає в поліетнічності джазової музики, що містить не одну національну або регіональну традицію, а являє собою міжкультурний сплав — «ф'южн», що свідчить про її полістилістику. «Якщо в часи зародження джазу музичний матеріал черпався з одного культурно-естетичного середовища, наприклад, з Північної Америки, то тепер він охоплює весь світ» [1, с. 5]. У листопаді 2011 р. міжнародне співтовариство від імені Генеральної Конференції ЮНЕСКО оголосило 30 квітня «Міжнародним днем джазу». Мета святкування Дня — підвищення ступеня інформованості міжнародної громадськості про педагогічну роль джазу як сили, що сприяє миру, єдності, діалогу й розширенню контактів між людьми. Джаз — це колосальне

явище в історії світової музичної культури, яке синтезувало в собі найкращі здобутки західноєвропейської класичної традиції та специфічні елементи різних етнічних культур, ставши джерелом для розвитку багатьох сучасних напрямів популярної музики: поп, рок, soul, lounge, chill-out тощо. Таким чином, слухаючи цю музику, можна розвиватися інтелектуально і, водночас, розслаблятися й відпочивати. Крім того, джаз ХХІ ст. наповнено прекрасним духом свободи, що об'єднує мільйони людей. Важливим напрямом подальших досліджень є історико-культурні умови розвитку джазових інструментів та їх роль у формоутворенні та синтезі мистецтв у ХХ–ХХІ ст., а також поглиблення питань змісту і форми в джазі в аспекті міжкультурної комунікації та інтеграції в добу глобалізації, що сприятиме поглибленню уявлень про цей різновид музичного мистецтва у світі й Україні. Розроблення в мистецтвознавстві теми «Джазові інструменти як чинник музичного формотворення» актуальне, оскільки джазовість є характерною ознакою сповненої індивідуального творчого стилю і новаторського розвитку інструментальної-джазової традиції. Висока художня цінність джазових інструментальних творів зумовлює необхідність їх активного використання в педагогічній і концертній практиці.

Список літератури

1. Барбан Е. С. Джазовые диалоги / Е. С. Барбан. — Спб. : Композитор, 2006. — 304 с.
2. Барбан Е. С. Джазовые опыты / Барбан Е. С. — СПб : Композитор, 2007. — 336 с.
3. Барбан Е. С. Контакты, собрания, интервью / Е. С. Барбан. — Спб : Композитор, 2006. — 472 с.
4. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е. С. Барбан. — СПб. : Композитор, 2007. — 286 с.
5. Верменич Юрий. ДЖАЗ. История. Стили. Мастера / Юрий Верменич. — Спб : Лань, 2007. — С. 18.
6. Верменич Юрий. ДЖАЗ. История. Стили. Мастера / Юрий Верменич. — Спб. : Лань, 2007. — 608 с.
7. Власова В. Фольклорні витоки джазу / В. Власова, В. Мурза. — К. : «Джаз», 2006. — № 2. — С. 5–6.
8. Джаз. Энциклопедия джаза. История джаза. Джаз в России. Краткий энциклопедический справочник. — СПб. : Скифия, 2009. — 528 с.
9. Искусство в ситуации смены циклов. — М., 2002. — С. 60.
10. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер — М. : Радуга, 1984.
11. Левиновский Н. Записки джазмена / Н. Левиновский // Новое русское слово. — Нью-Йорк, 1996.
12. Салонов М. А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья / Салонов М. А. — М., 1996.
13. Симоненко В. Лексикон джазу / В. Симоненко — К. : «Джаз», 2006. — № 5. — С. 34–38.

14. Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России / В. Б. Фейертаг. — СПб : Скифия, 2010. — 304 с.
15. Фейертаг Владимир. Джаз. Энциклопедический справочник / Владимир Фейертаг. — СПб. : Скифия, 2008. — 696 с.

Надійшла до редколегії 02.01.2013 р.

УДК 681.817.6

В. В. ПЕТРИК

ДЗВОНОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У РЕЛІГІЙНИХ І ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЯХ СТАРОДАВНЬОЇ РУСІ

Розглядаються особливе місце дзвонів у російській національній інструментальній культурі, вплив просторово-часової моделі на формування конкретної образності та місце дзвонів у релігійних і фольклорних традиціях. Аналізується дзвонівий звук на основі сучасних наукових акустичних досліджень.

Ключові слова: дзвони, просторова модель, благовіст, тридзвін, дводзвін, перебір, карильйон.

Рассматриваются особое место колоколов в российской национальной инструментальной культуре, влияние пространственно-временной модели на формирование конкретной образности и место колоколов в религиозных и фольклорных традициях. Анализируется колокольный звук на основе современных научных акустических исследований.

Ключевые слова: колокола, пространственная модель, благовест, трезвон, двузвон, перезвон, карильйон.

There are the especial place of bells in the Russian national tool culture, influence of an existential model on formation of concrete figurativeness and a place of bells in religious and folklore traditions are considered. The sound of a bell on the base of the modern scientific acoustic researches is analysed.

Key words: bell, spatial model, ringing of church bells, a ringing, two rings, karilyon.

Актуальність теми дослідження зумовлена посиленням інтересом на початку ХХІ ст. до релігійних питань, а також окреслення особливостей російського космопсихологосу.

Об'єкт — історичне простеження становлення дзвонів музики, аналіз звукових особливостей російських дзвонів на основі сучасних акустичних досліджень.

Предметом дослідження є узагальнення відомостей про місце дзвонів у російській національній інструментальній культурі.

Мета — визначення «дзвонів музики» як могутнього знаряддя релігійного призначення в символізації сакрального і фольклорних традиціях.

Конкретні завдання дослідження:

- аналіз специфічних аспектів використання дзвонового дзвону в духовній і фольклорній традиціях;
- характеристика звука дзвонів з позицій класичної теорії акустики і сучасних досліджень.

Методологічною основою є методи історично порівняльного аналізу, похідні від інтонаційного підходу Б. Асаф'єва, а також праці В. Антоновича, Н. Астрова, А. Нікіфорова, А. Гусєвої, Н. Тарацької, А. Лапшина, Є. Медкової.

Наукова новизна роботи зумовлена домінуючою ідеєю особливого значення «дзвонової музики» під час виконання релігійних обрядів і їх місця у фольклорних традиціях.

Практичне значення роботи пов'язане з головною ідеєю дослідження — розумінням ролі дзвонів у містично-культових актах. Матеріали його можуть використовувати викладачі й студенти гуманітарних ВНЗ.

На Русі дзвони виникли одночасно з прийняттям християнства, тобто в X ст. Є свідчення, що під час розкопок Десятинної церкви в Києві, яку заклали в період хрещення Русі, серед багатьох давніх пам'яток були знайдені також два дзвони із литої коринфської міді. Разом зі дзвонами застосовували також било і клепало, які збереглися донині в деяких монастирях. Зазвичай, дзвони розвішують в особливій вежі — дзвіниці, спорудженій перед храмом. У чині благословення дзвонів сказано: «яко да все слышащие звенение его, или во дни или нощи, возбудятся к славословию имени Святого Твоего» [9, с. 11].

У XV ст. в Росії почали відливати дзвони різних розмірів. Для розуміння особливого місця дзвонів у російській національній культурі необхідно усвідомити, що на формування такої конкретної образності значно впливає архаїчна просторово-часова модель, яка характеризує зв'язок зі слов'янською міфологічною традицією. Особливість праслов'янської моделі полягає в тому, що світовою віссю є Світове дерево (дуб або стовп). У замовляннях, які є найархаїчнішими текстами, стисло відображена вся структура стародавнього космосу: «... из избы дверьми, из двора воротами, в чистое поле, путем и дорогою, и приду я, раб, к Чорному морю... и увижу в той морской пучине лежащий белый Латырь-камень» [1, с. 37]. Латырь-камень розташований горизонтально, що є антитезою вертикалі Світового дерева у світі живих. Світове дерево в слов'янській фольклорній моделі може замінюватися постаттю богині-матері в її різних іпостасях.

На національний характер російського світосприйняття вплинули історичні й соціальні фактори, такі як розселення, компактність поселень, переважні види трудової діяльності, постійна загроза виживання етносу та специфіка державності. Є парадоксальний вислів Д. С. Лихачова: «Погляньте на мапу: російська рівнина

найбільша у світі. Чи то рівнина визначила російський характер, чи східнослов'янські племена зупинилися на рівнині, тому що вона пристала їм до душі?», — і далі: «Народ не створюється природою, але він живе там, де природа найбільше пасує його характеру» [8, с. 12].

Узагальнюючи вищенаведений вислів, можна дійти висновку, що найважливішою «стихією» для Росії є безмежний простір. У цьому одностайні й Д. Лихачов, і Г. Гачев. Перший пише, що «...для росіян природа завжди була свободою, волею» [8, с. 12]. У Гачева подібна думка виникає, коли він визначає особливості російського космопсихологосу: «Росія своїх кордонів і меж не знає, і хоча побачиш на мапі, але у відчутті — немає. Пов'язано це з просторами, лісами і тайгою Сибіру... і загалом, якщо, з одного боку, росіяни відчували плече сусіда й межу, то з другого — кордонів немає, і своя земля прямо переходить у Всесвіт. І ось, це безпосереднє сусідство з безкінечністю, зв'язок з нею, орієнтованість і постіне її відчуття — розпластує російську людину, її життя і Дух» [8, с. 13]. У системі координат «вертикаль-горизонталь» російській національній просторовій моделі «даль и ширь мира важнее высоты и глубины», «даль... по святости занимает то же место, что и высь у других народов» [8, с. 13]. Якщо визначити вищесказане в афористичній формі, то односпрямована безкінечність і є моделлю російського буття. Як наочний образ — це дорога в безкінечність. Звідси виникає екстравертність російської культури, яка припускає в опозиції «внутрішнє-зовнішнє» природний вихід внутрішнього назовні. І Д. Лихачов, і Г. Гачев як найхарактерніший для російського народу жест відзначає момент, «коли в російському танці, схрестивши руки на грудях і похиливши голову, раптом рішучим, стрімким і відчайдушним ривком скидує руки в сторони і вгору» (Гачев) і при цьому у відчаї кричать: «Порвусь! Порвусь! Ой, порвусь!», — намагаючись «зайняти своїм тілом якомога більше місця» (Лихачов) [8, с. 14-15].

Головне трагічне протиріччя такої моделі полягає в тому, що людина ставить перед собою непосильне завдання одноосібно заповнити безмежність пустоти простору. Невелика густина населення, складність на російському просторі розміщуватися щільно, тіло до тіла, і, як писав М. Гоголь у «Мертвих душах»: «наче крапки, як значки непомітно стирчать серед рівнин невисокої міста твоєї» [8, с. 4], — робить таке завдання охопити простір навіть усією громадою неможливим. Тому людина залишалася наодинці з безкінечністю. «Російська рівнина лякала», - писав Д. Лихачов, і далі: «Церкви населяли увесь світ... Протяжна пісня підкорювала простір. Дзвонивий дзвін лунав і наповнював увесь світ» [8, с. 16]. Із часів стародавньої Русі переживання простору як пустоти міцно вкоренилось у світовідчутті російської людини. Недарма Д. Лихачов звертає увагу на таку ефемерну річ, як звук дзвону і пісні як хоча б часткове заповнення безодні повітряного океану. У просторовій національній моделі

земля сприймається радше як площина, без активного переживання її пластичних форм. Конкретну пластику земної поверхні замінюють безструктурні з точки зору форми стихії повітря, води та світла, які добре співвідносяться з тугою переживання безкінечності, з безтілесною розпорошеністю емоцій і вічних ідей, з абстрактною ритмікою музичного звуку. Невипадково саме в Росії відливалися величезні дзвони, наприклад, «Цар-дзвін», звук яких повинен був заповнити увесь простір світу.

Багато екзистенціальних понять у російській ментальності набувають справжнього життя не в безпосередньому зв'язку з людиною, а у зв'язку з переживанням простору. Здавна російська культура ототожнювала волю й простір і вважала їх величезним естетичним та етичним благом для людини. Дзвони — необхідний атрибут кожного російського православного храму. Особливістю російських дзвонів є їхня звучність, яка досягається такими засобами: правильною пропорцією сплаву міді й олова, формою дзвону, товщиною його стінок, сплавами язика та способом його прикріплення. Язиком називається ударна частина дзвону, яка розміщена в його середині [9, с. 13]. Російські дзвони відрізняються від західноєвропейських передусім тим, що сам дзвін закріплюється нерухомо, а його язик, удари якого і продукують звук, вільно підвішується всередині. Характерно, що назвавши ударну частину дзвону «язиком», цим уподібнюють звук дзвону до живого голосу. Прославляючи ім'я Христа, лунаючи і вдень і вночі, дзвонівий дзвін нагадує слова Господа, які Він сказав через старозавітного пророка Ісаю: «На стінах твоїх, Єрусалим, Я поставив вартових, які не змовкатимуть ні вдень, ні вночі, нагадуючи про Господа» [4, с. 36]. Невипадково язичники, коли чули звуки дзвону, горіли: «Ми чуємо голос християнського Бога» [4, с. 42].

Звуки одного церковного дзвону являють собою щось піднесене, врочисте; якщо чути дзвін декількох, більш-менш узгоджених між собою дзвонів, створюється дуже велична благозвучність. Могутні звуки дзвону діють на внутрішні почуття, пробуджуючи наші душі від сну духовного.

У російських народних повір'ях нечиста сила починала свою шкідливу діяльність тільки після того, як переставав дзвонити дзвін. Особливо це стосувалося того періоду від Страсного четверга до Страсної суботи, коли дзвони, відповідно до церковного канону, не дзвонили взагалі. Мовчання дзвонів — це час їх «говіння» і «скорботи» з приводу кончини і страждань Ісуса Христа. Щоб нечиста сила не могла святкувати перемогу і творити зло, в цей період необхідно замінити дзвонівий дзвін іншими звуками — хлопці ходили вночі по селу зі дзвониками й тріскачками, а жінки били гілками по церковній підлозі [4, с. 45].

Дзвонівий дзвін, як щось освячене вищою силою і певне її уособлення (дзвін як «глас Божий»), пов'язувався в народній уяві

з істиною. В українських замовляннях—заприсяганнях, які використовували напередодні суду, дзвоновий дзвін зіставляється з правдою: «Як заговорю, як у дзвін задзвоню,.. так щоб була правда моя» [1, с. 201]. За українськими повір'ями, дзвоновий дзвін змушує присягрозника визнати свою провину. За російськими повір'ями, дзвін дзвону зупиняє злодія, який тікає з місця злочину, і змушує його повернутися назад; віжки, прив'язані до церковного дзвону, примушували конокрада покинути свою здобич і вдавитися. На Подолі в разі будь-якої крадіжки заведено було мазати язик церковного дзвону часником і дзвонити в нього — після цього крадій не мав жодної надії бути невпізнаним. Самогубцям і людям, які померли без відпущення гріхів і покаяння, дзвоновий дзвін заміняв церковний обряд. Усе, зроблене під час звучання дзвону, освячувалося присутністю вищої сили, її причетністю до діяльності людини. І саме тому час урочистого дзвонного дзвону, особливо на Різдво або на Великдень, сприймався як сакральний, щасливий для початку багатьох господарчих праць і здійснення різноманітних магічних дій [1, с. 22]. У багатьох народних традиціях під великодній дзвін люди вмивалися біля джерел, щоб бути здоровими, а дівчата — красивими і позбутися ластовиння; під дзвоновий дзвін на Різдво дівчата ворожили про заміжжя [3, с. 44].

Народні традиції наділяли дзвоновий дзвін здібністю впливати на вегетацію культурних рослин. В Україні на Великдень хлопці поперемінно підіймалися на дзвіницю і дзвонили у дзвони; вважалося, що в того, хто зробить це раніше і гучніше, краще виродить гречка. А в Центральній Росії жінки дзвонили на Великдень, сподіваючись, що в них виросте високий льон [1, с. 6].

Поряд з іншими формами обрядового шуму, дзвоновий дзвін використовувався для розгону градових хмар, у разі наближення яких звичай дзвонили у дзвони; іноді для цього встановлювали спеціальні дзвони. Люди вірили, що нечиста сила боїться дзвонного дзвону, і під час сонячного або місячного затемнення дзвонили у дзвони, щоб демонічні істоти, які вкрали Сонце і Місяць, утекли [1, с. 19]. У разі тяжкої агонії дзвін допомагав помираючому, відганяючи від нього нечисту силу. Саме дзвоновий дзвін наділений колосальною силою впливу на різні природні стихії. У російських замовляннях, які промовляють, коли шукають скарби, дзвоновий дзвін, як «глас Божий», хитає землю, оголює сховані в її надрах скарби й уражає нечисту силу, яка їх стереже [1, с. 150].

У прикметах і тлумаченнях снів дзвоновий дзвін часто передбачав одержання звістки. Дівчата, котрі хотіли добре співати, пили воду, якою омили церковний дзвін, — у гуцульському замовлянні говорять так: «ти голосний, аби і я така голосна була» [1, с. 155]. Бажаючи зцілитися від глухоти на Великдень ставали під великий дзвін. На ве-

сіллях під час вінчання дзвонили у дзвони, щоб молоді і їхні діти не хворіли на глухоту [3, с. 61].

Дзвоновий дзвін співвідносився з кончиною, тому існує традиція хреститися на звук церковного дзвону, поминаючи померлих, і спеціально дзвонити у дзвони на Великдень як спогад про них. Як загрозу смерті в народі сприймали обіцянку живій людині «заплатити їй на подзвінне», тобто дати в церкву гроші на поминальний передзвін по ній. Таку погрозу застосовували в різних випадках життєвих непорозумінь. Проводжаючи з дому або із села небажаного гостя, улаштували імітацію дзвонового дзвону «подзвінне», стукали по горшках і металевому посуді для того, щоб він ніколи не повертався [4, с. 81].

Дзвоновий дзвін за народними повір'ями віщував смерть. Якщо під час руху весільного поїзда лунав дзвоновий дзвін, селяни вважали, що смерть загрожує молодим або одному з них. Якщо людина чула вночі, як дзвонив на дзвіниці упир або «ходячий» покійник, то розуміла, що обов'язково помре до світанку [4, с. 86].

Упродовж багатьох століть російський народ з великою пошаною ставився до дзвонового дзвону, надаючи йому суто людських якостей, уміння радіти під час урочистостей і сумувати за своєю рідною землею. Про це розповідає історія дзвонів Даниловського монастиря. Даниловський чоловічий монастир був «першим на Москві»; заснований у 1282 р. князем Данилом Московським на честь свого небесного заступника Данила Стовпника [10, с. 86]. Протягом декількох століть монастир збирав свої дзвони, які дарували йому парафіяни. На початку ХХ ст. сформована Даниловська дзвіниця, в якій налічувалося 18 дзвонів. У 30-ті рр. ХХ ст. монастир закрили, а дзвони продали за ціною металу. Даниловські дзвони врятував американський підприємець Чарльз Річард Крейн, який викупив дзвони і подарував їх Гарвардському університету. Супроводжував дзвони і настроював їх відомий дзвонар Костянтин Сараджев, характеризуючи їх як «достопримечательные колокола города Москвы» [10, с. 89]. Але в Америці дзвони звучали зовсім по-іншому, як писав В. Горохов: «Дзвони звучать голосно, звук чистий, потужний, але на думку слухачів і фахівців чомусь дуже насторожений, самотній, такий, що не створює ансамблю. Намагалися застосувати електроніку з комп'ютерами, та марно. Краса російського дзвону — це пісня душі російського народу, вона розкривається тільки на рідній землі. А далеко від батьківщини сум дзвонів передається, викликає ностальгію» [10, с. 93].

На честь двадцятип'ятиріччя відродження Даниловського монастиря дзвони повернулися до своєї обителі, а у вересні 2008 р. здійснено перший дзвін історичних дзвонів.

Тільки наприкінці ХХ ст. дослідники науки про акустику з'ясували музично-акустичні особливості дзвонового звуку.

Професійний слух музиканта зазвичай прагне визначити в різноманітних звуків музичні характеристики, серед яких основною є висота звука. Звук дзвону відзначається наявністю декількох компонентів з конкретною висотою. Кількість таких компонентів у процесі звучання постійно змінюється, в результаті чого створюється певна мелодична тканина, яку можна інтерпретувати як «музику дзвону». Причому внутрішня будова цієї тканини є тонкою і вишуканою: паузе природне сполучення тонів, невідповідне стандартам температурації [5, С. 161].

Згідно з класичною теорією акустики, засновником якої є Г. Глемгольц, наше сприйняття тембру залежить від спектра звука, тобто від складу обертонів і співвідношення їх амплітуд. Дзвонивий дзвін здавна використовує ті музично-слухові можливості, про які дослідники акустики дізналися лише у ХХ ст. А. Гусева підкреслює: «Сучасні дослідження дозволяють виявити певні фізичні ознаки, за якими наш слух визначає тембр, зокрема тембр дзвонів:

- різна інтенсивність тонів у період атаки;
- зміна інтенсивності тонів і їх співвідношення в різні моменти часу протягом усього періоду розвитку звука: атаки, усталеної частини і спаду» [5, С. 161].

Ці приклади інтервальних співвідношень свідчать про багатоваріантність внутрішніх сполучень тонів. Дослідниця дійшла висновку, що в момент удару найактивнішим може бути будь-який із тонів. Для російських дзвонів, що в цілому не тяжують до октавності, такі співвідношення можуть слугувати своєрідною музичною характеристикою їх типу. Порівняно з консонуючими співзвуччями тембру октавного дзвону, тембр російського дзвону, як пише Гусева, «...з одного боку, можна охарактеризувати як значно розстроєний, або дисонантний, але саме ця «розстроєність» і створює особливе індивідуальне темброве багатство і своєрідність дзвонного звука» [5, с. 162]. Одна з можливих характеристик сприйняття дзвонного звука наведена в книзі О. Лапшина: «На слух звучання дзвону викикає відчуття потужного, але короткочасного звука однієї висоти і тривалих різних призвуків. Ці призвуки створюють характерний акордний ефект, що відрізняє дзвін від струнних і духових інструментів, у яких домінує один тон, а роль обертонів другорядна» [7, с. 39].

Таким чином, звук дзвону являє собою особливе явище, характерне яскравим підкреслено індивідуальним тембром. Специфічний звуковий образ дзвонного голосу не залишався абсолютно незмінним упродовж усієї історії свого існування в Росії — він набував різного забарвлення залежно від способу звуковидобування: розгойдування самого дзвону або його язика. Утім, у кожному конкретному разі дзвін можна впізнати, оскільки він неповторний за своїм тембром і традиційно звичний для слуху. У результаті, стверджує

А. Гусева, одержано такі дані «...на основі спектрального аналізу звука дзвона здійснено спостереження стосовно об'єктивних особливостей традиційні благозвучності російського дзвона, серед них такі:

- існування загального принципу розміщення п'яти основних тонів як у західних, так і в російських дзвонах; відсутність точних інтервальних співвідношень між ними;
- відмінність у звучанні карильйонних, російських і західних церковних дзвонів, зумовлена наявністю чи відсутністю внутрішньої настройки дзвона, що наближається до консонуючого співзвуччя з переважанням октавних співвідношень між тонами;
- при подібності загального принципу розміщення основних тонів у звучанні кожного конкретного дзвону було визначено різницю в їх інтервальному співвідношенні, що свідчить про індивідуальну своєрідність цих співзвуч» [5, с. 163].

На думку дослідниці, «...звукова своєрідність і гармонічне багатство, властиве російському дзвону, є основою його музичної виразності. Вочевидь, у разі об'єднання декількох дзвонів саме ці якості виявляються ще яскравіше — основні тони дзвонів взаємодіятимуть із частковими тонами, які їх оточують, і мелодійна інтонація, що виникає між ними, буде підпорядкована ритмові ударів, що чергуються» [5, с. 164].

Список літератури

1. Антонович В. Колдовство. Документы. Исследования. / В. Антонович. — СПб, 1977. — 445 с.
2. Аристов Н. Предания о кладах / Н. Аристов // Записки Русского Географического общества по отделению этнографии СПб, 1867. — Т. 1. — 346 с.
3. Астров Н. Крестьянская свадьба. Бытовой очерк. / Н. Астров, // Живая старина. — 1905. — №3, №4. — С. 44–61.
4. Бондаренко Э. Праздники христианской Руси / Э. Бондаренко. — М.: Прогресс, 1993. — 521 с.
5. Гусева А. Музыкально-акустические особенности колокольного звука / А. Гусева // Музыкальная академия. — 2008. — №4. — С. 161–164.
6. Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов / Л. Кузнецов. — М.: Наука, 1989. — 297 с.
7. Лапшин А. Опыт бронзового литья / А. Лапшин. — Рыбинск: Астропринт, 2001. — 117 с.
8. Медкова Е. Наедине с бесконечностью / Е. Медкова // Искусство. — 2007. — №8. — С. 12–16.
9. Никаноров А. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря / А. Никаноров. — СПб, 2000. — 47 с.
10. Тараратская Н. О колоколах Московского Данилова монастыря / Н. Тараратская // Музыкальная академия. — 2010. — № 4. — С. 86–93.

Надійшла до редколегії 20.12.2012 р.

ІННОВАЦІЙНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ В НАЦІОНАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Розглядаються інноваційні композиторські технології в контексті української національної культури на базі комп'ютерних програм звуковідтворення, артикуляції, нових видів нотації.

Ключові слова: композитор, технології, музична культура, комп'ютерна програма, музичні традиції, електронна музика, звуковий матеріал.

Рассматриваются инновационные композиторские технологии в контексте украинской национальной культуры на базе компьютерных программ звуковоспроизведения, артикуляции, новых видов нотации.

Ключевые слова: композитор, технологии, музыкальная культура, компьютерная программа, музыкальные традиции, электронная музыка, звуковой материал.

The article refers to the innovative technologies in the context of composer of Ukrainian national culture on the basis of sound reproduction by the computer programs, articulation, new notation.

Key words: composer, technologies, musical culture, computer software, musical traditions, electronic music, sound material.

Актуальність. Важливою особливістю сучасної української композиторської школи є її зорієнтованість на спокійну й навіть дещо обережну трансформацію академічних художніх концепцій, форм і виражальних засобів. Для найпередовіших європейських шкіл був типовим дух експериментаторства, радикального руйнування існуючих засад відомої технології творчості, аж до прагнення будь-що шокувати публіку. Ці якості є принципово неприйнятними в традиційній вітчизняній музичній культурі, якій внутрішньо притаманні кордоцентричність, м'який ліризм, органічний зв'язок з фольклорною творчістю, філософська зосередженість на вічних проблемах буття.

Тогочасна музична культура в Україні позначилася переходом від аматорської до професійної діяльності на ґрунті музичних традицій і передусім піснетворчості українського народу. Жанрово утверджуються національні українські опера і балет, формується когорта українських професійних композиторів та виконавців, закладаються основи сучасної теорії музики, створюється мережа музичних навчальних закладів. Українські дослідження музичних явищ ХХ–ХХІ ст. надають можливості говорити про актуальність вивчення національної самобутності композиторської творчості сучасного періоду.

Сучасний музичний постмодерн відзначається використанням композиторами та виконавцями нових виражальних засобів. Такою є, зокрема, так звана конкретна музика з її акустичними ефектами й

шумами. Новітньою технологією дискретного трактування звукового ряду став пуантилізм (писання крапками). Сонористичний напрям у сучасній музиці ґрунтується на використанні нерозчленованих у часі, злитих звукових комплексів, які заповнюють простір.

Мистецтвознавець О. Козаренко стверджує, що використання стилістики постмодерну надає можливості композиторам не лише з'ясувати специфічні закономірності національного музично-історичного процесу, але й бути причетними до сучасної світової музичної практики, коли в межах мистецького простору відбувається її полістилістичне збагачення зі співіснуванням у музичному творі кількох стильових стереотипів [6, с. 10].

У таких нетрадиційних умовах створення музики спільним для творів українських композиторів був оригінально переосмислений виклад музичного матеріалу зі збереженням його етнічної характерності, що супроводжувалося прагненням якомога точніше відтворити автентичне звучання [8]. Наприклад, тенденція розвитку «нової стилістичної хвилі» поєднала традиційне і новаторське художнє світобачення, фольклорні наспіви й тексти з гострими гармоніями, надала можливості індивідуально підійти до синтезу «старого та нового», розставити акценти відповідно до конкретного задуму і стилю того чи іншого композитора [5].

Розширення свободи композиторської творчості вможливило динамічно коригувати її тематику, образність і жанровість. Це кардинально змінило композиторські пріоритети, зумовивши виняткову розмаїтість форм. Неоавангардні пошуки сприяли переосмисленню традицій, зокрема стильових, формотворчих, національно-лексичних тощо. Завдяки цьому чиннику процес формування композиторського почерку в межах певної країни набував універсальних ознак.

Сучасна композиторська практика характеризується дедалі інтенсивнішим використанням комп'ютерних технологій. Новітні способи оперування музичним матеріалом збагачують можливості формоутворення, сприяють удосконаленню організації звукової вертикалі й ефективнішому долученню інструментарію [3].

Яніс Ксенакіс (Iannis Xenakis) — один з найталановитіших і самобутніх представників музичного післявоєнного авангарду. Грецький композитор, філософ, інженер і архітектор висунув концепцію стохастичної композиції й продукування «символічної» музики, ґрунтовану на теорії множин і математичній логіці. У його статті «Криза серіальної музики» (1954 р.) структура звукового складу музичного твору інтерпретується як сукупність математично організованих звукових множин. У 1990 рр. Я. Ксенакіс звернувся до комп'ютера як перспективного технічного засобу конструювання авторської музики й генератора нових ідей, вважаючи, що комп'ютерні технології в композиторському процесі допомагають композиторові відійти від уже сформованих стереотипів [7].

Російський інфортехнолог Е. Артем'єв вважає надзвичайно важливим значення комп'ютерів у музичній творчості, зокрема в процесах синтезування музичних звуків, музичного виконавства і власне написання музики. Саме комп'ютер дозволяє реалізувати будь-які задуми та створити принципово новий музичний твір, тому сучасному композиторові й музичному аранжувальникові практично складно увявити сучасну музику без застосування комп'ютерних технологій [1].

І. Гайденко у своїй дисертаційній роботі досліджує проблеми, пов'язані з використанням композиторами музичних комп'ютерних технологій у творчому процесі, пропонує систему класифікації сучасних музичних комп'ютерних технологій: побудови загального плану твору; генерації та відбору звуковисотних і ритмічних послідовностей; розвитку музичного матеріалу; нотографічні; музичного виконання [2].

Незважаючи на те, що національні особливості музичної культури, її значимість у духовному житті українського народу були в центрі уваги українських мислителів минулого та сучасного (Д. Антоновича, Ю. Волощук, І. Гайденка, А. Загайкевич, О. Козаренка, Т. Кумеди, І. Ляшенка, І. Франка та ін.), вона залишається однією з яскравих і водночас майже не досліджених сторінок української музичної історії. В українській культурології нині бракує комплексних досліджень ролі нових композиторських технологій у музичній культурі. Тому, зважаючи на актуальність проблеми та її недостатню дослідженість, метою статті є вивчення особливостей нових композиторських технологій в українській музичній культурі.

Шукання новітніх шляхів розвитку музичного мислення особливо актуалізувалися в останній третині ХХ ст. у зв'язку зі стрімким розвитком техніки, зокрема електроніки, технологічних складових самого музичного твору. З упродовженням у ХХ ст. електричного джерела звуку розпочався новий етап у музичній культурі: зазначене було особливо важливим для вдосконалення справи інструментального винахідництва, яке відкривало перед композиторами необмежений ресурс музично-звукових можливостей. Сприятливою для створення нових музичних технологій стала практично безмежна перспектива сонорного трактування звукового матеріалу [9, с. 25].

У другій половині ХХ ст. особливо актуалізувалося значення алгоритмічної композиції, асоційованої з прагненням композиторів адекватно реалізувати художній задум у музичному творі, розробити найдосконаліший тип композиції, окреслити чітку структуру й елементи музичної мови. Після визначення набору правил композиції складається програма (алгоритм) для комп'ютера, за якою добираються ноти для побудови мелодії. Комп'ютер може навіть «навчитися» писати музику самостійно, за умови наявності спеціального алгоритму музичного твору, який можна викристалізувати, аналізуючи музику композиторів-класиків.

Електронна музика (від нім. *Elektronische Musik*, англ. *Electronic music*, у просторіччі також «електроніка») — розмаїтий широкий мистецький жанр, що об'єднує музику, створену з використанням електронних музичних інструментів і технологій (найчастіше за допомогою спеціальних комп'ютерних програм). Хоча перші електронні інструменти виникли ще на початку ХХ ст., електронна музика як самостійний жанр утвердилася в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. й позначена нині строкатою жанрово-стильовою палітрою. Перспективність електронної музичної творчості зумовлюють невичерпні можливості електронного цифрового інструментарію, що відкриває якісно нові перспективи для музично-творчої діяльності, сприяючи успішній самореалізації музиканта у виконавській та композиторській діяльності.

Залучення електронно-акустичного фактора до процесу музичного мислення стимулювало пошуки нових музично-теоретичних рішень. Досліджуючи розвиток нових музичних технологій і окреслюючи найсуттєвіше в кожній з них, мистецтвознавець І. Ракунова особливо зосереджується на технологіях, пов'язаних із новаторським ставленням до побудови, визначенням структури музичного твору та його параметрів, винятково важливих для створення нових звучань (відповідно, вони поділяються на процеси синтезування звуків та процеси їх обробки) [9, с. 43]. Тобто за допомогою сучасних комп'ютерних технологій можна якісно моделювати процеси звукодобування та звуковідтворення.

Програмні комп'ютерні засоби є невід'ємною інтелектуальною складовою новітніх музичних комп'ютерних технологій. MIDI-протокол — міжнародний стандарт з'єднання цифрових музичних пристроїв — ключовий для інтегрування комп'ютерних технологій у композиторський творчий процес — дозволяє зчитувати й обробляти звукоутворюючі коди програмно-математичними методами. Музично-комп'ютерні технології дедалі ширше використовуються під час виконання операцій з концептуального генерування, розробки, організації, фіксації та конвертації музики [2].

Сучасними різновидами музичних комп'ютерних технологій є: технології створення загального плану твору, генерування та добору звуковисотних і ритмічних послідовностей, розвитку музичного матеріалу, нотографічні технології і технології музичного виконавства. Вони відповідають одному або декільком етапам творчого процесу. Використання технологій розробки загального плану комп'ютерними засобами дозволяє митцеві компоувати музичний твір, а досконале знання візуальної символіки музичних структур — успішно співвідносити музику та графіку в рамках музичного твору. Можливе використання у творчому процесі прийому конвертації в музичну форму графічних зображень і завершених композиційних схем. Основною функцією технології генерації та відбору звуковисотних і ритмічних

послідовностей є надання композиторові неординарного матеріалу для добору й опрацювання. Проте зазначена функція відбору не має бути детально запрограмованою, оскільки саме авторський добір необхідного варіанта визначає індивідуальну неповторність твору. Технології розвитку музичного матеріалу примножують потенціал прийомів поліфонічного розвитку застосовування композитором програмних MIDI-процесорів. За допомогою таких технологій митець успішно розвиває музичну ідею-фразу, беручи за основу для розвитку її внутрішні особливості. Зокрема, закономірності початкового ритму суттєво впливають на вибір ладу, тоді як звуковисотність — на його ритм. Ретельно продуманий музичний твір спроможний сягнути найвищого рівня внутрішньої єдності. Сама мікропроцесорна програма має широкі інтерактивні можливості. Така інтерактивність важлива для композиторського втручання у функціонування програми в кожний окремий момент, що надає творові ознак конкретної авторської стилістики. Нотографічні технології спрощують і прискорюють створення стандартної нотної партитури. Тому більшість сучасних композиторів використовують комп'ютер для написання партитур, роздрукування інструментальних голосів та контрольного прослуховування написаної музики. Серед них — вітчизняні композитори як старшої (Л. Колодуб, А. Гайденко), так і середньої (О. Щетинський, О. Гугель, І. Гайденко, О. Грінберг, С. Пилютіков, А. Загайкевич) генерацій. Технології комп'ютерного виконавства сприяють появі технологічно нових творів, де грають і музиканти, і машини. Завдяки цьому композитор набуває можливостей не лише реалізації неординарного звучання, а й інтерпретації засобами музичної драматургії складних філософських ідей протиставлення «живого» й «рукотворного» [2].

Творчість композитора А. Загайкевич пов'язана з її роботою в музично-електронній студії та викладанням у НМАУ на кафедрі музично-інформаційних технологій. Тому в її композиторській творчості домінують електроакустичні й електронні музичні твори, музичні інсталяції й аудіовізуальні перформанси.

Технічна реалізація композитором її творчих задумів за допомогою програми Patchwork¹ не перешкодила індивідуалізації професійних пошуків нею оптимальних розмірів, гармонії, фактури, зв'язків між розділами й матеріалізації загальної візуально-просторової моделі твору. А. Загайкевич постійно здійснює творчий самоконтроль,

¹ PatchWork — створене в Паризькому інституті IRCAM середовище графічного програмування для композиції за допомогою комп'ютера (так званої «Computer Assisted Composition» (CAC) або алгоритмічної композиції). Воно складене мовою програмування Common Lisp і дозволяє композиторові візуально проектувати складні музичні об'єкти, маніпулюючи такими музичними параметрами, як звуковисотність, ритм, динаміка, синтаксичні структури.

своєрідний «архітекторський нагляд» за багатоетапним зведенням складної композиційної будови, коли в креслення вносяться постійні виправлення, правила неодноразово випробовуються слухом, відхиляються або затверджуються [4, с. 206].

Харківський композитор І. Гайденко, ознайомившись із сучасними здобутками в галузі музичних комп'ютерних технологій і пройшовши стажування в США, активно використовує комп'ютерні технології на різних стадіях свого індивідуального творчого процесу. Практично мистецькі задуми композитора реалізувалися, зокрема, в його структуралістських «Метаморфозах» для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі (1993), експериментальних «Осцилограмах-транскрипціях» (1994), а також у п'єсі для комп'ютера «Йдучи за собою» (1997). Діапазон творчих пошуків композитора поширився як на музичні композиції з виконавством на електронних інструментах, співзвучні експериментальності науково-технічних досягнень сучасності, так і на ті, які відтворюють давню традицію в її автентичному «ключі» бандури та цимбалів. Знаковим для творчості І. Гайденка став 1999 р., коли митець написав для бандури соло «Три п'єси», у подальшому створив музичну п'єсу «Старий млин», віртуозний Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло» (2004). Останню визначено як обов'язковий твір III міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Г. Хоткевича.

Зміни в суспільстві та культурі кінця ХХ ст. стимулюють подальший розвиток індивідуального стилю композитора, його посилену вимогливість до індивідуальної майстерності. «Пасіонарні» ознаки в індивідуальному композиторському стилі альтернативні консерватизму традиції, який перешкоджає подальшому розвитку культури музичної мови. Проте сучасні митці ґрунтуються на прогресивних художніх традиціях і її смислообразності, потрібній для продукування високоякісних музичних творів сучасності. Індивідуальний композиторський стиль нерідко перевищує стиль епохи й історичний стиль [10, с. 10–11].

Еволюція в художній творчості від уніфікованих соціокультурних штампів до глибоко особистісного розуміння художніх процесів, спрямованих на пошук нових інтелектуальних смислів у музиці, внутрішньо притаманна діяльності українських композиторів 80-90-х рр. ХХ ст. Концентрованим вираженням стилістики в композиторській творчості є музична інтонація, яка розвивається за концентричною моделлю мистецького смислоутворення й набуває свого завершення в індивідуальному композиторському стилі. Звернення до розуміння інтонації в процесі пошуків нових інтелектуальних смислів дозволяє інтерпретувати її не лише як один із засобів виразності й об'єктивації музичного образу, а і як своєрідний концентрат музичного інтелекту, характерний для творчої свідомості української музичної інтелігенції.

Отже, інноваційні композиторські технології в контексті національної культури є тим важливим чинником, який допомагає композиторам вирішувати складні завдання на різних етапах творчого процесу. XX ст. стало періодом інновацій у галузях музичної акустики, ритміки, гармонії, поліфонії, тембрики. Кардинально оновилися прийоми звуковідтворення й артикуляції, виникли нові види музичної нотації. Новітній музичний синтаксис відбився на появі відповідних композиційних техніках, передусім електронній музиці, «конкретній музиці», колажі й полістилістиці. Композитори використовують їх на деяких або всіх етапах створення музики. Їх застосування сприяло виникненню нових музичних жанрів.

Список літератури

1. Артемьев Э. Заметки об электронной музыке / Э. Артемьев // Электронный ресурс: <http://dvmusic.ru/index/articles/one/full/1064>. — Заглавие с экрана.
2. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. А. Гайденко ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2005. — 19 с.
3. Дубов М. Э. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: Автореферат на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. Э. Дубов. — М., 2008. — 18 с.
4. Загайкевич А. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі «Гравітації» для двох віолончелей) / А. Загайкевич // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — К., 2005. — Вип. 48. — С. 200–207.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. : Монографія / Кияновська Л. — Тернопіль: Астон, 2000. — 339 с.
6. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О. Козаренко // Наукові записки. Серія «Мистецтвознавство». — Тернопіль, 1999. — № 1. — С. 9–16.
7. Ксенакис Я. Кризис сериальной музыки (пер. М. Дубова) / Я. Ксенакис // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 88–91.
8. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі XX ст. : Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. А. Кумеда. — К., 2006. — 19 с.
9. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии : творчество Аллы Загайкевич / И. Н. Ракунова. — К. : Феникс, 2010. — 204, [2] с.
10. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х рр. XX ст. : Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М. Ю. Северинова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2002. — 20 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2012 р.

СТАНОВЛЕННЯ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ (1943-1950 РР.)

На основі архівних джерел розглядаються основні напрями роботи Луганської обласної філармонії, а також її значення для культурного становлення Луганщини повоєнного періоду.

Ключові слова: *філармонія, диригент, концертний сезон, симфонія, партитура, концерт, симфонічний оркестр, артист.*

На основе архивных материалов рассматриваются основные формы работы Луганской областной филармонии, а также ее значение для культурного становления Луганщины послевоенного периода.

Ключевые слова: *филармония, дирижер, концертный сезон, симфония, партитура, концерт, симфонический оркестр, артист.*

This article, based on archival material, reviews the activities of the Lugansk Oblast Philharmonic, the main form of work and its importance to the cultural space of Lugansk region of the postwar period.

Key words: *philharmonia, conductor, symphony, score, concert season, concert, symphony orchestra, artist.*

Луганщина, як і кожен регіон України, посідає важливе місце в культурно-мистецькому просторі країни. Порівняно із західними культурно-мистецьке життя східних регіонів України в наукових розвідках висвітлене недостатньо. В останні роки збільшилася кількість опублікованих праць, присвячених Луганщині, як в окремих виданнях, монографіях, так і статтях у місцевій пресі. Цю проблематику розглядають історики, культурологи, етнографи: В. Висоцький, Г. Довнар, А. Клімов, В. Курило, В. Подов, В. Семистяга, Ю. Темник. Культурно-мистецькі розвідки здійснили науковці А. Закорецька, А. Закорецький, С. Муралов, О. Потьомкіна, О. Приколота, Ю. Фесенко. Існують також дослідження музичної культури Луганщини. Особливо цікава ця тема для сучасних дослідників, таких як А. Волощенко, Є. Міхальова, Т. Теремова.

Стаття присвячена одному з культурно-мистецьких закладів Луганська повоєнного періоду. Складність пошуку матеріалів про діяльність Луганської обласної філармонії полягає в тому, що значна частина архівних документів цього закладу знищена. Проте архівні матеріали, на яких ґрунтується дослідження, дозволяють проаналізувати і простежити музично-просвітницьку діяльність філармонії в період її становлення.

Зважаючи на вищезазначені причини, актуальність запропонованої розвідки є очевидною.

Мета — визначення ролі означеного закладу в культурно-мистецькому просторі регіону в повоєнні роки.

Значною подією в музичному житті повоєнного Луганська стало відкриття в місті обласної філармонії. Продовжуючи культурно-просвітницькі традиції Донецького театру опери та балету, який функціонував в обласному центрі в 30-ті рр. ХХ ст., філармонія відіграла значну роль у популяризації класичної і сучасної музики та розвитку мистецького життя регіону.

З перших днів існування Луганської обласної філармонії її робота спрямовувалася на підвищення культурного рівня працівників і молоді Луганщини. Філармонія поставила завдання — ознайомити глядачів з кращими творами російських, українських, західноєвропейських композиторів, улюбленими операми в концертному виконанні.

Датою створення й відкриття Луганської обласної філармонії традиційно вважають 1943 р., але знайдені архівні матеріали спростовують цю версію. Згідно з договором від 10 листопада 1939 р., укладеним директором філармонії Д. І. Слащевим та оперним театром, «1. Театр предоставляет в пользование филармонии помещение театра в его выходные дни для организации и проведения концертов. 2. Одновременно с театральным помещением театр в выходные дни концерта предоставляет обслуживающий персонал помещения для приготовления артистов и необходимые музыкальные инструменты из имеющихся в наличии у театра, свет и прочие услуги. 3. За предоставление филармонии помещения театра для концертов согласно пп. 1, 2 филармония уплачивает театру 707 руб. за каждый вечер путем перечисления на счет театра № 150, 112 в Ворошиловградском областном отделении Госбанка. Примечание: перечисление производится не позднее дня концерта. 4. Настоящий договор вступает в силу со дня его подписания и действует весь врок театрального сезона 1939 — 1940 г. И может быть расторгнут любой стороной путем письменного предупреждения об этом другой стороны за 1 месяц вперед» [5, арк. 85]. Окрім вищезазначеного договору, ДАЛЮ (Державний архів Луганської області), на жаль, не зберіг матеріалів про діяльність філармонії в цей період. Можна припустити, що в означені роки (1939–1941 рр.) тривав організаційно-творчий період цього закладу. Відтоді в Луганську знову зазвучала музика.

Великою культурною подією для обласного центру стало створення влітку 1945 р. симфонічного оркестру під керівництвом диригента й композитора С. Ратнера. До першого складу колективу ввійшли високопрофесійні музиканти: перший концертмейстер І. Моїсєєв, скрипалі С. Єгін, М. Ткаченко, альтист І. Шмутько, флейтист В. Бакланов, гобоїст І. Колесниченко, кларнетист І. Глузман, фаготист І. Голосний, валторніст В. Антушевський, трубаць О. Кривосенко, тромбоніст М. Міщенко. Немало зусиль для становлення молодого колективу доклали диригенти С. Ратнер, М. Юхновський, П. Трофіменко.

Перший симфонічний сезон відкрито 14 жовтня 1945 р. концертом, присвяченим творчості П. Чайковського. Місцева преса відзначила «гідне виконання концертної програми — «П'ятої симфонії», «Італійського капричіо», «Скрипкового концерту»» [19, с. 4].

Головний диригент оркестру С. Ратнер розпочав роботу з колективом за трьома напрямками: популяризацією творів сучасних композиторів, розучування монументальних творів, збагачення досвіду оркестрантів завдяки залученню до співпраці з колективом сучасних видатних диригентів та музикантів-солістів.

Композитор, піаніст, диригент, С. Ратнер відіграв важливу роль у становленні професійного музичного виконавства й формуванні композиторської школи на Донбасі. Симфонічні, інструментальні, вокальні твори, вокально-симфонічна сюїта, опера, балети, ораторія, кантати, інструментальні концерти — жанри, в яких творив композитор, — стали яскравими подіями в культурному житті шахтарського регіону.

Навчаючись у Ленінградському музичному технікумі на композиторському відділенні (1927–1932) в Г. Попова, М. Чулаки, М. Арпова, С. Ратнер засвоїв чудові традиції ленінградської композиторської школи. Під час навчання в Ленінградській консерваторії (1932–1937), крім мистецтва композиції, музикант опанував і техніку диригування.

З 1937 до 1941 рр. С. Ратнер перебував на посаді диригента Білоруського театру опери і балету. З 1941 до 1944 рр. композитор працював в Уйгурському національному театрі, де написав музичну комедію «Хитрий Наса», симфонію і фортепіанний концерт. У період з 1944 до 1947 рр. С. Ратнер працював художнім керівником Ворошиловградської обласної філармонії і головним диригентом її симфонічного оркестру. За цей час написано цикл пісень «Сюїта про молодогвардійців» та інструментальні твори, які виконувалися в обласній філармонії. У 1946 р. за плідну композиторську і просвітницьку діяльність С. Ратнера нагороджено медаллю «За трудову доблесть» і присвоєно звання Почесного громадянина м. Луганськ. З 1947 р. в м. Донецьк С. Ратнер очолив Спілку композиторів України в Донбасі.

З 1946 р. він поступово вибудовує стратегію вивчення монументальних творів. Результатом плідної роботи колективу стало відкриття сезону 1946–1947 рр. виконанням оркестром Першої симфонії та симфонічної увертюри «Воевода» П. Чайковського. У цьому концертному сезоні в афішах також зазначені П'ята, Сьома, Дев'ята симфонії Д. Шостаковича [11, с. 4].

Зі створенням симфонічного оркестру традиційними стають циклічні концерти як класичної, так і популярної музики. У лютому 1946 р. відбувся «Вечір вальсів Й. Штрауса» [1, с. 4], під час якого звучали найвідоміші твори композитора «На березі Дунаю», «Життя артиста», «Весняні голоси». У концерті, присвяченому творчості

М. Римського-Корсакова, оркестр уперше виконав симфонічну поему «Шехеразада», «Іспанське капричіо», а також фрагменти опер «Снігуронька», «Царева наречена», «Садко» [7, с. 4]. У квітні 1946 р. цікавим за програмою для слухацької аудиторії став концерт із циклу «Романтична музика», в якому оркестр презентував «Незакінчену симфонію» Ф. Шуберта, Сюїту з балету П. Чайковського «Лебедине озеро», увертюру К. Вебера «Оберон», «Вальс-фантазію» М. Глинки, «Ніч на лисій горі» М. Мусоргського. За словами рецензента, «...молодий диригент П. Трофименко¹ виявив диригентські здібності, вміння володіти оркестром, глибоке розуміння симфонічних творів. Привернувши численних слухачів, концерт пройшов із успіхом» [14, с. 3].

Слід зауважити, що учень видатного диригента сучасності Н. Рахліна, П. Трофименко, втілював у своїй роботі з оркестром принципи свого вчителя: на початку репетиції 20–30 хвилин «вибудовував» оркестр як орган; ретельно працював над голосоведенням оркестрових ліній, поєднанням оркестрових груп, реєстрів, артикуляцією, вібрацією. Диригент знаходив програму та зміст образу, що надавало можливості опанувати доволі складну партитуру, не залишаючи поза увагою жодної деталі. Результатом такої плідної роботи стала надзвичайна доступність партитури, коли складний задум композитора втілювався так, що був донесений до слухачів.

Цікавими подіями для луганчан стали концерти симфонічного оркестру за участю видатних диригентів сучасності Н. Рахліна (1947) та К. Симеонова (1948, 1950). Як повідомляє кореспондент «Ворошиловградської правди», «оркестр під керівництвом Н. Рахліна чудово виконав «Слов'янський марш», Фінал Четвертої симфонії П. Чайковського, другу частину П'ятої симфонії А. Дворжака, «Горобчик» — оригінальну мініатюру В. Рибальченка, уривки з опер російських композиторів. Ці концерти, — продовжує автор, — добре сприйняті слухачами. Вони ще раз засвідчили, що симфонічному оркестру під силу стали кращі твори класичної музики» [10, с. 8].

На концертах 4 та 5 грудня 1948 р. у виконанні оркестру Луганської філармонії під керівництвом видатного інтерпретатора творчості Л. ван Бетховена К. Симеонова луганчани почули Четверту та П'яту симфонії німецького класика. Відкриття сезону 1950–1951 рр. відзначено участю в концертній програмі молодих музикантів В. Сечкіна (рояль) і Є. Червонюка (бас). Оркестр під керівництвом К. Симеонова виконав Двадцять першу симфонію М. Овсяннікова-Куликовського і фортепіанний концерт Е. Гріга [4, с. 4].

¹ Трофименко Павло Сергійович — композитор, диригент. Закінчив Київську консерваторію, учень Н. Рахліна. Лауреат II премії всесоюзного огляду молодих диригентів. Автор Вальсу для симфонічного оркестру, Колискової для скрипки і фортепіано, Концерту для фортепіано з оркестром (першого твору в цьому жанрі серед місцевих композиторів), вокальних творів.

Документи свідчать, що з кінця 1948 р. значно поліпшилися умови роботи оркестру. Завдяки наявності власного концертного залу, складу виконавців, налагодженій абонементній системі філармонія провела 140 симфонічних і 15 камерних концертів. У 1949 р. філармонія мала у своєму складі симфонічний оркестр, український жіночий ансамбль під керівництвом М. Новохатської, естрадну групу, солістів-вокалістів М. Матинян (лірико-драматичне сопрано), О. Новодережкіну (колоратурне сопрано), О. Чуприну (меццо-сопрано), О. Конжукова (драматичний баритон), концертмейстера Д. Турок [8, арк. 3].

Протягом 1949 р. до співпраці із симфонічним оркестром були залучені видатні музиканти сучасності: М. Александрович, Д. Ашкиназі, Г. Баринів, О. Батурін, Е. Гіллельс, Г. Гінзбург, Б. Гмиря, Б. Гольдштейн, А. Йохелес, І. Казанцева, Л. Коган, О. Колодуб, С. Лемешев, Д. Ойстрах, Я. Флієр, Д. Пантофель-Нечецька, О. Пархоменко, Б. Притикіна, С. Ріхтер, Д. Шафран, І. Юр'єва. У симфонічних концертах виступали диригенти Б. Гусман, Л. Бородін, В. Дударова, композитори М. Блантер, М. Богословський, К. Домінчен. Протягом концертного сезону виконані твори П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, О. Глазунова, Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, А. Дворжака, Ф. Шуберта, Е.Гріга, В. Моцарта, Й. Баха, Ф. Ліста, Г. Берліоза. Українське музичне мистецтво було представлено творами М. Скорульського, Р. Глієра, К. Данькевича, Л. Ревуцького.

Рецензії преси, присвячені виступам видатних майстрів сцени, були позитивними. У більшості автори статей засвідчують майстерність і блискуче виконання артистів, а також доброзичливу атмосферу глядацької зали на концертах та позитивні відгуки слухачів. За словами автора статті «Два концерти» С. Васильєва, у виконуваних популярних скрипкових творах Б. Гольдштейн «продемонстрував творчу зрілість, розуміння стилю творів. У його виконанні концерт П. Чайковського звучить особливо виразно» [3, с. 4].

П. Савельєв у своїй рецензії в місцевій пресі відзначив високу майстерність виконання, довершеність звука, надзвичайну дикцію, тонке фразування заслуженого артиста РРФСР М. Александровича [17, с. 8]. «Артист, — продовжує автор, — показав свою віртуозність, його майстерність особливо виявилась у виконанні малих форм, арій з опер. Концерт пройшов із великим успіхом» [17, с. 8].

Значимою культурною подією для луганчан у жовтні 1949 р. стали два концерти С. Ріхтера. У супроводі симфонічного оркестру обласної філармонії піаніст виконав Перший фортепіанний концерт Ф. Ліста. Програму камерного концерту склали твори Ф. Шопена й О. Скрибіна [12, арк. 2].

Завдяки налагодженим зв'язкам із Московською філармонією та музичним фондом Луганська філармонія забезпечила себе нотним

матеріалом, що уможливило значно розширити її репертуар. Протягом 1949 р. виконано 215 творів різних композиторів, серед них: 99 — російських, 62 — українських, 54 — зарубіжних.

Для вивчення смаків і потреб слухачів керівництвом філармонії були сформульовані анкети, які дозволяли виявити бажання, потреби, зауваження слухачів щодо підбору програм та якості їх виконання.

Архівні матеріали свідчать, що протягом літнього сезону 1949 р. в Парку 1 Травня відбулося 54 різні за тематикою концерти, зокрема до ювілеїв О. Пушкіна, М. Глінки, концерти української музики, концерти для дітей, уривки з опери «Євгеній Онегін» у концертному виконанні, а також концерт для польської делегації [15, арк. 151].

З метою популяризації серед населення Луганська та області творчості українських композиторів обласна філармонія долучала до своїх концертних програм їхні твори. Так, перебуваючи в Луганську в червні 1949 р., композитор і диригент Уккрудіокомітету К. Домінчен диригував концертом із власних творів, а також опусів Ю. Мейтуса й А. Свечникова [6, с. 4].

Крім симфонічних, традиційними стають і камерні концерти, концерти-лекції, літні концерти на естраді Парку 1 Травня, оперні вистави в концертному виконанні. Концерти, значна кількість яких були благодійними, відбувалися лише в концертному залі, а й безпосередньо на шахтах, заводах, сільських палацах культури, навчальних закладах і підприємствах області. Так, згідно зі статистичними даними, за 8 місяців 1950 р. 568 концертів філармонії відвідало 148,6 тис. слухачів, а український жіночий ансамбль, гастролюючи в Ростовській області протягом двох літніх місяців, провів 56 концертів, які відвідало 12 тис. слухачів [13, арк. 1-3].

Створення в 1950 р. оперного ансамблю надало можливості глядачам побачити улюблені оперні вистави в концертному виконанні, такі як: «Снігуронька», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Мазепа» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно.

Поступово в колективі викристалізуються форми роботи, які з 1946 р. стали традиційними. Такими є літні концерти в Парку 1 Травня та проведення тематичних декад класичної музики.

Улюбленими для жителів міста стали концерти на літній естраді парку. Так, протягом літнього сезону 1946 р. оркестр зіграв 75 концертів із творів російських та українських композиторів. Луганчани мали змогу почути Шосту симфонію, симфонічні поеми «Ромео та Джульєтта», «Франческа да Риміні», «Гамлет» П. Чайковського, уривки з опер М. Лисенка [7, с. 4].

У літньому сезоні 1947 р. жителі міста почули уривки з улюблених опер «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда», «Ріголетто» Д. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, а в 1950 р. план роботи симфонічного оркестру на травень

складався з різних за тематикою концертів до ювілеїв М. Глінки, П. Чайковського, М. Шолохова, О. Корнейчука.

Крім літніх вечорів традиційною формою роботи оркестру стали декади класичної музики. Цікавим проектом у березні 1947 р. була декада сучасної музики, яка, за словами С. Ратнера, «надала можливості виконати Сьому симфонію Д. Шостаковича та скрипковий концерт А. Хачатуряна» [16, с. 4]. «Симфонічний оркестр, — як зауважив критик В. Скороход, — продемонстрував зіграність, майстерність виконання. Оркестр набув певного рівня для виконання монументальних творів» [18, с. 4]. Крім зазначених, у виконанні оркестру прозвучали твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, С. Прокоф'єва, О. Гольденвейзера, І. Держинського.

Значимою подією для шанувальників музики стала декада класичної музики, в якій брала участь група московських артистів: тріо Гастрольбюро в складі Я. Киппена (рояль), М. Гольдштейна (скрипка), А. Феркельмана (віолончель), солістки Московської філармонії К. Шаповалової, лектора-музикознавця Ф. Айзенгардт. «Як для гостей, так і для місцевих музикантів, — зауважив керівник симфонічного оркестру М. Юхновський, — ці концерти стали достатньо відповідальними. Колектив оркестру з великим піднесенням готувався до декади класичної музики. Виступи оркестру добре сприймала публіка. Це доводить, що оркестр має певний потенціал» [9, с. 8].

Чимала роль належала колективу філармонії в популяризації творчості місцевих композиторів — П. Гавриленка, С. Ратнера, П. Трофименка. Багато опусів із творчого доробку П. Гавриленка ввійшли до репертуару гуртків художньої самодіяльності. Улюбленими й популярними серед слухачів стали романси та пісні П. Трофименка. Крім вокальних творів, він є автором Вальсу для симфонічного оркестру, Колискової для скрипки і фортепіано, Концерту для фортепіано з оркестром (першого твору в цьому жанрі серед місцевих композиторів). Набули визнання публіки цикли ліричних шахтарських пісень С. Ратнера на тексти поетів Донбасу П. Безпощадного та М. Упеніка. Серед них: «Степ Донецький», «Синій птах», «День» П. Безпощадного, «Кохай мене», «Донбас, Донбас» М. Упеніка.

Слід зауважити, що, крім організації концертів, особливу увагу філармонія приділяла естетичному вихованню підростаючого покоління, роботі з дітьми й підлітками. Розвиток музично-просвітницької роботи в концертно-лекційному форматі дозволив охопити школярів, молодіжне середовище вищих і середніх навчальних закладів, а також трудових резервів. Симфонічні концерти-лекції для студентів проводилися за тематикою: творчість українських, сучасних композиторів, оперні уривки, сучасна пісня. Значна увага приділялася також музичному вихованню дітей. Із цією метою колектив провів тематичні концерти-лекції: «Що таке опера», «Балетна музика»,

«О. Пушкін у музиці», «Маленький П. Чайковський», а також вистави до новорічних свят.

Отже, Луганська обласна філармонія відіграла значну роль у становленні й розвитку культурно-мистецького життя регіону повоєнного періоду. Завдяки обласній філармонії луганчани та жителі міст почули численні твори російських, українських, зарубіжних і сучасних композиторів.

Гордістю філармонії став симфонічний оркестр, сформований у 1945 р. Співпраця оркестру з видатними диригентами та солістами сприяла творчому й професійному зростанню колективу.

Різноманітні форми концертної діяльності — симфонічні й камерні концерти, лекторії, декади класичної музики, літні вечори — сприяли долученню до музичної культури широкої слухацької аудиторії, а великий перелік класичних, естрадних, популярних програм задовольняв слухачів різні смаки слухачів. Філармонія дарувала й дарує слухачам радість, натхнення, прекрасну музику та гарний відпочинок.

Розглянута тема, окреслюючи лише початковий етап становлення культурного закладу, виявляє перспективу для подальших розвідок. Творчі біографії колективів, солістів, диригентів чекають на своїх дослідників.

Список літератури

1. Александрович А. Вечер вальсов Штрауса / А. Александрович // Ворошиловградская правда. — 1946. — 8 февр. — С. 8.
2. Афиша. Вечер балета // Ворошиловградская правда. — 1948. — 13 июля. — С. 4.
3. Васильев С. Два концерта / С. Васильев // Ворошиловградская правда. — 1948. — 3 нояб. — С. 4.
4. Васильев С. К открытию осеннее-зимнего сезона в филармонии / С. Васильев // Ворошиловградская правда. — 1950. — 20 окт. — С. 4.
5. Договор с филармонией [об аренде помещения оперного театра] // ГАЛО. Ф. Р — 917. Оп. 1. Д. 44. Л. 85.
6. Колишер Г. К концертам украинской музыки / Г. Колишер // Ворошиловградская правда. — 1949. — 21 июня. — С. 4.
7. Летний концертный сезон симфонического оркестра // Ворошиловградская правда. — 1946. — 27 апр. — С. 4.
8. Общая характеристика деятельности филармонии за 1949 г. // ГАЛО. Ф. 2660. Оп. 1. Д. 15. Л. 3.
9. Огнев О. Декада классической музыки. Анкета среди участников декады / О. Огнев // Ворошиловградская правда. — 1948. — 26 мая. — С. 8.
10. Огнев О. О концертах симфонического оркестра / О. Огнев // Ворошиловградская правда. — 1947. — 4 марта. — С. 8.
11. Открытие осеннее-зимнего сезона // Ворошиловградская правда. — 1946. — 2 нояб. — С. 8.
12. Открытие сезона. Концерт С. Рихтера // ГАЛО. Ф. 2660. Оп. 3. Д. 16. Л. 9.

13. Отчет о производственно-финансовой деятельности Ворошиловградской областной филармонии за 1950 г. // ГАЛО. Ф. Р — 2660. Оп. 1. Д. 24. Л. 1–3.
14. Первый концерт романтической музыки // Ворошиловградская правда. — 1946. — 9 апр. — С. 3.
15. План работы Ворошиловградской областной филармонии. Летний сезон 1949 г. // ГАЛО. Ф. 2660. Оп. 1. Д. 16. Л. 151.
16. Ратнер С. Новые работы симфонического оркестра / С. Ратнер // Ворошиловградская правда. — 1947. — 12 февр. — С. 4.
17. Савельев П. Концерты Михаила Александровича / П. Савельев // Ворошиловградская правда. — 1949. — 13 февр. — С. 8.
18. Скороход В. Декада классической музыки / В. Скороход // Ворошиловградская правда. — 1948. — 14 мая. — С. 3.
19. Скороход В. Открытие симфонического сезона в Ворошиловграде / В. Скороход // Ворошиловградская правда. — 1945. — 19 окт. — С. 4.

Надійшла до редколегії 13.12.2012 р..

НАШІ АВТОРИ

- Акименко О. С.** аспірант ХДАК
- Білозуб Л. М.** ст. викл. Донецького ф-ту КНУКіМ
- Бойко В. Г.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Войченко О. М.** здобувач КНУКіМ
- Гнидка К. О.** аспірант Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Гулая О. С.** тележурналіст ООО «ТРК МТВ» м. Маріуполь, здобувач ХДАК
- Денисенко Ю. М.** аспірант ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК, засл. працівник культури України
- Каністратенко М. М.** канд. іст. наук, проф., перший проректор ХДАК, засл. працівник культури України
- Кислюк К. В.** д-р культурології ХДАК
- Кобижча Н. І.** викл. КНУКіМ
- Кравченко О. В.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Кухаренко О. О.** канд. філол. наук, ст. викл. ХДАК
- Кушнарченко Н. М.** д-р пед. наук, проф., зав. кафедри докментознавства та книгознавства, проректор з наукової роботи ХДАК, засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Логвиненко О. М.** канд. філол. наук, доц. Ін-ту журналістики і міжнародних відносин КНУКіМ
- Люзняк М. М.** канд. філол. наук, доц. Львівської філії Київського нац. ун-ту культури і мистецтв
- Мантула Б. А.** аспірант ХДАК
- Миславський В. Н.** канд. мистецтвознав., доц. ХНУІ ім. І. П. Котляревського
- Наумкіна О. С.** аспірант ХДАК

Оленіна О. Ю.	д-р мистецтвознав., доц., ХДАК
Островська К. В.	доц. ХДАК
Пашков К. В.	канд. філос. наук, докторант ХДАК
Первишева І. Б.	аспірант ХДАК
Петрик В. В.	канд. мистецтвознав., доц. Луганської держ. академії культури і мистецтв
Рудавіна І. Г.	аспірант ХДАК
Савченко А. А.	аспірант ХДАК
Северинова М. Ю.	канд. мистецтвознав., доц., докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського
Солов'яненко А. А.	канд. мистецтвознав., доц. КНУКіМ, режисер-постановник Національної опери України
Тополевський В. Ю.	канд. пед. наук, доц. ХДАК
Фільова Т. В.	аспірант ХДАК
Чуйко В. О.	викл. Дніпропетровського училища культури
Шевчук В. П.	викл. Київського держ. ін-ту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука
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
Щедрін А. Т.	д-р культурології, проф. ХДАК
Щокіна О. П.	канд. культурології, доц. ОНПУ
Якимчук О. М.	канд. мистецтвознав., ст. викл. Луганської держ. академії культури і мистецтв

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ**В. М. Шейко**

Генеza та становлення вітчизняних літературно-художніх об'єднань 20-х рр. ХХ ст.: соціокультурологічні аспекти 4

К. В. Пашков

Теологія культури м. Н. Епштейна: від дослідження до створення постсекулярної культури 15

О. В. Кравченко

Нормативний вимір сучасної культурної політики України 22

К. В. Кислюк

2010-і рр.: культурологічні абрисы «медіа-десятиліття» 31

О. С. Гуляя

Етнокультурні аспекти типологізації грецької діаспори Приазов'я 41

Ю. М. Денисенко

Націєцентричний фемінізм жінок-мисткинь української діаспори. 49

А. А. Савченко

Новітні релігійні вірування й культу в контексті енергоінформаційної парадигми 55

Б. А. Мантула

Брендинг як атрибут культурних трансформацій 62

М. В. Дяченко

Гімн вічності: філософська поетика Ронсара 67

О. О. Кухаренко

Елементи сексуальної культури в тотемічних обрядах і тваринному культі 75

К. О. Гнидка

Культурні процеси на Буковині в контексті поліетнічності та багатовекторності 84

О. С. Акименко

Pro et contra дигітальної репродукції, або мистецтво в епоху сучасних медіа-технологій. 92

О. С. Науmkіна

Етнічні мотиви в історії моди України 101

О. П. Щокіна Футуристична книга в Одесі і формування світогляду одеських авангардистів	109
І. Г. Рудавіна Експозиційна та виставкова діяльність театральних музеїв Лівобережної України в контексті національно-культурних процесів (1923 — 1991)	116
В. П. Шевчук Характерні особливості творчості різьбяря Петра Верни	124
Н. І. Кобижча Етнографічні студії Бориса Грінченка: погляд сучасників.	132
М. М. Люзняк Українська науково-популярна книга початку ХХ ст. як соціокультурний феномен	141
А. Т. Щедрін Ченнелінг як індикатор динаміки постмодерної релігійності: філософсько-релігієзнавчі, культурологічні виміри	150
В. О. Чуйко Аксіоконстанти в стародавній святковій обрядовості українців . .	160
О. Ю. Оленіна Продавці мистецтва як комунікатори на художньому ринку	167
М. Ю. Северинова Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру	176

ДО 85-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко ХДАК — науково-освітній центр культурно-мистецького профілю: стратегії розвитку	185
---	-----

РОЗДІЛ 2 ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

А. А. Солов'яненко Л. Курбас: принципи виховання актора та сучасні проблеми оперно-вокального мистецтва	198
К. В. Островська Творчі горизонти Б. М. Колногузенка	204

Т. В. Фільова Театральна діяльність Б. Глаголіна в Харкові: авангардні пошуки 1917—1926 рр.	209
В. Ю. Тополевський Педагогічні аспекти виховання актора	217
О. М. Логвиненко Жанрово-стильові особливості репортажів Бориса Антоненка-Давидовича	224
В. Н. Миславський Кінематограф Радянської України в період громадянської війни	231
І. Б. Первишева Розвиток «відкритої екранної форми» в період постмодерну.....	239

РОЗДІЛ 3 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

В. Г. Бойко Синтез канонічних та індивідуально-авторських особливостей у творчості композиторів «Нового напрямку»	248
О. М. Войченко Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII—XXI ст.	257
В. В. Петрик Дзвонивий інструменталізм у релігійних і фольклорних традиціях стародавньої Русі	266
Л. М. Білозуб Інноваційні композиторські технології в національному контексті	274
О. М. Якимчук Становлення Луганської обласної філармонії (1943-1950 рр.)....	281

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 40

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,
А. Г. Лисенко
О. О. Яіцький

Художній редактор
І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка
С. В. Яшиш

Підписано до друку 03.02.2013. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК