

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 47

Харків, ХДАК,
2014

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 3 від 26.09.2014 р.)

Засновник і видавець —
Харківська державна академія культури

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

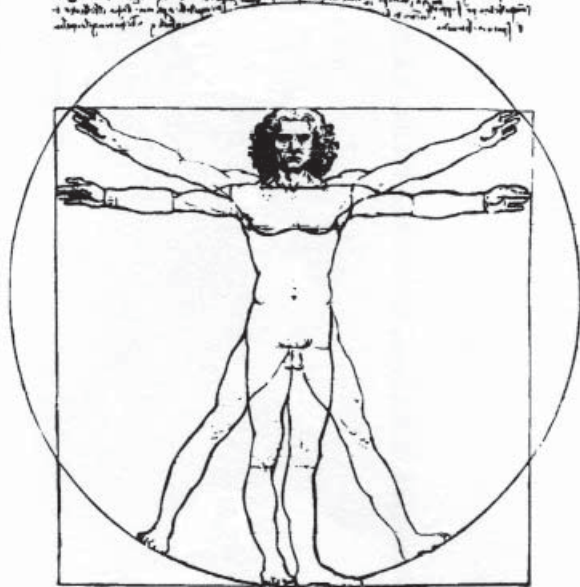
Редакційна колегія:

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

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

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)

Handwritten text in a cursive script, likely a transcription of a historical document or manuscript, positioned above the central illustration.



*Теорія та історія
культури*

КРЕАТИВНА МОДЕЛЬ ОСВІТИ СУЧАСНОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ: ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ, ЕТНОКУЛЬТУРНІ Й ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ

Розглядаються проблеми еволюції освітньої системи сучасної цивілізації в добу глобалізму. Основна увага приділяється загальнокультурологічним, етнокультурним, етнопедagogічним, соціокультурним та іншим аспектам еволюції освітньої сучасної системи світової цивілізації.

Ключові слова: освіта, освітня система, культура, духовна культура, матеріальна культура, етнокультурологія, етнопедagogіка, етнос, цивілізація, глобалізація.

Рассматриваются проблемы эволюции образовательной системы современной цивилизации в эпоху глобализма. Основное внимание уделяется общекультурологическим, этнокультурным, этнопедagogическим, социокультурным и другим аспектам эволюции образовательной современной системы мировой цивилизации.

Ключевые слова: образование, образовательная система, культура, духовная культура, материальная культура, этнокультурология, этнопедagogика, этнос, цивилизация, глобализация.

The issues of evolution of the education system of modern civilization in the era of globalism are examined. The attention is paid to general culturological, ethnoculturological, ethnopedagogical, social and cultural, and other aspects of evolution of the education system of modern civilization.

Key words: education, education system, culture, spiritual culture, material culture, ethnoculturology, ethnopedagogics, ethnos, civilization, globalization.

Нині проблеми трансформації сучасної системи освіти глобалізаційної цивілізації є надзвичайно актуальними. Освіта та виховання людини багато в чому визначають не стільки сьогоденні, скільки майбутні можливості земної цивілізації. Саме прогресивні освітньо-виховні програми та їхня успішна реалізація сприяють конкурентоспроможності як суспільства загалом, так і кожної особистості зокрема.

Історичний підхід до аналізу етнокультурного розвитку співтовариств дозволяє стверджувати, що в динаміці розвитку культури будь-якої етнічної спільноти спостерігається чергування поступальних і вибухових процесів, останній з яких супроводжується піднесенням самосвідомості, саморозвитку й самоорганізації етносів. «Вибухова хвиля», як свідчить історія розвитку загальнолюдської культури, надає могутнього поштовху прогресивному розвитку окремих етносів. Усупереч усім соціально-ідеологічним настановам у національно-етнічному світі співтовариств завжди діє об'єктивна

закономірність — прагнення етносів до самозбереження, розвитку, зміцнення «національного духу» народу [1]. Русійними силами етнічної культури є здатність етносу самостійно визначати цілі й обрати засоби діяльності. Важливо, щоб вони спрямовувалися не на абсолютизацію окремих етносів, збереження етнічної винятковості, ізолювання етнічної самотності, а на гармонізацію міжетнічних взаємовідносин, діалог культур.

Істотна роль у цьому процесі належить освіті. Остання є соціумом культури, простором культури [13], у якому людина занурюється в культуру, зокрема національно-етнічну, а через неї долучається до світової загальнолюдської культури. Провідником цієї етнокультурної спадщини є педагог, якому відведена шляхетна місія бути носієм власної національної культури й натхненником формування етнічної самосвідомості кожної дитини, долучати майбутнє покоління до різних культурних позицій, цінностей, традицій [3; 5; 14; 15; 16].

В основі його світоглядної позиції (відповідно до філософської тріади «загальне — особливе — одиничне») — об'єктивна закономірність — від індивідуально-етнічного через національно-регіональне до загальнолюдського. Успішно конструювати освітній процес формування етнічної культури дітей відповідно до цієї тріади зможе лише педагог з високим рівнем розвитку етнопедагогічної культури [8].

Матеріальна й духовна культура історично мінливі, але на кожному новому етапі розвитку успадковують усе найцінніше від попередньої. Причому відбувається трансляція не тільки від покоління до покоління, але і трансформація загальнолюдської культури в особисту культуру людини. Невипадково деякі вчені визначають духовну культуру як друге народження людини. Вона її виховує, впроваджується в її свідомість і поведінку, душу й тіло, внаслідок чого людина виявляється спочатку носієм культури, а потім, збагачуючи її, стає творцем культури. Процес відтворення культури багатогранний і багаторівневий. Розглянемо детальніше рівневий суб'єкт культури — індивідуальний (особистість), груповий (соціальний) і родовий. Ця градація поділяє означене поняття на духовну культуру людства (загальнолюдська), культури соціальної групи (етнічна й національна) та особистості.

Для визначення термінологічної суті етнопедагогічної культури в усіх зв'язках і компонентах необхідно розглянути її складові — етнічну й педагогічну культури.

Розуміючи під етнічною культурою систему цінностей, сформованих завдяки єдності мови, традицій, звичаїв і національної психології тих або інших етнічних груп чи спільнот, підкреслимо,

що вона є основою формування соціально-етичних норм поведіння з високою культурою міжнаціональних спілкування й відносин.

Основні структурні компоненти етнічної духовної культури, які необхідно розвивати:

Мова — культурний феномен, який є основою етнічної культури, — відображає об'єктивну форму набуття, збереження й передачі суспільно-історичного досвіду, особливим джерелом відомостей про культуру. Власне кажучи, мова — інструмент долучення індивіда до світу етнонаціональної культури як скарбниці набутого народом досвіду життя та її ідейно-морального й світоглядного висвітлення. Вона слугує сполучною ланкою і ключем до культурного багатства своєї і чужої культури.

Етнонаціональні звичаї та традиції. Вони є ефективними регуляторами соціального поведіння і відбивають особливості психології конкретного народу. Через традиції кожний етнос оцінює дійсність, у них відбивається його історія. Традиції певною мірою є необхідною умовою життєдіяльності народу. Кожне покоління, сприймаючи певні традиції, обирає не тільки майбутнє, але і своє минуле. Традиції, забезпечуючи «зустріч поколінь», відтворюють, зберігають і оновлюють культуру. Зникнення традицій, відмова від них призводять до замикання культури в собі, втрати минулого й можливостей її відновлення. Успадкування найцінніших, прогресивних традицій — природна й закономірна умова існування народу.

Етнічна самосвідомість — усвідомлення народом себе як суб'єкта історичної дії, своїх інтересів, місця у світі, історії та культури. До складу самосвідомості входить етнічна самоідентифікація — могутній чинник єднання народу. Прагнення до самоідентифікації характерне для історії кожного народу. Воно спрямоване знайти відповіді на запитання: хто ми і звідки, що можемо і куди йдемо? Нормальна етнічна ідентичність у всіх народів буває позитивною, тобто людина відчуває радість чи гордість від належності до свого народу, й на цьому базується її самоповага.

Універсальної моделі для всіх варіантів етнокультурного розвитку не існує. Оптимальним убачаємо шлях, орієнтований на глобальні тенденції світового розвитку з одночасним збереженням традиції етнічної культури.

Важливу роль у цьому сенсі, поряд з іншими чинниками відродження етнічної культури (родина, соціум, етнічне середовище дитини, засоби масової інформації тощо), відіграє високий рівень підготовленості вчителів до формування етнічної культури дітей у поліетнічному середовищі школи.

Основні ознаки педагогічної культури:

- по-перше, вона характеризує творчу діяльність учителя і є якісним показником його педагогічної діяльності;

- по-друге, впливає на процес формування мислення педагога;
- по-третє, являє собою процес постійного самовдосконалення й самоствердження в його культуротворчій діяльності [7, 12].

Вищезазначені положення дозволяють увести термін «етнопедагогічна культура». На нашу думку, вона є необхідним рівнем сформованості у викладача сучасних загальнокультурних і професійних знань, умінь, навичок, розвитку особистісних якостей та здібностей. Це дозволяє організувати педагогічну діяльність відповідно до етнічних особливостей і культурних традицій педагогіки й психології тих чи інших етнічних груп і спільнот.

Етнопедагогічна культура має подвійне вираження: як засіб формування особистості самого педагога (етнічна самосвідомість, здатність до самовизначення в культурі, прагнення до самоосвіти тощо); як умова, що дозволяє педагогічно грамотно організувати навчально-виховний процес у поліетнічному середовищі (вміння використовувати аксіологічний потенціал народної педагогіки, працювати з багатонаціональним складом школярів та ін.).

Формування майбутнього вчителя та викладача з розвинутими етнокультурними й етнопедагогічними здібностями — одне з важливих завдань педагогічної освіти у ВНЗ. Взаємозв'язок і взаємна зумовленість освіти і культури очевидні: освіта є способом і процесом досягнення людиною духовної досконалості.

Педагогічна освіта виконує такі функції: загальнокультурну, етнокультурну й етнопедагогічну.

Однак практика доводить, що освітній процес ВНЗ недостатньо впливає на функцію формування етнічної самосвідомості студентів. Про це свідчать результати дослідження ціннісних орієнтацій студентів: студентство переважно орієнтується в системі етнічних цінностей професійної культури (література, наука, мистецтво). Тією чи іншою мірою це характерно для представників усіх національностей, а особливо чітко — в ставленні до артистів, композиторів, драматургів і архітекторів. Слід зазначити, що в поліетнічному середовищі сучасне студентство орієнтоване переважно на цінності духовної культури розвинених країн, хоча, потрібно визнати, обізнане в певних цінностях свого народу [8].

Культурологічний підхід до вирішення проблеми етнопедагогізації освіти у ВНЗ передбачає такі напрями: гуманізація і гуманітаризація педагогічної освіти; подолання вузькосцієнтичного (технократичного) підходу в педагогічній освіті; орієнтація на культуру людства загалом і етнічну культуру студентів зокрема; підвищення культури харчування, житла, побуту, дозвілля, спілкування, знання, праці, фізичного виховання студентів; контрнаступ на студентську, молодіжну антикультуру (культи зла, насильства, сексу, наркоманії тощо).

Етнопедагогічна освіта має задовольняти передусім етнокультурні потреби студентства, надавати можливості долучатися до простору рідної культури, щоб потім вивести його на світовий культурний простір. У результаті такого підходу може відбуватися ідентифікація особистості майбутнього педагога на етнічному (національному), громадському (цивільному) і світовому (загальнолюдському) рівнях.

Таким чином, формування етнопедагогічної культури майбутнього вчителя у ВНЗ є однією з найважливіших умов етнокультурного відродження співтовариств.

Прогресивні традиції світової духовної культури й освіти передбачають усвідомлення значущості ролі освіти як невід'ємної складової культури, чинника її розвитку й збагачення. Система освіти, як одна з підсистем суспільства, відбиває його специфічні сучасні особливості та проблеми.

Життя будь-якого суспільства, яке спрямоване на самозбереження, а, отже, збереження людського потенціалу своєї культури, за всіх часів і в усіх народів відбувається у двох напрямках: виховання нових поколінь відповідно до культурної традиції і збереження професійних груп.

Дитинство, підлітковий вік, юність — визначальні етапи в житті особистості. Проте це час її найменшої захищеності від руйнівних зовнішніх впливів. Так, резонанс молодіжної субкультури впливає на нове покоління, відчужуючи його від культури, розмиваючи культурно-моральні поняття, уявлення, смисли й ідеали.

Одним з каналів трансляції культурних цінностей і чинників подальшого розвитку культури є освіта. Проблема повернення культуротворчого статусу, посилення її культурної спрямованості та культурно-гуманістичної функції має нині безперечну науково-теоретичну й практичну значущість. Традиційно освіту розуміють як процес і результат опанування людиною певної системи знань, умінь і навичок, а також способів мислення, необхідних для її повноцінного долучення до соціального і культурного життя суспільства й виконання певної професійної функції. У цьому сенсі освіта є такою самою системою життєзабезпечення, як і суспільне виробництво.

Однак неоднозначність змісту поняття «освіта» актуалізується, коли фіксуються її багатогранність, інтегративність і багатоаспектність. Ця ситуація виявляється в тому, що дедалі активніше виокремлюється культурний зміст освіти: «...стикаючись з освітою, бажаємо зустрічі з культурою, а опиняємося віч-на-віч зі знанням» [2; 4]. Освіта має свій внутрішній зміст — дія, процес створення, виникнення образу. Корінь слова стає «основою» явища освіти. Саме цей, свій власний, зміст знаходить освіта в педагогічній думці [11].

Інтенцією тут стає не жорстка орієнтація на знання, а особистісне творче розуміння.

Таким чином, освіта — феномен культури, канал її трансляції і чинник розвитку — не зводиться лише до інтелектуальних аспектів, а є загальнокультурною умовою освічення (створення) людини як індивідуальності, розвитку її духовних сил і здібностей.

Роль освіти в суспільстві полягає в соціалізації й інкультурації його членів, тобто долученні до культури. Вона має забезпечувати передачу тих видів знань і досвіду, ціннісних орієнтирів, які слугуватимуть опорою новому поколінню в подальшому соціокультурному житті. Крім того, освіта бере участь у здійсненні інших функцій культури — пізнавальної й комунікативної. Саме в процесі освіти молода людина відкриває для себе закони розвитку природи, суспільства, людської особистості. Комунікативна функція культури без освіти навряд чи була б ефективною, тому що комунікація через освіту здійснюється цілеспрямованіше, ніж через мистецтво або засоби масової інформації.

Методологічним орієнтиром для вивчення й розкриття проблеми взаємної зумовленості освіти і культури може слугувати розуміння останньої як специфічного способу організації та розвитку людської життєдіяльності. Так само як культура являє собою діяльність (процес), способи її реалізації та результати, тобто зміст і форму, освіта, як один з елементів культури, це не просто і не тільки спосіб поширення знань, але й засіб долучення до способу життя та діяльності суспільства, його культури в широкому значенні слова.

Складні завдання розвитку прогресивних традицій культури зумовлюють необхідність для освіти взяти на себе місію виховання людини культури і через людину — збереження, відродження й розвитку культури як середовища, яке «зрощує і живить особистість» (П. Флоренський), «цілісного явища, що перетворює людей на певній території з простого населення — на народ, націю» (Д. Лихачов), «діалогу минулих, сучасних і майбутніх культур» (М. Бахтін, В. Біблер). Освіта має наповнитися культурним змістом, який за своєю суттю і є її людський смисл.

Що може і повинна надати сучасна освіта людині? Щоб відповідати на це складне запитання, необхідно переосмислити сам зміст поняття освіта, розглянути його в контексті культури як проблему розвитку культури і людини в культурі, змістовно проаналізувати педагогічну спадщину, здійснити концептуалізацію інноваційної освітньої діяльності з позицій особистісно орієнтованої освіти, проблематизувати людське розуміння освіти. Ціннісні уявлення й культурно-цільові настанови особистісно орієнтованої освіти пов'язані з концепцією виховання громадянина, людини культури

і моральності. Як глобальну мету сучасної освіти необхідно розглядати суб'єкт культури. Це такий тип особистості, основою якої є суб'єктивні властивості, що визначають міру її свободи, гуманності, духовності та життєтворчості. Розкриємо деякі (основні) з названих параметрів.

У контексті розгляду поняття суб'єкта культури можна говорити про такі особливості.

По-перше, слід говорити про вільну особистість, здатну до самовизначення у світі культури. Педагогічні аспекти полягають у вихованні таких якостей: високий рівень самосвідомості, почуття власної гідності, самостійність, незалежність суджень, що поєднується з повагою до думки інших людей, умінням приймати рішення, відповідати за свої вчинки, здійснювати вільний вибір своєї життєдіяльності.

По-друге, — гуманну особистість. Гуманність як вершина моральності передбачає любов і повагу до людей, милосердя й доброту, здатність до співпереживання, доброзичливість, терпимість, прагнення до миру, злагоди і добросусідства. Педагогічні аспекти виховання цих якостей полягають у необхідності всесторонньої гуманітаризації змісту освіти і гуманізації її методів.

По-третє, — духовну особистість. Педагогічні аспекти виховання в цьому разі полягають у формуванні й культивуванні таких якостей, як емоційність, сердечна чутливість, моральна принциповість, розвитку духовних потреб, пізнанні та самопізнанні, красі й гармонії, творчості. У своєму змістовому компоненті освіта покликана посилити орієнтацію на загальнолюдські цінності, світову і національну духовну культуру, духовно-моральні проблеми, що допомагають особистості долати труднощі самовизначення й дійсно стати «вищою цінністю в соціальному житті» [6].

І, нарешті, головна мета — виховання творчої особистості, котра мислить нестандартно, здатна творити нове, має креативні здібності, аналітичне й інтуїтивне мислення. Педагогічні аспекти виховання такої особистості полягають у посиленні фундаменталізації та диференціації освіти і в застосуванні пошукових методів навчання, різних форм організації творчої діяльності. Означені якості особистості суб'єкта культури складають модель особистості — людини культури, котра є системоутворюючою ланкою в структурі культурологічної, особистісно орієнтованої освіти.

Підкреслюючи особливу роль освіти у визначенні стратегії духовного розвитку суспільства, З. І. Равкін зазначає: «... саме освіта, завдяки своїй масовості й системності, що охоплює різними типами шкіл підростаючі покоління, «переводить» кінцеві цінності загальнолюдської культури у сферу формування нової суспільної свідомості і, таким чином, впливає на процеси в духовному житті, економіці

і політиці» [10]. Водночас освітнє середовище створює власні культурні проблеми. Способи і механізми їх вирішення можна віднайти завдяки проектуванню нової освітньої парадигми. Необхідно зазначити, що нині актуалізувалося завдання комплексної реформи системи освіти як цілісного соціокультурного інституту в тісному взаємозв'язку всіх його компонентів. Концептуальна перебудова цілей і змісту освіти зумовлена змінами в сучасній світовій культурі, але вона є лише початком складного процесу вдосконалення всіх складових освітньої системи.

Нова парадигма освіти повинна ґрунтуватися на тому, що культурне середовище для кожного суб'єкта освітнього процесу має різні виміри:

- навчання та викладання, сформовані за допомогою культуромістких технологій і різноманіття якісних засобів різних дисциплін гуманітарного й природничонаукового знання, а також культурних компонентів змісту всіх навчальних курсів;
- власної активної навчальної діяльності;
- мультикультурний простір освіти в навчальному закладі;
- спілкування дітей і дорослих;
- родина;
- дитячо-підліткова самодіяльність;
- зони саморозвитку особистості (внутрішній культурний простір) [9].

Співвіднесення освіти з глобальними проблемами сучасної цивілізації та ціннісними орієнтирами сучасної культури актуалізує філософське й педагогічне осмислення освітніх проблем, що набуває висвітлення в нових розділах наукового знання — філософії освіти та культурології освіти (педагогічна культурологія). Якщо перша вже пройшла етап предметного становлення і конституювання, то культурологія освіти перебуває лише на стадії визначення свого предметного і функціонального змісту. Вона являє собою новий науковий напрям, який формується на межі філософії освіти, культурології та педагогіки й об'єднує весь комплекс культурних проблем освіти. До них належать такі проблемні блоки: культурний зміст — цінності, функції, цілі, завдання, спрямованість, культуромісткість, предметний зміст, форми — культурна відповідність і якість методів, прийомів та засобів освіти загалом; культурні моделі освітніх систем; педагогічна культура; механізми долучення дитини до культури й субкультури; особливості культурного (субкультурного) розвитку дитячих і підліткових груп; особливості становлення особистісної культури дитини; механізми становлення та прояву культурного середовища в конкретних освітніх системах і у сфері освіти загалом; культура управління в освіті та ін.

Такі найзагальніші положення, що розкривають освіту як соціокультурне явище і процес, визначають провідні напрями наукового пошуку вирішення проблеми посилення культуротворчої функції різних видів і ступенів освіти. Усестороння розробка й уточнення цих положень дозволяють визначити соціокультурний зміст системної організації освіти.

Таким чином, аналіз еволюційних процесів трансформації системи сучасної освіти цивілізації в умовах глобалізації свідчить, що освіта, виховання й культуротворчі етнопедагогічні зусилля світового співтовариства є чи не єдиним ефективним способом не тільки збереження земної спільноти, а й фундаментальною можливістю подальшого розвитку земної цивілізації. Саме реалізація означених концептуальних культуротворчих освітньо-виховних програм етнокультурологічного змісту вможливує співпрацю Людини і Природи для подальшої еволюції світового співтовариства.

Список літератури

1. Бердяев Н. А. Самопознание: (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. — М. : Междунар. отношения, 1990. — 356 с.
2. Гайсина Г. И. Образование и культура в контексте общественного развития / Г. И. Гайсина // Культура и образование : сб. ст. / Башкир. пед. ин-т. — Уфа, 1999. — Вып. 1. — С. 50–55.
3. Гэлбрейт Дж. Новое индустриальное общество / Дж. Гэлбрейт. — М. : Прогресс, 1969. — 422 с.
4. Долженко О. В. Очерки по философии образования : учеб. пособ. / О. В. Долженко. — М., 1995. — 239 с. — (Программа «Обновление гуманитарного образования в России»).
5. Кантен Ж. П. Мутация — 2000 г. Новая технологическая волна на земле / Ж. П. Кантен. — М., 1986. — 213 с.
6. Кизима В. В. Культурно-исторический процесс и проблема рациональности / В. В. Кизима. — Киев : Наук. думка, 1985. — 256 с.
7. Кузьмина Н. В. Очерки психологии труда учителя : психологическая структура деятельности учителя и формирование личности / Н. В. Кузьмина. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1967. — 181 с.
8. Культура и образование. Вып. 1 : сб. ст. / Башкир. пед. ин-т. — Уфа, 1999. — 128 с.
9. Новые ценностные ориентации : культурная и мультикультурная среда школ. Вып. 4. — М., 1996. — 216 с.
10. Равкин З. И. Развитие образования в России : новые ценностные ориентиры (концепция исследования) / З. И. Равкин // Педагогика. — 1995. — № 5. — С. 12.
11. Розанов В. В. Сумерки просвещения / В. В. Розанов // Сов. педагогика. — 1990. — № 6. — С. 10–15.
12. Слостенин В. Л. Формирование личности учителя советской школы в процессе профессиональной подготовки / В. Л. Слостенин. — М. : Просвещение, 1976. — 160 с.

13. Тимофеева Р. Е. Национальная культура в последипломном образовании педагогов : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Р. Е. Тимофеева. — М., 1998. — 34 с.
14. Шейко В. М. Історико-філософські аспекти ролі фінансової кризи 1987 р. в кінці техногенної парадигми розвитку індустріальних суспільств / В. М. Шейко // Гуманіт. журн. — 2000. — № 1. — С. 60–65.
15. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер // Культурология. XX век : антология. — М., 1995. — С. 487.
16. Population and Environment : Rethinking the Debate / eds. : Lourdes M. Anzpe [et. al.]. — Boulder (CO) : Westview Press, 1994.

Надійшла до редколегії 21.08.2014 р.

УДК [930.85:304.4](477)

О. В. КРАВЧЕНКО

КОНЦЕПТУАЛЬНІ МОДЕЛІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ В СУЧАСНОМУ ПУБЛІЧНОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

Аналізуються проблеми формування наукового та політичного дискурсу національного культурного простору України. Розглядаються альтернативні концепції подальшої національно-культурної динаміки України.

Ключові слова: українська культура, цивілізаційний розкол, національно-культурний простір, культурна ідентифікація, міфологема, культурна регіоналістика, постколоніальний дискурс.

Анализируются проблемы формирования научного и политического дискурса национального культурного пространства Украины. Рассматриваются альтернативные концепции дальнейшей национально-культурной динамики Украины.

Ключевые слова: украинская культура, цивилизационный раскол, национально-культурное пространство, культурная идентификация, мифологема, культурная регионалистика, постколониальный дискурс.

The problems of the formation of scientific and political discourse of national cultural space Ukraine. We consider alternative concepts further national cultural dynamics Ukraine.

Key words: Ukrainian culture, civilization split national-cultural environment, cultural identity, mythology, cultural regionalism, postcolonial discourse.

Поняття «національний культурний простір України» не має сталого змістового наповнення. У вітчизняному публічному дискурсі воно здебільшого використовується як синонім «української національної культури». Політична ангажованість поняття «національний» зумовлює його використання в контексті ціннісної парадигми.

Зазвичай це призводить до заміщення аналізу реальної культурної практики конструюванням «потрібного майбутнього», покликаного, начебто, об'єднати населення країни. Унаслідок цього формується певна ідеологема, за якою конкретні форми культурних розбіжностей у сучасному українському суспільстві інтерпретуються як ознака недосконалості національно-культурного розвитку. Звідси й прагнення цілісності національно-культурного простору. Оскільки ця теза констатується майже в кожній черговій державній концепції розвитку культури впродовж останніх десятиліть, ця мета залишається бажаною, але недосяжною. Не заперечуючи значимості самої ідеї для функціонування держави, особливо в його інформаційно-комунікативному аспекті, усе ж зазначимо, що цілісність передбачає наявність органічної, природної єдності, тобто інтегративного «ціннісного ядра». Проте воно не надто виражене в тих суспільних практиках, які визначають поточну культурну ситуацію в країні.

Труднощі цивілізаційної ідентифікації населення України вже стали предметом досліджень соціологів, філософів, політологів [1; 8; 9; 23]. Культурна трансформація привертає значно меншу увагу аналітиків [22; 24]. Проте саме динаміка образно-символічного ряду є найпереконливішим свідченням змін суспільної свідомості. За браком нових ідей, які б уможлилювали позитивне самовизначення населення країни, у публічному інформаційному просторі домінують ті образи, які відповідають інтелектуальним традиціям усвідомлення цивілізаційної специфіки держави. Найпоширеніший варіант образного моделювання України запропонував на початку ХХ ст. один з блискучих українських інтелектуалів І. Лисяк-Рудницький: Україна між Сходом і Заходом. Ця ідея, будучи буквально реалізованою в поточній політичній практиці, є найяскравішим прикладом зведення наукової позиції до політичної програми, що мало наслідком деструктивну політизацію культурного процесу в останнє десятиліття. Образ, який відображає найважливіші смисли української колективної ідентичності, не відповідає «класичним» визначенням нації з їх наголосом на громадянській або етнічній змобілізованості та солідарності.

Політичній легітиматії концепція «Схід-Захід» набула після президентських виборів 1994 р. у коментарях соціологів та політологів. Проте вони апелювали, здебільшого, до мовних та етнічних особливостей населення регіонів, тобто до щоденних практик, які не мали такого ефекту, як той образ, який тиражувався під час виборів 2004 р. Етапною в інтелектуальній мобілізації ідеї «Схід-Захід» стала книга М. Рябчука «Дві України» [19], яка спричинила тривалу дискусію з проблеми національної ідентифікації населення України [4]. І хоча сам М. Рябчук неодноразово заявляв про метафоричність своєї концепції та умовність поділу, сам спосіб аргументації — звернення

до буденного досвіду — відкрив шлях до подальшої міфологізації ідеї. Не вдаючись до критики позиції М. Рябчука варто звернути увагу на спостереження Я. Грицака про те, що відмінності все ж існують, хоча він і не схильний їх абсолютизувати [6]. Історик назвав ідею про непримиренність протиріч між сходом та заходом України анекдотичною, немов підкреслюючи її непереконливість. Проте саме її ірраціональна популярність має привернути нашу увагу. Навіть спроби деконструювати цю схему певною мірою підтверджують її актуальність. Будь-які аргументи виявляються неефективними з огляду на сам стиль дискусії. Заперечення «розколу» аргументується статистичними показниками та дослідженнями. А його існування підтверджується апеляцією до очевидності, що начебто й не потребує особливих доказів. Виявляється, що статистика в цій дискусії дорівнює відчуттям і сприймається лише як ритуальна формула.

У різноманітних варіантах формулювань: Україна між Європою й Азією, між Європою й Росією, між Москвою й Брюсселем, між Росією й Америкою, між європейськими й євразійськими цінностями, між візантійським православ'ям і римським католицизмом, між демократією і авторитаризмом тощо — «розкол» стає майже найсуттєвішою характеристикою держави. Частково цей міф підтримувався концепцією багатополярності, яку реалізовував у своїй зовнішній політиці Л. Кучма. Конструювання концепції геополітично «неприкаяної» України набуває продовження в моделі її внутрішньої біполярності. Образ розколотої України, або «двох Україн» став уже звичним кліше в політологічному моделюванні та політичній практиці. Достатньо часто це є спробою проілюструвати або оновити вже існуючі академічні схеми, які засвідчують відсутність адекватного інструментарію визначення цивілізаційного статусу України.

У сучасному геополітичному дискурсі найпопулярнішою моделлю «розколу» України виявилася концепція «зіткнення цивілізацій» (за релігійними, мовними й ментальними ознаками), яку розробив у 90-х рр. ХХ ст. С. Гантінгтон [25]. Згідно з цією теоретичною конструкцією, цивілізація є культурною спільністю, що визначається як об'єктивними елементами (мова, історія, релігія, звичаї), так і суб'єктивно — через самоідентифікацію. Саме культурні відмінності автор вважав причиною одного з двох фундаментальних конфліктів між Заходом й іншими цивілізаціями. Відповідно до версії С. Гантінгтона, розкол України на «уніатський» Захід та «православний» Схід є неминучим. Він майже солідарний з Е. Гіденсом щодо визнання релігії як значимої складової культури. Проте, на наш погляд, він ігнорує інші її складові, зокрема комунікаційні. Очевидно, що культурно-історичний образ України є достатньо складною комбінацією ознак Західної та Православної (за визначенням С. Гантінгтона) цивілізації. Чи свідчить це про неминучість внутрішнього

конфлікту? Таку перспективу автор убачав у прогресуючій ідентифікації різних груп населення країни. Проте сама конфліктна парадигма вирішення цієї проблеми пов'язана з глобалістичним баченням соціокультурних процесів, за яким культура дорівнює цивілізації, позбавляючись своєї гнучкості та динаміки.

Оскільки найагресивнішою формою «війни» дискурсів є виборча кампанія, то варто було б очікувати звернення й до ідеї східно-західних відмінностей в Україні в контексті боротьби за владу. Зазвичай політичні технології спрямовані на експлуатацію міфологем, які поширені в суспільній свідомості. Як доводить О. Яценська, під час передвиборчих кампаній використовують декілька типів міфів: «Іміджеві — спрямовані на створення і/або зміцнення іміджу кандидата, так і на знищення іміджу суперника (-ів). 2) Технологічні міфи — створюються для реалізації найактуальніших політичних завдань. 3) Вічні міфи — актуалізуються в певні моменти виборчої кампанії [26, с. 56]. За цією класифікацією східно-західний міф України є «вічним». Проте архетиповою цю модель можна визнати лише за умови дійсності в українському суспільстві «російської міфології». Однією з її складових є «бандерівський образ» мешканця західної України як «Чужого». Під час президентських виборів 2004 р., коли тема розколу набула особливої гостроти, складовою цієї ж кампанії, спрямованої здебільшого на східноукраїнський електорат, була підкреслено примітивізована риторика представника націоналістів. Судячи з рейтингів партій на наступних виборах, сподівання політичних технологів виправдалися. У медійних образах політичної реклами Схід та Захід тлумачилися не тільки як відмінні, а принципово протилежні, різноякісні, що неминуче призведуть до розколу країни. І хоча цей зміст мав конкретну політичну мету: дискредитацію В. Ющенка, усе ж доводиться констатувати: незалежно від політичних симпатій виборців, саме тема протистояння стала реальним сценарієм політичної практики.

Образ розрваного всередині і невизначеного ззовні простору національної культури став фундаментом великої бібліотеки прогнозів і пророцтв іноді — фантастичних, іноді — утопічних, іноді — реалістичних, але частіше таких, що відбивають політичні симпатії їх авторів. Як приклад такого роду соціокультурного моделювання можна навести ескізи кінця 90-х рр. ХХ українського культуролога та філософа Р. Кіся, котрий описав декілька можливих сценаріїв цивілізаційного розвитку України. Зокрема, варіант інволюції: поступовою етнополітичної й етнокультурної деградації від нації до етносу, від етносу до етнікоса (етносу, позбавленого власних етнополітичних інститутів), від етнікоса до євразійської провінції — місцевого варіанта спільноруської культури і цивілізації. Другий сценарій — поглинання України Європою або формування «Іншої» Європи за участю

України, котра може взяти діяльну участь у формуванні загального культурного простору з колишніми країнами «соціалістичного табору», передусім Польщею та Румунією. Третій, як вважає автор, найризикованіший шлях — євразійський (у контексті ідей російських євразійців) — самоізоляція (ні Захід, ні Схід) [15]. Саме «третій шлях» вважає найзагрозливішою ілюзією й відомий український культуролог М. Рябчук, який розглядає його як сурогат, покликаний задовольнити світоглядну інфантильність населення України [20; 21]. Так само радикально ставить проблему О. Пахльовська: «Країні ж, які будують для себе ілюзію можливості існування на грані світів, — це країни, які неминуче стають заручниками потужних енергій протистояння, ризикують втратити себе, ризикують просто елементарно не бути присутніми в історії» [18]. На її думку, питання вибору, — це сьогодні питання життя і смерті для країн, які опинилися на межі Сходу та Заходу. Ідеться про ставлення до Європи та готовність інтернізувати європейські цінності.

Культурні стандарти сучасної України відтворюють варіант «східності» з його ціннісною невизначеністю, змістовою неконкретністю, моральною амбівалентністю, світоглядною диференційованістю, символічною поза-центричністю. Ідея «особливого шляху», яка час від часу виникає в громадсько-політичних дебатах, очевидно свідчить про пошук нестандартного рішення проблеми культурного вибору. У зв'язку з цим важливо звернути увагу на специфіку культурного чинника в Україні. «Українці, як і інші східноєвропейські народи, які тривалий час розвивалися в умовах бездержавності, під постійною загрозою сильніших сусідів, звикли всіляко фетишизувати свою культуру (мову, історію) як останній притулок національної ідентичності, храм і фортецю, школу і університет, парламент і уряд» [21]. Ці настрої проявилися в тому, як саме був представлений національний проєкт і яка роль відведена культурі в його реалізації. Спектр репрезентацій вектора розвитку України в публічній сфері є доволі строкатим: від категоричної відмови від радянського минулого на користь європейського майбутнього — до геополітичного реверсу: повернення до тісних взаємин з «братськими слов'янськими народами».

Одне з найсистемніших досліджень проблем вироблення ідентифікаційних орієнтирів у незалежній Україні належить польській дослідниці О. Гнатюк [4]. Будучи прихильницею значущості ролі культури у формуванні модерних націй, вона проаналізувала зміст дискусій українських письменників про ідентичність та її змін; визначила три основні концепції, що активно обговорювали українські інтелектуали як перспективи України й української культури з урахуванням її традицій. Перша — орієнтована на Центральну Європу та Захід; друга — передбачає цивілізаційну місію України, що перебуває на межі Східної та Західної цивілізацій; у третій наголошується на

самобутності та самодостатності української культури. Європейський проект української ідентичності, представлений зокрема у творчості Ю. Андруховича, базується на центральноевропейському міфі та подібній від нього концепції відмінності Галичини від решти України. Радикальнішим, на думку дослідниці, є інший варіант цієї ж тези, зокрема В. Костирка: цивілізаційної другорядності центральної та національної неповноцінності східної України, де етнічне поступається державному. Можливо, однією з найгучніших на межі ХХ та ХХІ ст. була дискусія щодо України між Сходом і Заходом, в обговоренні якої брали участь історики І. Шевченко, Я. Дашкевич, О. Толчко, Я. Грицак, С. Грабовський, а також літератори, мовознавці, перекладачі, зокрема: М. Рябчук, О. Забужко, О. Гриценко, В. Шевчук, В. Кулик та ін. Їх позиції представляють широкий теоретичний спектр: феміністичні рефлексії О. Забужко, постколоніальні проєкції М. Рябчука, модернізаційні проєкти О. Гриценка, антизахідна критика В. Неборака та ін. Їх поєднує переконаність у необхідності змін української ідентичності. Тези противників модернізації також належать літераторам з різними поглядами: від радикально націоналістичних українських — до радянських та проросійськи орієнтованих. Попри різні ідеологічні симпатії, на думку Гнатюк, поєднують усі позиції месіанізм, неприйняття раціональних аргументів опонентів, підозріле ставлення до ліберальної демократії. Головний внутрішній конфлікт українського суспільства дослідниця вбачає у відмінностях колективної національної пам'яті, яка і стає основою національного неоміфотворення [4]. Проте наявна міфологія не сприяє консолідації, оскільки оперує «старими» міфологемами «боротьби» та «захисту», які передбачають радикалізацію колективних настанов, негативну психологічну мобілізацію, перетворення культурних відмінностей на ідеологічні розбіжності, на пошук «ворога», а не «суперника», «чужого», а не «іншого». Отже, не «Європейський Захід» та «Азійський Схід», які є незрозумілими метафорами, а «Український Схід» протиставляється «Українському Заходу» і навпаки.

Парадоксальним чином фундаменталізації цієї дихотомії сприяли системні дослідження регіональних ідентичностей, здійснені впродовж 90-х рр. ХХ — початку ХХІ ст. [5; 7; 17]. Категорія «регіон» не є усталеною і має різні відтінки смислу в залежності від того, в якому саме контексті його актуалізують. Як зазначає І. Кононов, регіон — це динамічне, багаторівневе та багатоаспектне суспільне утворення, яке по-різному проявляється на різних етапах розвитку суспільства; у ньому поєднуються примордіальні та конструктивістські чинники, що ускладнює вироблення єдиного методологічного підходу в процесі його вивчення; дослідження регіонального життя передбачає взаємодію соціології з філософією, географією, історією, економічними та філологічними дисциплінами, але міжнаукова взаємодія є достатньо

проблематичною. Крім того, поняття «регіон» використовується не тільки в науковому, але й у владному та повсякденному дискурсах, що посилює його багатозначність [16]. В історичній регіоналістиці поширеним є поняття історико-територіальний регіон [3]. Свого специфічного значення набуває це поняття в електоральній географії [10]. Хоча поняття «культурний регіон» лише відпрацьовується в культурології [22], культурний чинник у регіоналістиці представлений досить обмежено. Згідно з найближчим до культурології соціологічним тлумаченням регіону, він є простором певної соціальної структури, організації влади та культурних традицій, що надає змоги соціологам говорити про територіально диференційовану спільноту людей .

На думку Я. Верменич, впродовж 1991– 2001 р. економісти, географи, історики запропонували понад 10 різних схем районування на основі макрорегіоналізації. Здебільшого йдеться про 6-9 макро-регіонів, виділених з урахуванням історичних особливостей, природно-ресурсного потенціалу, щільності населення, рівня урбанізації тощо [3]. Як свідчать результати масових соціологічних опитувань, для однозначної більшості респондентів поняття «регіон» набуває двох значень: це місцевість, де вони постійно проживають, та частина території України, яка відрізняється від області історією, культурою, економікою та розмірами. У контексті національної культури регіон можна вважати або самостійним явищем, що виникає в міжнаціональному порубіжжі, або складовою національного простору, своєрідною національною субкультурою. Дослідження політичних культур України свідчать про сегментацію політико-культурного простру країни. Окремі його складові вирізняються особливостями свідомості регіональних спільнот, в основі якої — регіональна ідентифікація, інтереси, цінності, спільний історичний та політичний досвід, етноконфесійні особливості.

На думку М. Рябчука: «...на підсвідомому рівні ми ніколи не зможемо до кінця позбутися ані ксенофобських інстинктів, ані етнічних стереотипів — оскільки це суперечило б самій людській (біологічній) природі. А проте за допомогою свідомості (освіти, культури, інтелектуальної рефлексії) ми можемо їх контролювати й нейтралізувати чи принаймні максимально обмежувати їхній вплив на наше мислення й поведінку» [21]. Дискусію про перспективи України слід розглядати як одну з таких спроб. Однак, як виявляється, інтелектуальний рух відбувається паралельно політичному і майже не впливає на нього. У такому разі інтелектуальна дискусія, нюанси якої здебільшого невідомі широкому загалу, сприймається за її ключовими словами, тиражованими в цитатах засобів масової інформації та наукових працях, і живить настрої суспільної конфронтації. Це змушує багатьох з тих, чий світоглядні орієнтації описала О. Гнатюк, у подальшому брати активнішу участь у формуванні політичної свідомості,

формулюючи свої переконання радикальніше. Це спричинило не лише резонансні заяви та епатажні характеристики процесів, що відбуваються в країні, а й символічну поляризацію інтелектуального середовища [1; 14]. Підтвердженням тому — гостра реакція інтернет-спільноти на листи інтелігенції, які мали б засвідчити як лояльність до політики влади, так і незгоду з нею.

Проте позиції опонентів щодо природи нації як етномовної спільноти й основних підходів до оцінки політичної ситуації вможливають визначення не стільки «третього», скільки «іншого» шляху щодо внутрішнього самовизначення, і хоча б намітити напрям виходу за межі зачарованого кола автостеротипів. Для цього, користуючись прийомом О. Гнатюк, слід розширити коло тих літераторів, позиція яких заслуговує на увагу, наприклад творчість та громадянська позиція С. Жадана — одного з найвідоміших українських (україномовних) письменників та поетів нового покоління. Луганчанин за місцем народження, мешканець м. Харків, активний учасник майдану під час «помаранчевої революції» та «революції гідності». В одному з інтерв'ю щодо свого передостаннього роману із символічною назвою «Ворошиловград» він висловив позицію доволі лаконічною формулою: «Не думаю, що східні регіони потребують реабілітації перед українськими письменниками» [12]. Для С. Жадана, як і деяких інших літераторів його покоління, геополітика поступається геопоетиці. Визнаючи умовність різних «орієнтацій», вони звертаються до фундаментального переосмислення тієї геокультурної моделі, яка зусиллями його колег була спроектована на Україну, і демонструють її необов'язковість [11]. Ідеться про реалізацію сценарію глокалізації через зречення ілюзії цивілізаційної унікальності за умови збереження перспективи культурної самобутності. С. Жадан пропонує переорієнтування ідентифікації з національно-культурної на соціокультурну проблематику. На наш погляд, різноманітні варіанти переосмислення суперечливості української ментальності пропонують у літературній творчості та публічній діяльності Л. Подерев'янський, І. Карпа, А. Курков, В. та Д. Капранови тощо.

Ця стратегія має постколоніальний підтекст, але в дещо іншому вимірі: деконструкції потребують не лише колоніальні стереотипи, а й сама проблематика цього дискурсу. Відлік має бути не на рівні усвідомлення своєї цивілізаційної другорядності, а в розумінні фундаментальних причин свого «варварства». Отже, замість демонізації Сходу як українського «Чужого», вибудовування стратегії внутрішньої колонізації, пропонується сприйняття закономірності та необхідності «Іншого» як основи моделювання національного «Другого» Європи. Виявлення ступеня «українськості» Сходу та Заходу України на основі лише їх електоральних політичних симпатій не є настільки надійним, щоб можна було схему «двополюсності» країни вважати

адекватною реальній ситуації. Притаманна українському суспільству пострадянськість з її відвертим нехтуванням права та дещо спрощеними уявленнями про цінності культури очевидна в західних областях не менше, ніж у східних. Культивування «етнічної» екзотики як ознаки національної повноцінності є доволі непереконливим аргументом на користь Заходу, а рівень його європейськості на загал виявляється таким самим міфом, як і суцільна «азіатчина» Сходу. Найбільшою проблемою Східної України, як зазначила Т. Журженко, є брак символічного ресурсу для конструювання альтернативної версії національної ідентичності [13].

Отже, основною проблемою, яка виявилася випробувальним полігоном геополітичних змагань українських інтелектуалів, стала дихотомія Схід-Захід. Пострадянські ідеологічні комплекси змушують переоцінювати своє «східне» політичне сьогодення. Популярну формулу «Схід та Захід разом» можна тлумачити не тільки як заклик до єднання, а й як констатацію факту ментальної невизначеності, намагання клонувати свій культурно-історичний «неформата» в політичне надзавдання.

Отже, моделювання перспективи української нації перетворюється на специфічний літературний жанр, зі своїми канонами, серед яких обов'язкова драматизація стосунків у трикутнику: Україна, Схід, Захід. Кожен елемент цієї тріади є культурним образом, зміст якого остаточно не визначений і змінюється залежно від авторських уподобань. Проте дискусії щодо вектора цивілізаційного розвитку країни можна розглядати як культурне явище, яке переконує в появі паралельної (альтернативної державній) культурної політики. Незалежно від позицій диспутантів, наявність різного бачення образу України в контексті проекту нації є свідченням політичної інтенції культурного дискурсу. Події останнього року актуалізують аналіз публічної практики діячів мистецтв та літератури, які дедалі виразніше артикулюють політично актуальні смисли.

Список літератури

1. Автопортрет. Україна 2010 [Електронний ресурс] // Інститут Горшеніна. — Режим доступу: // http://institute.gorshenin.ua/annuals/2_avtoportret_ukraina_2010.html. — Назва з екрана.
2. Андрухович Ю. Для Донбасса угнетатель всегда сидит в Киеве [Электронный ресурс] / Ю. Андрухович // ТСН. — Режим доступа: <http://ru.tsn.ua/analitika/andruhovich-dlya-donbassa-ugnetatel-vsegda-sidit-v-kieve-1.html>. — Загл. с экрана.
3. Верменич Я. В. Исторична регіоналістика в Україні: спроба концептуального аналізу / Я. В. Верменич. — Київ : Ін-т історії України НАН України, 2001. — 231 с.
4. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність : пер. з пол. / О. Гнатюк. — Київ : Критика, 2005. — 528 с.

5. Грінченко Г. Національно-культурна ідентичність жителя «контактної зони» (за матеріалами анкетування студентів-першокурсників м. Харкова) / Г. Грінченко, В. Кравченко, О. Мусієздов // Схід-Захід : іст.-культурол. зб. / за ред. В. Кравченка. — Харків ; Київ, 2006. — Вип. 8 : Спец. вид. : Порубіжжя. — С. 160–184.
6. Грицак Я. Страсті за націоналізмом : стара історія на новий лад / Я. Грицак. — Київ : Критика, 2011. — 350 с.
7. Грицак Я. Хто такі українці і чого вони хочуть / Ярослав Грицак // Критика. — 2011. — № 7/8. — С. 10–14.
8. Дацюк С. Чи стане Україна цивілізацією, або Кінець національної ідеї [Електронний ресурс] / С. Дацюк // Часопис «І». — 2005. — № 39. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua>. — Назва з екрана.
9. Два береги однієї річки [Електронний ресурс] // Research & Branding Group. — Режим доступу: <http://www.rb.com.ua/ukr/analitics/politics/6474/>. — Назва з екрана.
10. Дністрянський М. С. Етнополітична географія України: проблеми теорії, методології, практики : монографія / М. С. Дністрянський ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 490 с.
11. Жадан С. Відкритий лист губернатору Харківської області Михайлу Добкіну [Електронний ресурс] / С. Жадан // УНІАН. — Режим доступу: <http://www.unian.ua/news/>. — Назва з екрана.
12. Жадан С. Україна поки не тоталітарна держава [Електронний ресурс] / С. Жадан // Сергій Жадан : веб-сайт — Режим доступу: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,15199848,00.html>. — Назва з екрана.
13. Журженко Т. Міф про дві України (з приводу ст. М. Рябчука «Двоїстість чи двозначність? Україна як політична (де)конструкція») / Т. Журженко // Сучасність. — 2003. — № 4. — С. 78–83.
14. Забужко О. На порозі гуманітарної катастрофи: культурна політика і державна незалежність / О. Забужко // Дзеркало тижня. — 2005. — 3 груд. (№ 47). — С. 17.
15. Кісь Р. Інтегральна етнокультурологія і цивілізаційна перспектива українства / Р. Кісь // Схід. — 1997. — № 9/10. — С. 35–39.
16. Кононов І. Етнос. Цінності. Комунікація : (Донбас в етнокультур. координатах України) / І. Кононов. — Луганськ : Альма-матер, 2000. — 494 с.
17. Львів-Донецьк: соціальні ідентичності в сучасній Україні / за ред. Я. Грицака, А. Портнова, В. Сусака // Україна модерна : спецвипуск. — Київ : Критика, 2007. — 358 с.
18. Пахльовська О. Статус народів вимірюється їхньою волею до буття [Електронний ресурс] / О. Пахльовська. — Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/articleprintview/2212927.html>. — Назва з екрана.
19. Рябчук М. Дві України: реальні межі, віртуальні ігри / М. Рябчук. — Київ : Критика, 2003. — 335 с.
20. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення / М. Рябчук. — Київ : Критика, 2000. — 303 с.
21. Рябчук М. Ю. Україна на цивілізаційному роздоріжжі: спокуса третього шляху / М. Ю. Рябчук // VI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Національний мовно-культурний простір України

- в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів»: зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 1–2 черв. 2009 р. — Київ, 2009. — С. 3–7.
22. Стріха М. Регіональні та етнічні аспекти культурної політики в Україні / М. Стріха // Культурна політика : методологічні, правові, економічні проблеми : зб. наук. пр. — Київ, 1995. — С. 51–57.
 23. Українська політична нація: генеза, стан, перспективи / В. С. Крисаченко, М. Т. Степико, О. С. Власюк [та ін.]; за ред. В. С. Крисаченка. — Київ : НІСД, 2003. — 632 с.
 24. Фадеев В. Соціокультурні тренди та українські перспективи / В. Фадеев. — Київ : Стилос, 2009. — 194 с.
 25. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон ; пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. — М. : АСТ, 2003. — 603 с.
 26. Яцунская Е. Мифы избирательных кампаний : сравнит. анализ президент. выборов в США и Украине / Е. Яцунская // Сравнительное конституционное обозрение. — 2007. — № 3. — С. 56–67.

Надійшла до редколегії 26.08.2014 р.

УДК 122/129:82-145 УЇТМЕН

М. В. ДЯЧЕНКО

УОЛТ УИТМЕН: ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНІ ЕТЮДИ ОПТИМІЗМУ (СТАТТЯ ПЕРША)

Розглядається творчість видатного американського поета Уолта Уйтмена, акцентується увага на філософських аспектах його поезії, однією з характерних ознак якої є світоглядний оптимізм.

Ключові слова: Бог, природа, людина, культура, життя і смерть, сенс буття, душа, радість, оптимізм.

Рассматривается творчество выдающегося американского поэта Уолта Уитмена, акцентируется внимание на философских аспектах его поэзии, одной из характерных черт которой является мировоззренческий оптимизм.

Ключевые слова: Бог, природа, человек, культура, жизнь и смерть, смысл бытия, душа, радость, оптимизм.

The works of famous american poet Walt Whitman are discussed, the philosophical aspects of his poetry, one of the characteristics of which is philosophical optimism, are accented.

Key words: God, nature, man, culture, life and death, meaning of life, soul, gladness, optimism.

Все мировые силы трудились надо мною от века,
чтобы создать и радовать меня...

У. Уитмен

Майже два століття тому в Америці народилася людина, якій судилося стати майстром великої творчої сили, збагатити своєю поезією світову літературну спадщину. Цією людиною був Уолт Уйтмен, котрого небезпідставно вважають одним із літературних класиків США. Його літературна діяльність набула популярності із середини

XIX ст. — в історичний час, коли загострився конфлікт між буржуазною Північчю і рабовласницьким Півднем, на порядок денний було поставлене знищення рабства негрів. Ці події історичного значення набули висвітлення в прозі, публіцистиці Уїтмена, який на той час активно долучився до журналістської діяльності. Відображалися вони і в його поезії. Невипадково Х. Л. Борхес називав цього поета «символом зорі, що сходить над Америкою» [1, с. 506].

Свою найвідомішу книгу віршів Уолт Уїтмен назвав «Листя трави» («Leaves of Grass»). Здавалося б, її назва для читача є дещо дивною, особливо якщо зважати на тематику віршів, що містяться в збірці. Це вірші про все те, що сприймають розум і серце поета, але в основному вони про людину, її працю, любов до життя, про природу живу й неживу. Англійський поет Леселз Еберкромбі відзначав: однією із заслуг Уїтмена є намагання звеличити людину, він «створив зі скарбниці власного безцінного досвіду живий і неповторний образ, який став одним із небагатьох істинних досягнень сучасної поезії» [1, с. 506].

Як кожний великий поет, У. Уїтмен одночасно і мислитель. Він мислить поетичними образами, які сягають рівня філософських узагальнень. Учитуючись в його поетичні твори, розумієш, що основний предмет уїтменівської поетичної рефлексії — це життя як вселенський, космічний феномен, що втілюється в різних конкретних формах — від моху і лишайників до людини розумної.

Узагальнюючим символом життя для У. Уїтмена є «трава», а її листя — це різноманітні конкретні втілення живої стихії, які неможливо збагнути розумом, зрозуміти їх смисл і призначення. Відомо, що дитячі питання за глибиною смислу і простотою форми часто межують з думками мудреців. Ось і Уїтмен акцентує на цьому увагу:

Ребёнок сказал: Что такое трава?
и принёс мне её полные горсти,
Что мог я ответить ребёнку?
Я знаю не больше его, что такое трава.

[4, с. 50].

Відомо, наприклад, що в японській традиційній культурі трава — символ простого люду, батьківщини, рідної землі. Японський поет-класик О. Ісса відзначає:

В стране моей родной
Цветёт вишнёвым цветом
И дикая трава!

[5, с. 240].

Є щось містично заворожуюче в спогляданні трави, яка першою пробивається крізь ще не відталу повністю землю і викликає в нас захоплення перед самим життям. Вона ж витримує удари бурі, урагану, водяних потоків, смертоносну дію вогню, сонячну спеку і заморозки, в зимову стужу завмирає і ховається в ґрунт, щоби за сприятливих

умов, усупереч екстремальним впливам природних стихій, відродитися і зазеленіти свіжим, хвилюючим душу кольором. І так відбувається тисячі, мільйони років. Імовірно, саме із цих міркувань У. Уйтмен і надає символічну своїй поетичній книзі назву— «Листя трави».

Поет розмірковує, веде поетичний пошук сутності і призначення життя-трави: можливо вона — «знамено моїх відчуттів, зітканих із зеленої матерії — кольору нації», або «хусточка від бога, духмяна, навмисне надана нам у дарунок»; або може трава — це «дитина, малюк як утілення зелені»; а іноді «вона здається мені прекрасним нестриженим волоссям могил». Від поетичних запитальних посилів У. Уйтмен переходить до філософського осмислення означеного загадкового феномену: «А може, — запитує він, — це ієрогліф, одвічно один і той самий?» [4, с. 50].

Трава — символ життя, антипод смерті, обидві ці протилежності приречені до сумісного існування — взаємопокладання і одночасно взаємозаперечення один одного.

И малейший росток свидетельствует, что смерти на деле нет,
А если она и была, она вела за собою жизнь,
Она не подстерегает жизнь, чтобы её прекратить,
Она гибнет сама, лишь только появится жизнь.

[4, с. 51].

На думку Уйтмена, смерті, як такої, поза життям узагалі не існує, адже життя постійно відроджується в нових формах. «Усе рухається вперед, ніщо не гине. Я вмираю разом з вмираючими і народжуючись разом з тільки-но обмитим немовлям», — зазначає він. Смерть як спосіб оновлення життя, вважає поет, така ж цінність, як і життя. «Спішу повідомити йому або їй, що вмерти — це також добре і я це знаю... Умерти — це зовсім не те, що ти думав, а краще» [4, с. 51].

Таким чином, життя безсмертне завдяки смерті, тому Уйтмен констатує: «Я товариш і побратим людей, таких самих безсмертних і бездонних, як я...» [4, с. 52]. Люди в повсякденному житті обтяжені клопатами про кінечне, мінливе і не усвідомлюють, що вони, власне кажучи, безсмертні, бо уособлюють продовження предків. Початок цієї естафети поколінь губиться в невідомому, «у мороці минулого».

Это вечное стремление вселенной рождать и рождать,

Вечно плодородное движение мира.

Из мрака выходят двое, они так несхожи, но равны: вечно материя, вечно рост, вечно явление пола.

Вечно ткань из различий и тождеств, вечно зарождение жизни.

[4, с. 48].

Щоб усвідомити цей динамічний життєвий процес, потрібно хоча б на хвилинку зупинитися в нескінченному життєвому марафоні і відповісти на запитання: звідки ми? хто ми? куди йдемо? Але подібні запити — справа обранців, філософів, людей мистецтва, передусім, поетів.

У. Уйтмена можна охарактеризувати як поета-діалектика, котрий захоплюється чудесними феноменами — життям і всім існуючим у цьому світі. Минуле, теперішнє, майбутнє — лише етапи єдиного часового потоку, і людство існує в усіх цих часових станах, проходячи через нескінченне чергування народження, вмирання і відродження.

А ты, Жизнь, я уверен, ты — остатки многих смертей.

(Не сомневаюсь, что прежде я и сам умирал десять тысяч раз).

Прошедшее и настоящее гибнут — я наполнил их, потом исчерпал,

А теперь заполняю ближайшую впадину будущего.

[4, с. 100-101].

У. Уйтмен не жахається смерті, називає своє тіло «трупом» у потенційному значенні, який згодом перетвориться на «добриво» для нового життя. «А ти, Труп, я думаю, ти гарне добриво, але це не ображає мене», — пише він [4, с. 100]. Дві суттєві складові людини — душа і тіло — функціонально різні. Душа — носій безсмертя, тіло — речовинна оболонка, створена природою для земного втілення душі. Звертаючись до ближнього, поет говорить:

Я отрешаю тебя от всего, оставляю лишь

Твою душу и тело, ты бессмертен, ты сбросишь оковы,

Труп, который останется после тебя, — это не ты, а навоз.

[4, с. 198].

Осмылюючи проблему життя і смерті, У. Уйтмен, як і пізніше російський письменник-натураліст М. Пришвін [3, с. 345, 385], неодноразово використовував поняття «добриво», «перегній», «грязь», в яких опредмечуються етапи трансформації живої речовини. Означеній темі, зокрема, присвячено вірш «Цей перегній», в якому поет звертається до планети Земля — носія життя, космічної матері людства. Його твір — поетичне захоплення грандіозністю і могутністю планети, що стала домівкою для людини, і аристотелівське здивування світом, і холодно-аналітичне бачення натураліста земного життя як біохімічного процесу перетворення живої речовини. Інакше кажучи, поет висловлює думки про взаємозумовленість життя і смерті, про кругообіг процесів зародження і розпаду. Ось ці, вражаючі уяву читача, рядки:

Почему же её не тошнит, эту землю?

Как можешь ты жить на земле, ты, весенняя зелень?

Как можешь ты давать мне здоровье, ты, травяная кровь,
кровь корней, плодов и зёрен?

Разве изо дня в день не пихают в тебя поражённые болезнями трупы?

Разве каждый материк не состоит из покойников?

[4, с. 183].

«Яка хімія!» — вигукує поет. Речовина, що є основою хімічних процесів, жахає людину, але кінцевий результат викликає захоплення. «Кожна билинка трави з'являється на світ з того, що попередньо було заразою!» — констатує він [4, с. 186]. Життя смертне, смерть життєва — так повчають Геракліт, Шеллінг, Гегель та інші великі діалектики.

Поет дивується і водночас захоплюється перетворюючою силою матері-природи: «Як же ти звільнилася від цих трупів, земле? — запитує він. — Адже це справжнє чудо — чудо перетворення «смердючої рідини», «вонючого м'яса» в нове пахуче життя!» [4, с. 183].

Вглядитесь же в эту землю! Рассмотрите её хорошо!

Может быть, каждая крупинка земли была когда-то частицей больного, — и всё же смотрите!

[4, с. 183].

Окремі думки У. Уйтмена немовби перегакуються з думками Омара Хайяма. Наприклад:

Я завещаю себя грязной земле, пусть я вырасту моей любимой травой.

Если снова захочешь увидеть меня, ищи меня у себя под подошвами.

[4, с. 101].

А ось деякі рубаї Омара Хайяма:

Дивлюсь тебе, гончар, что ты имеешь дух

Мягь глину, бить, давать ей сотни оплеух.

Ведь этот влажный прах трепещущей был плотью,

Покуда жизненный огонь в нём не потух.

Знай, в каждом атоме тут, на земле, таится

Дышавший некогда кумир прекрасолицый.

Снимай же бережно пылинку с милых кос:

Прелестных локонов была она частицей.

[2, с. 11-12].

Людина як найвище втілення життя на планеті Земля — не менше чудо, ніж сама ця планета. «Хто ж я?» — запитує поет і відповідає цілком по-філософському: «Я вершина всього, що вже завершено, я початок усього прийдешнього». Початок же людського буття — в невимовно далекій нескінченності.

Внизу, в глубине, я вижу изначальное огромное Ничто, я знаю, что был и там.

Невидимый, я долго там таился и спал в летаргической мгле,

И ждал, чтобы наступил мой черёд, и не сгинул от углеродного смрада.

Долго пребывал я под спудом — долго-предолго.

[4, с. 93-93].

Уйтмен формулює суто філософську тезу: «Тривалий час працював всесвіт, щоби створити мене». Виникає думка: увесь космос немовби запрограмований на створення людини. Для зародження людини, зауважує він, «згустилися в планету туманності всесвіту».

Вихри миров, кружась, носили мою колыбель, они гребли и гребли, как лихие гребцы.

Сами звезды уступали мне место, вращаясь в своих кругах,

Они посылали свои излучения для пристрастия за тем, что должно было делаться со мною.

[4, с. 94].

До речі, поет У. Уйтмен, що жив ще в XIX ст., був близьким до істини. Сучасна астрофізика свідчить: якщо б чотири фундаментальні фізичні взаємодії (гравітаційні, електромагнітні, сильні, слабкі) у Всесвіті не були так точно відрегульовані, не виникли б Сонце, Земля і життя. Наприклад, якщо б гравітаційна взаємодія була слабшою, зірки були б меншими, температура всередині Сонця не підвищилася б до рівня, необхідного для реакції ядерного синтезу, і Сонце не могло б світити. За умов сильнішої гравітаційної взаємодії зменшилася б тривалість існування зірок, зокрема Сонця.

Не менше важливою є наявність оптимізму при електромагнітній взаємодії: була б ця взаємодія слабшою, електрони в атомі не утрималися б навколо ядра, не утворилися б молекули. За сильнішої взаємодії електрони не могли б відірватися від ядра атома, неможливі були б хімічні реакції між атомами, а отже, було б неможливе життя, не з'явилася б людина. Якби сонячна система містилася ближче до центра галактики Молочний (Чумацький) Шлях, то взаємодія гравітації сусідніх зірок змінила б орбіту Землі. У разі розташування Сонячної системи на периферії Молочного Шляху бракувало б хімічних елементів, необхідних для утворення нашої планети і життя на ній. Якщо б Всесвіт розширявся б на одну трильйонну швидше, то до нинішнього часу у Всесвіті щезла б уся матерія. Якщо б розширення відбувалося на одну трильйонну повільніше, уже в перший мільярд років існування Всесвіту гравітаційні сили змусили б його стиснутися. На думку вчених, особливі умови, які існують на Землі завдяки її ідеальним розмірам, елементному складу і майже круговій орбіті на ідеальній відстані від зірки-довгожителю Сонця, уможливили накопичення води на поверхні Землі. Без води на Землі не існувало б життя, зокрема людини.

Жива природа, що виникла до появи людини, сприяла становленню і розвитку людського зародку:

Гиганты-растения давали ему себя в пищу,

И чудища-ящеры лелеяли его в своей пасти и бережно несли его дальше.

[4, с. 94].

Підсумовуючи результати еволюції, головна магістраль якої була зорієнтована на виникнення людини, У. Уйтмен формулює висновок:

Все мировые силы трудились надо мною от века, чтобы создать и радовать меня,

И вот я стою на этом месте со своею крепкою душою.

[4, с. 94].

Поет неодноразово ставить собі (й усім нам) одне і те саме запитання: навіщо, для чого Всесвіт створював людину? Що ж воно за створіння — людина? Навіть науково необізнані люди розуміють, що людина — унікальне явище, носій двох сутностей — матеріальної і духовної. Перша з них — неймовірно мудро сконструйована тілесна оболонка, друга — загадковий дух, що міститься в цій оболонці. Душа і тіло — дві невідривні одна від одної іпостасі єдиного феномена — людини.

Я сказал, что душа не больше, чем тело,

И я сказал, что тело не больше, чем душа.

[4, с. 99].

Відомо, що в історії культури ставлення до людського тіла було різним — від надмірного звеличення до абсолютного презирства. Часто його називали «темницею душі» або «трупом, котрий носить на собі душа». Уйтмен не протиставляє душу і тіло, а вважає їх діалектично пов'язаними протилежностями єдиного феномена — людини. Він співає гімни і душі, і тілу. «Чи тіло значить менше душі? І якщо душа не тіло, то ж таке душа?» — запитує він. Тіло людини, на його думку, — результат космічної еволюції, — перевершує всі відомі в природі організми.

Выражение лица превосходно.

Но сложенный хорошо человек выражен не только в лице;

Он выражен в членах, суставах своих, изящно выражен в бедрах, запястьях,

В походке своей, в осанке, в гибкости стана, колен, — его не скрывает одежда,

Сила и ловкость его пробиваются сквозь все ткани,

Он идёт, восхищая вас, словно поэма, или даже больше...

[4, с. 103].

«Хай живе кожний орган мого тіла і кожний орган кожної людини, міцної і чистої!» — проголошує поет [с. 48]. Характеризуючи тіло людини, він прославляє тіла жінки і чоловіка як вселенські чудесні творіння.

Вот женское тело;

Божественный нимб от него исходит с головы и до ног;

Оно влечёт к себе яростно притяжением неодолимым!

Я дыханьем его увлечён, словно пар, и все исчезает, кроме меня и его:

Все книги, искусство, религия, время, земля оцутимо-твёрдая, настрада небес, страх ада — всё исчезает...

с. 105].

Поет звертається до жінок із закликом не соромитися свого тіла як прекрасного створіння, адже воно — загальнолюдська основа життя.

Не стыдитесь, женщины, — преимущество ваше включает других и начало других;

Вы ворота тела, и вы ворота души.

В женщине качества все, она их смягчает,

Она на месте своём и движется в равновесии полном;

В ней всё скрыто, как должно, — она и деятельна, и спокойна;

Ей — зачинать дочерей, и ей — зачинать сыновей.

[4, с. 106].

Тіло чоловіка також священне і значиме в еволюції людства:

Джентльмены, взгляните на это чудо!..

Для него земля готовилась квинтильоны лет, без живых существ, без растений;

Для него непрерывно и точно вращались миры.

В голове его — всеобъемлющий мозг;

Взгляните на руки и ноги, красные, черные, белые, — у них такие умелые сухожилия и нервы;

Их нужно все обнажить, чтоб вы могли их увидеть.

Отличные чувства, зажженные жизнью глаза, отвага и воля,

Слои грудных мускулов, позвоночник гибкий и шея, упругое мясо, крепкое телосложение,

А там, внутри, еще чуда.

[4, с. 107].

Але не тільки біологічна еволюція людини неможлива без чоловіка. Уйтмен характеризує його як творця соціуму, всього суспільного життя:

То не один человек — то отец тех, что тоже

Станут отцами;

В нём — исток государств многолюдных, республик богатых;

В нём — несчётные вечные жизни, несчётные их воплощенья и радости.

[4, с. 107].

На думку У. Уйтмена, людські тіла — жінки, чоловіка, дитини, юнака, батька, дівчини, матері — чудо природи, вони гідні поеми. Тіло — носій душі, її колиска, воно одухотворене, а душа тілесна.

Я говорю, что всё это поэмы и части не только тела, но и души,

О, всё это — сама душа!

[4, с. 109].

Душа — дороговказ людини, вона веде її до невідомої мети. Необхідно зрозуміти, підкреслює поет, що весь світ — це «шлях», безліч шляхів для мандрівних душ.

Все уступает дорогу душам, идущим вперед,

Все религии, устои, искусство, правительства — все, что видимо или было видимо на этой планете или на любой планете, разбегается по углам и укромным местам перед шествием душ по великим дорогам вселенной.

[4, с. 133].

Душа, згідно з У. Уйтменом, — рушійна сила розвитку людства, соціуму, її енергія надає імпульсу рухові, пошукам оптимальних шляхів до вдосконалення життя. Вона не гарантує досягнення постійного прогресу, іноді діє наосліп, методом спроб і помилок. Людина під її керівництвом рухається «вперед» наощуп, зазнає поразок, негараздів, опиняється в безвиході, страждає, але загальний пафос цього руху — шлях до вдосконалення. Ось як про це пише поет:

Вечно живые, вечно рвущиеся вперед, потерпевшие неудачу,
гонимые, безумные, пыльные, слабые, недовольные жизнью,

Отчаянные, гордые, любящие, больные, признанные другими
людьми и отвергнутые другими людьми, —

Они идут! Они идут! Я знаю, они идут, но я не знаю куда,

Но я знаю, что идут они к лучшему — к чему-то великому.

[4, с. 133].

Підсумовуючи розгляд окремих особливостей поетичної творчості Уйтмена зазначимо, що найхарактернішою є життєстверджувальний дух, уславлення життя і його головного суб'єкта — людини в усіх її вимірах: біологічному, соціальному, космічному. Осмислюючи місце і роль людини як специфічного творіння природи, кратора суспільного життя, поет не ідеалізує ні її, ні самого життя. Останнє немислиме без своєї протилежності — смерті, цей факт необхідно усвідомити й мужньо сприймати його. Але загальний мотив філософсько-поетичних роздумів У. Уйтмена мажорний: життя — планетарне явище — реалізує себе у вищій формі — соціокультурній діяльності людини, яка, незважаючи на негативні прояви зла, застійні явища, тимчасові деградації і регрес, удосконалюється і прогресує.

Список літератури

1. Борхес Х. Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе : сб. ; пер. с испан. / Х. Л. Борхес. — М. : НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. — 618 с.
2. Омар Хайям. Рубай : пер. с таджик. (фарси) / Хайям Омар. — М. : Гихл, 1961. — 99 с.
3. Пришвин М. Зеркало человека / Пришвин Михаил Михайлович. — М. : Правда, 1985. — 672 с.
4. Уйтмен У. Избранное / Уолт Уйтмен. — М. : Гослитиздат, 1954. — 306 с.
5. Японская поэзия : сб. — М. : ГИХЛ, 1959. — 611 с.

Надійшла до редколегії 09.09.2014 р.

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ГОСПОДАРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ (З ІСТОРІЇ ФІЛОСОФСЬКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ)

Акцентовано увагу на духовних основах культурно-господарської діяльності людини, розглянуто ідеї господарського етосу.

Ключові слова: *людина, культура, праця, господарство, дух, мораль, господарський етос, цінності.*

Акцентиrowано внимание на духовных основах культурно-хозяйственной деятельности человека, рассмотрено идеи хозяйственного этоса.

Ключевые слова: *человек, культура, труд, хозяйство, дух, мораль, хозяйственный этос, ценности.*

The spiritual basis of cultural and commercial activity is accented, the ideas of economic ethos.

Key words: *people, culture, labor, agriculture, spirit, morality, economic ethos, values.*

Упродовж життя людство дедалі більше пересвідчується, що основу соціальної діяльності становлять духовні цінності, незалежно від того, переважно якою є ця діяльність — матеріально-виробничою чи духовно-виробничою. Уже в першій половині ХХ ст., зазначають С. Б. Кримський і Ю. В. Павленко, моністичний матеріалізм «цілком вичерпав свої евристичні можливості, і сьогодні дотримувати положення про те, що матеріальні умови виробництва визначають, зрештою, все різноманіття і багатство соціокультурних феноменів, було б принаймні наївно» [9, с. 73].

У свій час видатний економіст А. Сміт суспільну працю поділяв на виробничу і невиробничу. Першу з них він ототожнював з матеріальною, другу — з духовною діяльністю. Завдячуючи чому й утвердився в соціальному пізнанні зазначений розподіл праці, який позитивно сприйняв і марксизм. Але суб'єктом виробничої діяльності є людина — працівник, менеджер, котрий керується певними цінностями, світоглядними настановами, сповідує певну релігію. Господарська праця — це діяльність не тільки для забезпечення матеріальних потреб людини, а й морально-етичний вияв духу, духовна дія. Невипадково Ш. Монтеск'є в праці «Дух законів» говорив про три складові господарства: благочестя, торгівлю і свободу.

Отже, мета статті — проаналізувати концепції окремих вітчизняних і зарубіжних мислителів щодо господарства як духовно-практичної, морально-етичної діяльності людини в культурно-історичному процесі.

Визначення детермінант — ключових факторів, що спричиняють людську діяльність — завдання непросте, воно завжди було і залишається проблемним донині. Найоптимальнішою з існуючих є

концепція М. Вебера, згідно з якою існує множинність таких детермінант, вони перебувають у взаємодії, іноді одна з них на певний час стає домінуючою в культурно-історичному процесі. На його думку, цілком можливі різні плюралістичні версії цього процесу, але безперечним для нього є пріоритет духу в культурно-господарській діяльності людини.

Для М. Вебера господарство — найважливіша складова людської культури. Пов'язуючи його безпосередньо з виробничо-економічною діяльністю, він водночас зауважував, що історія господарства як наука повинна зважати й на позаекономічні елементи — політику, право, владу, соціальну структуру, магичні й релігійні моменти в житті людини, зрештою, етику [3, с. 21].

На відміну від К. Маркса, котрий акцентував на аналізові матеріальної основи капіталістичної суспільно-економічної формації, М. Вебер намагався досліджувати дух капіталізму, зокрема його господарську етику. У працях «Господарство і суспільство», «Господарча етика світових релігій» він досліджував питання про мотивацію соціальної діяльності, розглядав її в контексті релігії та «практичної філософії» — етики. Ключовою, з точки зору веберівської методології дослідження цієї проблематики, безумовно, є праця «Протестантська етика і дух капіталізму». Саме в ній він довів, що не тільки економічні відносини можуть бути базисними в загальній структурі соціальних відносин, але рівною мірою інші «фактори», зокрема тип релігії і відповідний спосіб духовно-практичного ставлення людини до дійсності. М. Вебер зазначав, що особливого значення набувають духовні якості працівника — совітність, воля, відповідальність, аскетична трудова дисципліна. Тому зведення особистості до «економічної людини», а господарської діяльності — до матеріальних інтересів і потреб є одностороннім, тенденційним баченням проблеми, викривленим розумінням істинної сутності людини.

Про пріоритетність духовних цінностей у всьому комплексі людської діяльності говорили задовго до М. Вебера, зокрема в українській і російській філософсько-культурологічній думці. Г. С. Сковорода як філософ-мораліст звертає увагу насамперед на проблему добродійності в житті окремої особистості. Трудова, господарська діяльність людини, на його думку, має бути добродійною, прагне до щастя, здійснюватися відповідно до біблійського морального кодексу. «Жить по натуре» — головне кредо філософа. У праці «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» Г. Сковорода говорить про дві можливі стратегії життя відповідно до двох натур, що містяться в душі людини. Одна з них «натура рабская, скотская, слепая». Ті, хто виявляють її, ідуть шляхом до нещастя, «в царство тьмы и жилище духов беспокойных». Дружба, протилежна натура, що міститься в душі людини — «господственная, прозорливая, божественная». Вона зумовлює «сродность» людської діяльності, гармонізує взаємовідносини

людини як із самою собою, так і з ближніми. Суспільство, що складається з таких людей, Г. Сковорода порівнює з доглянутим садом, злагоджено працюючим механізмом годинника.

«Труд, — зауважує філософ, — есть живой и неуспынный всей машины ход потоль, поколь породит совершенное дело, соплетающее творцу своему венец радости. Кратко сказать, природа закаляет к делу и укрепляет в труде, делая труд сладким» [11, с. 418]. Таким чином, життя окремої людини, життя всієї спільноти залежить від визначення людиною в собі істинної «натури», тобто моральних (біблійних) принципів життєтворчості.

Не можна недооцінювати в розвитку концепцій господарства значення і художньо-літературної традиції. Питанням господарського життя М. Гоголь приділяв значну увагу, про що свідчать, зокрема, його листи з Петербурга й інших місць до матері.

У цих листах М. Гоголь часто надавав поради своїм адресатам стосовно тих чи інших питань господарювання, а також прохав надсилати йому інформацію про цікаві економічні, соціокультурні, етнографічні факти, які свідчили про особливості життя губернських центрів, окремих провінціальних містечок і селищ. Уже в ранніх його творах надзвичайно колоритно змальовано народний побут, звичаї, жителів українських сіл, хуторів, селищ. Зі спогадів його шкільних друзів, ліцеїстів, відомо, що молодий М. Гоголь часто відвідував базари, ярмарки, трактири, спілкувався з простими людьми, цікавився їхнім життям і побутом. Він цінував знайомство з промисловцями, підприємцями, організаторами виробництва, намагався отримати від них необхідну йому господарську інформацію. Так, він був у захваті від знайомства з Д. Є. Бенардакі, греком за походженням, який, згідно зі спогадами М. П. Погодіна, був своєрідним «професором», знавцем у галузі господарства. Цей чоловік міг годинами читати лекції про характер, достойність, недоліки тих чи інших господарчих осіб, їх ставлення до прохачів і справ, судочинства, про сільське господарство, стан міст і їх місцевих проблем [4, с. 5].

Згідно зі свідченням гоголезнавців, деякі риси Д. Є. Бенардакі набули художнього втілення в образі Костанжогло в другому томі «Мертвих душ», який репрезентує позитивний тип господарника, на відміну від численних негативних типів, яскраво зображених М. Гоголем. До речі, звертання його до теми господарського облаштування як окремої людини, так і суспільства в цілому, на нашу думку, певною мірою зумовлене тим фактом, що він розпочинав свою трудову діяльність у Петербурзі як дрібний чиновник Департаменту державного господарства і суспільних споруд (1829–1830), а також Департаменту уділів (1830–1831).

М. Гоголь не обмежувався розумінням господарства як суто матеріальною, практичною діяльністю людини. Аналіз його

публіцистичних праць, листування з друзями свідчать, що господарство він інтерпретував узагальнено, тобто як культурно-творчу діяльність людини в поєднанні матеріальних і духовних складових. У його висловлюваннях достатньо чітко простежується диференціація людської діяльності на два основні види: а) «земне господарство», котре забезпечує матеріальне існування людини, економічну, виробничу сферу людського буття, б) «небесне господарство», «господарство душі», тобто духовна інстанція життя людини, моральні основи її існування. Ідея цих двох типів господарства окреслена М. Гоголем у листі до А. М. Вільєгорської [5, с. 335–338].

М. Гоголь позитивно оцінював «Домострой» — пам'ятку давньоруської літератури XVI ст., — який, на думку істориків, створив священик Сильвестр. У цьому документі охоплено все «господарство» давньоруського життя. «У настановах, як вести свій дім, як бути з людьми, як берегти господарство земне і небесне, окрім подробиць у звичаях старовини, — зазначав М. Гоголь, — вражають глибокий досвід життя й повнота охоплення всіх обов'язків, як зберегти домоправителю образ благості Божої в спілкуванні з усіма...» [5, с. 336].

У «Домострої» людина — це дбайливий господар, а «розумна старовина» — оптимум праведного господарювання: «... Бачимо єднання Марфи і Марії разом або, краще, бачимо Марфу, яка не ремствує на Марію, а погоджується з нею в тому, що вона вибрала добру справу і нічого не придумала краще, ніж залишитися в повелінні Марії, тобто турбуватися тільки про найменше з господарства земного, щоб, за можливості, разом з Марією опікуватися господарством небесним» [5, с. 336].

Земне господарство, згідно з М. Гоголем, має бути праведним, добробочинним, тобто відповідним до загальнолюдських (зокрема християнських) норм морального життя. Саме такі норми і мають бути основою господарського життя в сімейній садибі. «Ви мені нічого не пишете про господарство і про те, які розпочалися роботи, — зауважує він у листі до матері. — Прошу вас частіше виїздити на огляд посівів і стежити за всіма польовими роботами. Як би там не було, селяни в поті чола свого працюють на нас, а ми їмо їхній хліб і не хочемо навіть подивитися на працю їхніх рук. Це безбожно. Ось тому і карає Бог, посилаючи на нас голод, знегоди й усіякі хвороби, позбавляючи навіть мізерних прибутків» [4, с. 567].

М. Гоголь, як зауважував В. В. Зеньковський, закликав православне духовенство не ухилятися від прямого шляху в житті з Христом, не пускати на самоплив ставлення кожної людини до свого життя, побуту. На його думку, православної церкві необхідно повернути притаманну їй функцію примирителя всіх з усіма, відродити ту життєву ситуацію, коли саме церква, а не громадянський закон, примирювала людину з людиною. В. В. Зеньковський називав М. Гоголя пророком православної культури, котрий опікувався «загальною

справою», проблемою оздоровлення самих основ історичного життя, «праведного господарства» [7, с. 235]. У цьому сенсі також важливо пригадати й іншого українського мислителя Д. Чижевського, який звертав увагу на гоголівську ідею двох господарств – земного й небесного, а також на пріоритетне значення останнього в житті людини. «Над усіма господарствами стоїть «Господарство наших душ», — цитує він М. Гоголя [13, с. 125]. Д. Чижевський слушно зауважував, що і Г. Сковорода часто говорив про «економію душевну». С. М. Булгаков, як відомо, також докладав багато зусиль до обґрунтування ідеї «двох градів» Августина Блаженного.

Ідеї «праведного господарства» М. Гоголь протиставляє різним варіантам «неправедного господарств», які майстерно відобразив у «Ревізорі», «Мертвих душах» та інших творах. Химерно-карикатурний тип «господаря» змальовано і в образі городничого з «Ревізора», і в образах «Мертвих душ» — Чичікова, Манілова, Ноздрьова, Хлобуєва, інших персонажів, особливо, Плюшкіна, в господарстві якого селяни мруть «як мухи». Опозиційність праведного і неправедного господарювання, яка окреслена в художніх творах М. Гоголя, є асиметричною. Так, у «Мертвих душах» у зображенні поміщицьких господарств переважають картини, в яких показано, як не слід господарювати. Прикладів же праведного господарювання недостатньо, що зумовлено, по-перше, невизначеністю критеріїв такого господарювання, по-друге, нечисленними реально існуючими, розумно організованими господарствами в Росії. Тому ідея «праведного господарства», яку намагався обґрунтувати М. Гоголь, за своєю суттю була утопічною, відіграла роль певного соціального ідеалу, якого повинен був прагнути «істинний» господар, тобто розумна і морально сформована людина. Але це не применшує її ціннісного значення для вдосконалення людської господарської діяльності, гуманізації та демократизації суспільного життя в Росії (й Україні теж) як у минулому, так і в наш час.

М. Гоголь вважав, що основою праведного господарювання має бути праведна праця, зокрема праця хлібороба. «Де хліборобство стало основою суспільного побуту, там достаток і вдоволення: бідності немає, розкоші немає, а є достаток» [6, с. 350]. Його літературний герой Костанжогло апелює до Біблії, де зазначено, що Бог звелів людині обробляти землю в поті чола свого. Для праведного життя необхідно полюбити землю, працю. «Без цього, — говорить Костанжогло, — нічого не можна зробити. Необхідно полюбити господарство» [6, с. 353].

Провідною думкою всіх гоголівських настанов поміщикові стосовно господарства є християнізація господарського життя. Жити за християнськими заповідями, керуватися критеріями загальнолюдської моралі — запорука заможного життя всіх, хто причетний до господарської справи. У роздумах М. Гоголя доволі виразні

мотиви протестантської етики, яку, як зазначалося вище, досліджував М. Вебер. Про свою схильність до неї М. Гоголь зізнався в листі до С. Шевирьова: «Я прийшов до Христа радше протестантським, ніж католицьким шляхом» [5 с. 292].

Доброчесна і кропітка праця в поєднанні з християнською етикою, на думку М. Гоголя, — найоптимальніший спосіб заможного господарювання. А. Кобяков і В. Буряк зазначають, що письменник уособлює християнського антрополога, котрий намагається знайти шлях до спасіння людини, очищення російської дійсності від мертвечини життя і загального запустіння. Він уважає, що втеча з Росії в Європу або інші місця не врятує ситуації, адже від себе не втечеш. «Не втікати від Росії, а на своєму місці кожний повинен спасати державу і себе, служити чесно, як у небесному господарстві, головою якого є сам Христос» [8 с. 80].

В останні роки життя М. Гоголь намагався переосмислити господарську діяльність людини з позиції християнської моралі, дедалі відчутнішими в його роздумах стають мотиви аскези, на яких згодом акцентували такі видатні мислителі: В. Соловйов, М. Бердяєв, С. Булгаков та ін. В одному з листів до матері він писав, що намагається не придбавати речей і найменшою мірою прив'язувати себе до земних принад: без цього легше розлучитися із земним світом. Інакше «запливе тілом душа» і Бога забудеш. «Людина. — писав він, — так може оскотиїнитися, що навіть страшно бажати їй жити в розкоші і достатку. Краще побажати їй урятувати свою душу. Оце найголовніше» [4 с. 567].

Моральні аспекти культурно-господарської діяльності привертали увагу видатного українського літератора і мислителя П. Куліша. Означеній проблематиці, зокрема, присвячена його публіцистика, особливо «Лист з хутора». Відомо, що він був одним з перших дослідників творчості М. Гоголя і багато в чому поділяв його моральні принципи життя. П. Куліш намагався визначити оптимальні шляхи організації всієї культурно-господарської діяльності в Україні з урахуванням виробленого протягом століть традиційного укладу життя народу. Оскільки на той час більшість населення на території України проживала в сільській місцевості, як основу культурного господарювання необхідно, на його думку, використовувати досвід, набутий у сільському виробництві й способі життя селян. У зв'язку із цим П. Куліш актуалізує питання про співвідношення міської і сільської культур. Існуюча міська культура — тотожна цивілізації з усіма її видами. Він критично оцінює спроби звести все культурно-господарське життя до економічних факторів — збуту і споживання, торгівлі й меркантилізму [10 с. 248]. На його думку, українському народові рано намагатися будувати життя на кшталт американської цивілізації, адже нові покоління ще не опанували свого вітчизняного

досвіду господарювання, що ґрунтується на усталених національних традиціях.

На відміну від слов'янофілів, П. Куліш не вважав за необхідне Україні дистанціюватися від західної цивілізації. Водночас у розвитку української культури він наполягав на необхідності зважати на національну самобутність, культурні традиції етносу. «Європейська цивілізація, — відмічав він, — не є для нас чимось ненависним, як для московських слов'янофілів, котрі називають Захід «гнилим» і вигадали якесь російське розуміння наук і мистецтв. Ми вивчаємо все дружнє нам — те, що вироблено іншими суспільствами і народностями, але благо нашого народу залежить тільки від специфічного розвитку його власних моральних сил і від збагачення засобів життя на власному ґрунті» [10 с. 531].

Господарську проблематику, зокрема питання організації й функціонування суспільства з моральних позицій розглядав видатний російський мислитель другої половини XIX ст. В. Соловйов. У праці «Виправдання добра», на основі ідеї всеєдності він намагався зрозуміти людину як окрему особистість, і не тільки як істоту соціальну, а як таку, що належить природній всеєдності. Людську господарську діяльність філософ розглядає як складову космічної всеєдності. У праці «Природа у філософії В. Соловйова» С. Булгаков так передає його ідеї: «Ми живемо в час небувалого і, очевидно, такого історичного періоду, коли господарське оволодіння природою ще тільки починається» [1 с. 32]. Мета і сенс людського існування, згідно з В. Соловйовим, полягають не у фізичному і не в моральному вимірах існування, взятих окремо одне від одного. Життя людини реалізується у формі цілісного існування, морально-фізичної солідарності.

Питання економічного життя, господарські стосунки між людьми — складова «загальної справи» — залежать від вирішення проблеми власності. Останнє — прерогатива не тільки права і моралі, а й психології. Відчуття, прагнення власності — це продукт внутрішнього, психічного досвіду людини. «Для повноти буття людині недостатньо «себе», — зазначає В. Соловйов, — необхідно мати «своє» [12 с. 167]. Власність — це немовби ідеальне подовження особистості в речах. Право власності, на думку багатьох, створюється двома основними шляхами — володінням (вольова, зокрема насильницька, дія) і працею. Саме працею створюються засоби існування, господарська основа соціального буття. Формування цієї основи зумовлює піклування про матеріальне забезпечення життя, але останнє потребує безперервного примноження духовного потенціалу населення, морального зв'язку поколінь. Без цих переумов, без морального ставлення до землі, засобів виробництва людська життєдіяльність перетворюється на «хижацьке господарство» [12 с. 175]. Оскільки людина не може існувати поза господарством, подібно до лілій і птахів небесних

(біблійні порівняння), вона має господарювати, керуючись певними моральними нормами. Для запобігання хижацькому господарюванню необхідно, на думку В. Соловйова, підтримувати в суспільстві хоча б посередній рівень моралі в стосунках між собою й у ставленні людей до природного середовища.

Скасування приватної власності на засоби виробництва, як цього вимагають соціалістичні вчення, не вирішує проблеми хижацького господарювання. Адже це потребує впровадження в суспільстві абсолютно досконалої моралі, тобто досягнення людиною морального ідеалу, що в принципі нездійсненно. Не можна забувати ту незаперечну істину, що для суспільства набагато складніше піднятися над середнім рівнем моралі, аніж опуститися нижче нього. «Привести людську масу до скотинячого стану зовсім не складно», — зауважує В. Соловйов [12, с. 173].

Таким чином, формування морального ставлення до власності, особливо до власності на землю, потребує одухотворення і людини, і матеріальної природи як передумови припинення хижацького господарювання. Любовне ставлення до землі можливо реалізувати в суспільстві, де людина усвідомлює необхідність самообмеження, яке, зокрема, має виявитися в обмеженні особистих потреб і власності. На думку В. Соловйова, настане час, коли мінімальний розмір земельної ділянки, достатній для кожної людини, скоротиться до такого розміру, що вистачить землі і неможливим. «Само собою зрозуміло, — зауважує він, — що нормальне господарство можливе тільки за умови нормальної сім'ї, яка покладається на розумний аскетизм, а не на безмежність плотських інстинктів» [12 с. 175]. Соловйовська ідея «нормального» (тобто етично внормованого) господарства, що передбачає вироблення в кожній людині етичної норми розумного аскетизму, залишається актуальною і нині.

Отже, можна підсумувати.

1. Проблему господарства, культурно-господарської діяльності традиційно вважали прерогативою економічного знання. Водночас розвивалися й ідеї щодо культурного морально-етичного виміру господарювання людини. У контексті критики цивілізації окремі вітчизняні мислителі висунули багато цікавих і плідних думок стосовно оптимальної організації господарства на морально-етичних принципах (Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Куліш). Господарство — це сфера соціокультурної діяльності, що ґрунтується на загальнолюдських, зокрема християнських, цінностях (М. Гоголь, В. Соловйов).

2. Одна із заслуг М. Вебера — розгляд феномену господарства в контексті духовної діяльності людини. У своїй концепції раціоналістичного капіталістичного господарства він довів, що не тільки економічні відносини можуть бути базисними в загальній структурі соціальних відносин, але й інші «фактори», зокрема тип релігії і відповідний до неї господарський етос.

3. Перспективи розвитку цивілізації в умовах глобалізації визначатимуть як прогрес у галузі технологій, так і господарський егос, що ґрунтується на загальнолюдських духовних цінностях.

Список літератури

1. Булгаков С. Н. Природа в философии Вл. Соловьева / С. Н. Булгаков // Соч. в 2т. Т. 1. — М., 1993. — С. 15–48.
2. Булгаков С. Н. Народное хозяйство и религиозная личность / С. Н. Булгаков // С. Н. Булгаков. Соч. в 2т. Т. 2: Избранные статьи. — М., 1993. — С. 343–367.
3. Вебер М. История хозяйства. Город / М. Вебер. — М. : Кучково поле, 2001. — 576 с.
4. Вересаев В. В. Гоголь в жизни : Систематический свод подлинных свидетельств современников / В. В. Вересаев. — Харків : Прапор, 1990. — 680 с.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 т. Т. 7. Письма / Н. В. Гоголь. — М. : Худож. лит., 1979. — 429 с.
6. Гоголь Н. В. Мертвые души : Поэма / Н. В. Гоголь. — М. : Худож. лит., 1972. — 415 с.
7. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа / В. В. Зеньковский. — М. : Республика, 1997. — 368 с.
8. Кобяков О. М. Російська релігійна філософія : конспект лекцій для православних навч. закл. / О. М. Кобяков, В. М. Буряс. — Суми : Собор, 2011. — 176 с.
9. Кримський С. Б. Цивілізаційний розвиток людства / С. Б. Кримський, Ю. В. Павленко. — Київ : Фенікс, 2007. — 316 с.
10. Куліш П. Листи з хутора. Про городи й села / П. Куліш // Твори. В 2 т. Т.2. — Київ : Дніпро, 1989. — 586 с.
11. Сковорода Г. С. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира / Г. С. Сковорода // Повне зібр. творів. У 2т. Т.1. — Київ, 1973. — С. 411–463.
12. Соловьев В. С. Оправдание добра / В. С. Соловьев // Рус. философия собственности (XVII–XX вв.). — СПб., 1992. — С. 161–185.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — Київ : Орії, 1992. — 230 с.

Надійшла до редколегії 26.08.2014 р.

УДК 004.946:316.723

К. В. КИСЛЮК

ПЕРСПЕКТИВИ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР У МЕДІА-КУЛЬТУРІ ХХІ СТ.

Розглянуто економічні, політичні, соціально-професійні й ціннісно-особистісні перспективи новітнього покоління комп'ютерних ігор, котрі в медіа-культурі ХХІ ст. стають реальними, об'єктивними не тільки в самому ігровому процесі, але й поза ним.

Ключові слова: *ігра, комп'ютерні ігри, медіа-культура.*

Рассмотрены экономические, политические, социально-профессиональные и ценностно-личностные перспективы новейшего поко-

лення комп'ютерних ігор, которые в медиа-культуре XXI ст. становятся реальными, объективными не только в самом игровом процессе, но и вне его.

Ключевые слова: игра, компьютерные игры, медиа-культура.

In the paper has been examined the economic, political, socio-professional and personal perspectives of the latest generation of computer games that turn them in the media-culture of XXI centuries into the ultimate real, objective, not only in the gameplay, but also outside it.

Key words: game, computer games, media-culture.

Наукове зацікавлення комп'ютерними іграми активізується в міру того, як вони поширюються на нові сфери життя сучасного суспільства, посилюється їх вплив на найрізноманітніші культурні явища, збільшується кількість та соціальний склад гравців, нарешті, дедалі примарнішою стає межа між віртуальною та фізичною реальністю на початку XXI ст. Такий усесторонній та успішний поступ відбувається не тільки завдяки вдосконаленню медійних технологій, але й їх використанню для постійного розвитку структури та художнього змісту комп'ютерних ігор, ще реалістичнішого представлення анімаційного середовища, професійного «оживлення» сценарних персонажів й якіснішого «озвучення» ігрових подій [6]. Крім того, попри виразну казковість сюжетів, героїв і НПС (non player character), уведених для пропонування завдань, інформації та інших корисних відомостей, змістовно комп'ютерні ігри насправді відображають глибинно-архетипові структури і проблеми людського буття, вкорінені в найдавніших міфах, ритуалах, традиціях та важливих соціальних структурах — церкві й армії [3].

У результаті спеціальних наукових досліджень, зокрема, засвідчено, що комп'ютерна гра є жанром художньої творчості. Інтегруючи сучасні художні тенденції, вона відкриває нові — інтерактивні — форми взаємодії глядача з мистецьким середовищем для більшої художньої виразності [15], являє собою новий етап розвитку екранних мистецтв [6, с. 6]. Чимало цікавих праць присвячено психологічним аспектам комп'ютерних ігор, які у своїй сукупності часто претендують на новий науковий напрям — кіберпсихологію [1, 4, 7]. Передусім, через емпіричні спостереження осіб із певним ігровим досвідом досліджуються механізми долучення гравців до комп'ютерних ігор і зворотного впливу на їх психологічний стан. Ідеться, зокрема, про агресивні потяги, які у віртуальному ігровому просторі набувають форми «конструктивної», обмеженої правилами агресії, покликаної адаптувати гравця до конфліктних і стресових ситуацій з реального життя [8].

Однак, поза всяким сумнівом, провідним є культурологічний аналіз комп'ютерних ігор, що пов'язано із доведеним ще Й. Хейзінгом фактом неусуненості ігрового елемента в культурі. Якщо в автентичній авторській версії, написаній в епоху повсюдного поширення

тоталітарних режимів, цей компонент від XVIII ст. поступово втрачав своє значення [14, с. 195], в ситуації Постмодерну він знову став провідною формою культурного життя. Цей феномен цілком задовільно пояснив М. Маклюен у концепції розширення «соціальної людини та політичного тіла» за посередництва засобів масової комунікації [5, с. 119]. За О. Тоффлером у «Футуршоці», у прийдешньому постіндустріальному суспільстві поступ ЗМК буде переважно розвитком сфери послуг у формі віртуально-ігрової сфери гострих «відчуттів» [13]. Отже, є очевидним, що ігровий ренесанс безпосередньо пов'язаний із удосконаленням інформаційно-комунікаційних технологій у «цивілізації дозвілля».

Водночас, доречно очікувати, що новітні досягнення у сфері комп'ютерних ігор спричинять подальше їх проникнення й інтеграцію в саму структуру культури. Насправді, перші покоління комп'ютерних ігор 1980–2000-х рр. потрактовувалися (причому, цілком правомірно) лише з точки зору набуття символічного досвіду, спеціальних навичок, розширення кругозору тощо. Ці продуктивні результати підвищували самооцінку особистості, її здатність до вирішення складних і різноманітних завдань людського буття [12], хоча, зрозуміло, вкрай обмежено й суб'єктивно.

Останні ж покоління браузерних MMORPG (Massively multiplayer online role-playing game), де величезна кількість гравців виконують ролі персонажів у вигаданому світі, не тільки тяжіють до поєднання традиційних різновидів комп'ютерних ігор (таких як «шутери»-«стрілялки» та «стратегії»). У найближчій перспективі завдяки очікуваному феноменові «повного занурення» вони претендують на створення нової віртуальної (але також — і культурної) реальності. Результатом її формування й взаєминам із фізичною реальністю присвячено новий літературний жанр ЛітРПГ, який описує розвиток головного героя як успішного персонажа тієї чи іншої віртуальної комп'ютерної гри (зазвичай фентезійної, техно-магічної, постапокаліптичної MMORPG) із постійним і детальним поданням набутих рівнів, ігрових характеристик, вікон інтерфейсу, магічних предметів тощо. Деякі представники цього жанру (Д. Рус, серія «Граги, щоби жити») розглядають її в кіберпанківському дусі монструозної матриці, яка підпорядковує собі реальне життя. Інші (Д. Михайлов, серія «Домінування клану несплячих», В. Маханенко, серія «Шаман», А. Васильєв, серія «Файролл...») розуміють віртуальну ігрову реальність як рівноправного партнера й продовжувача справжнього життя.

Мета статті — розглянути перспективи комп'ютерних ігор у медіа-культурі XXI ст. е. Для реалізації цього завдання використуватимуться дані соціологічних і психологічних спостережень із комп'ютерних ігор, матеріали ЛітРПГ-творів, а також експериментальний досвід автора в популярних MMORPG 2010-х рр.

Відразу слід зазначити, що сучасні комп'ютерні ігри поступово стають фактором економічного життя. На думку автора, головне в цьому разі — не вартість розробки, постійного оновлення та цілодобової підтримки й адміністрування в глобальному масштабі ігрових світів. Натомість, подальші поширення комп'ютерних ігор і поглиблення їх віртуальних можливостей з економічної точки доречні, по-перше, як мільйони нових робочих місць для людей, яким загрожує часткове чи повне безробіття через випереджаюче підвищення продуктивності праці в постіндустріальну епоху. При цьому віртуальні робочі місця матимуть таку ж привабливість, як і офісні вакансії, адже не пов'язані із важкою фізичною чи надто монотонною працею:

«Где-то в заснеженной Москве или Вологде щелкнули магниты фиксаторов, и стеклянная крышка саркофага вирткапсулы распахнулась, выпуская уставшего игрока из своего чрева. Распознав знакомые звуки, подняла голову и яростно завияляла хвостом собака, топот детских ножек слился с криком: «Мама, папка с работы вернулся!» Соскучившаяся за день жена чуть улыбнется, глядя на неуверенно проковылявшего к холодильнику мужа, слегка нахмурится, видя, как он жадно глотает холодное молоко прямо из пакета. «Все в порядке?» — спросит она. Не прекращая пить, тот согласно прикроет глаза, а через минуту, с трудом оторвавшись от горлышка, облегченно выдохнет и потреплет дочурку по волосам. «Все хорошо, солнышко, просто еще один трудный день на работе...» [9].

Рекрутування до роботи у віртуальній реальності дорослих і поступова заміна ними підлітків і молоді — нині найчисленнішої когорти професійних комп'ютерних гравців — автори ЛітРПГ-творів справедливо пов'язують зі стягненням високої щомісячної абонентської плати за користування віртуальними капсулами повного занурення, можливостями виведення «в реал» ігрових заробітків, продаж за справжні «гроші» унікальних ігрових артефактів, власних персонажів після досягнення ними високих рівнів, легалізацією віртуальної власності. Крім того, отримання постійного прибутку стає ймовірним лише за умови щоденного багатогодинного перебування в грі он-лайн та застосування складних ігрових моделей, які потребують високого загальноосвітнього рівня, адже в кожній комп'ютерній грі, крім абонплати, є суттєві постійні ігрові витрати на зброю, одяг, магічні заклинання, еліксири тощо. Потенційними роботодавцями у віртуальних іграх нині є кланові об'єднання гравців, які змагаються за нові ігрові можливості («квести», «сценарії», «завдання»), привілеї, артефакти, території, зрештою, місця в ігровому рейтингу. Такі собі кланові перегони можуть стати як перенесенням конкуренції їх еліти із реального життя, так і бажанням через віртуальні ігрові перемоги досягти підвищення реального соціального статусу. Саме тому невигадані провідні клани «Драконів

вічності» (drako.ru) вимагають як обов'язкову умову для своїх членів щоденну тригодинну онлайн гру, причому в конкретно визначений час. Інакше кажучи, явище (особливо поширене в Південній Кореї) професійного гравця (progamer) перетворюватиметься на масового «постійного гравця» з відповідними економічними наслідками.

По-друге, комп'ютерні ігри правомірно розглядати не просто як місце, де «прокручуються» величезні кошти, а як ефективний засіб стерилізації мільярдів незабезпечених грошей, надлишок яких уже спричинив найтяжчу після Великої Депресії світову фінансово-економічну кризу. Причому вагома частка прибутків прогнозується не тільки від регулярних обов'язкових ігрових витрат, а через т. зв. донат, себто купівлю забезпеченими гравцями ігрових привілеїв (від надпотужної зброї до можливості воскреснути після ігрової смерті через коротший проміжок часу). Для споживацької культури, носії якої лише третину коштів витрачають безпосередньо на життєві потреби, таке ставлення до уявлених цінностей не є чимось абсолютно фантастичним. За експертними підрахунками, найуспішніші й формально безплатні (free-to-pay) сучасні браузерні ігри (наприклад, «World of tanks») уже отримують від донату сотні мільйонів доларів на рік.

У політичному сенсі припущення про поділ віртуального простору на кластери за національно-державними ознаками й перенесення в нього геополітичного та релігійно-культурного протистояння є, на нашу думку, достатньо перебільшеними. Донині глобальні ігри з мільйонами фанів по всьому світові співіснують одна з одною, хоча насправді дуже часто локалізуються за соціокультурними критеріями. Тому пілотна книга в жанрі ЛітРПГ «Місячний скульптор» (Nam Heesung «The Moonlight Sculptor») не мала успіху в перекладах на англійську та російську мови (вийшли друком лише перші книги з понад 30 написаних) [16], а південнокорейським корпораціям, попри їх могутні технологічні можливості, поки не вдається ані привабити західних гравців східною екзотикою у своїх ММОРПГ, ані створити популярні комп'ютерні ігри за вестернізованими стандартами. Радше, саме фентезійність ігрових світів є тією компромісною ознакою, яка вможливило долучення до кола їх шанувальників представників усіх рас, національностей, культур, держав, мов і релігій. Єдина, проте, в принципі, несуттєва перешкода в процесах подальшої мультикультурності й інтернаціоналізації комп'ютерних ігор — це проблема коректного та миттєвого машинного перекладу достатньо нюансованого спілкування їх користувачів безпосередньо в ігровому процесі.

Неодноразово зазначається, що віртуальна реальність у соціальному контексті формує новий тип особистості, наділяє його унікальними здібностями і креативними можливостями самореалізації:

«Я точно знал, что я хочу от своего персонажа. А хочу я в одиночку проходить квестовые инстансы. Обычно, для того, чтобы убить босса, главного монстра локации, необходимо минимум три героя: дамагер с высоким уроном, танк, прикрывающий дамагера своей широкой бронированной грудью, и лекарь, исцеляющий танка.., но я нашел другой вариант. Ваншотить, то есть убивать с одного удара или выстрела самых крутых монстров, мой герой, конечно, не будет. Но вот очень неприятный сюрприз им преподнести он сможет» [11].

Подібна індивідуалізованість ігрового процесу в перспективі має бути якнайповніше адаптована до особливостей різних вікових і соціально-професійних груп гравців. Наприклад, для підлітків і молоді, які ще не здобули освіти, комп'ютерні ігри доречно розглядати як новітній соціальний ліфт:

«Проблема в том, что мы просто живем в этом мире, наслаждаясь свободой, молодостью и неожиданным здоровьем. Висим по кабакам, заводим романы, рубимся на арене, возимся с дипломатией. Да, мы качаем нашу молодежь и фармим сами в среднем по три часа в день. А что тем временем делает сорвавшийся школьник или, не дай бог, игровой задрот? Они не вылазят из данжей! Получив возможность играть до тех пор, пока дым из ушей не повалит, они доказывают всем и вся свою крутизну, делая практически единственное что умеют, качаются. На выходе: шестнадцатилетние ануахи двухсотых уровней» [10].

На нашу думку, така версія соціального дорослішання відповідає західній ліберальній версії демократичного суспільства як суспільства заслуг, поступового просування щаблями соціальної драбини завдяки копіткій і наполегливій праці. Вона дійсно коректніша, ніж наявна ситуація із миттєвою й випадковою «треш популярністю», яку мала 2012 р., приміром, українська школярка Настя Фоменко, з'явившись на випускному вечорі в не надто пристойній сукні.

Для дорослих теж відкриваються певні можливості — у цьому разі для професійного самовдосконалення і соціальної мобільності. Наприклад, герой серії «Файролл...» А. Васильєва, журналіст Кіф Нікіфоров, завдяки успіхам в однойменній грі не тільки реалізує свій професійний потенціал (як головний редактор спеціалізованого «Вісника Файролла»), але й отримує реальні життєві бонуси від корпорації «Радеон», що створила гру, саме через ігрові досягнення.

Соціальні функції комп'ютерних ігор забезпечуються постійним удосконаленням двосторонньої взаємодії геймера із певними гральними механізмами. Гравець матиме вільний вибір щодо класу свого персонажа, його військових і магічних здібностей, можливостей заняття численними виробничими професіями із забезпечення гравців потрібними їм ресурсами, а головне — характеристик свого героя (сила, стійкість, мудрість тощо). Натомість гра пропонуватиме

гравцеві дедалі різноманітніші й змістовніші завдання, виконання яких забезпечуватиме його ігрове зростання:

«...как не крути любая ММОРПГ стоит на трех китах — боевка, выполнение квестов, продуманность мира. ПК, социалка, крафт, отыгрыш роли — это все производные. А вот без этих трех величин ММОРПГ мертва. Основа ММОРПГ конечно поединки, но просто мясо уже никому неинтересно. Простые квесты должны быть — они важны и для прокачки, и просто для попутного развлечения. Но основа — это сюжетные квесты, ведущие по канве игры. Эпические квесты давали возможность выполнить серьезные, многослойные задания и получить такую же серьезную награду — уважение и дружбу с неигровыми фракциями, эпические и раритетные предметы, которые в обычном игровом процессе получить было не просто трудно, но зачастую и невозможно. Скрытые же квесты представляли собой цепочку заданий, выполнив которую зачастую можно было получить нечто крайне полезное — например поддержку целых групп НПС, в том числе военную, предметы из сетовых комплектов или уникальные таланты» [2].

В іграх 2010-х рр. подібна «механіка» серйозно обмежена наявними комп'ютерними потужностями. Адже в ідеалі повноцінне «повне занурення» потребуватиме окремого штучного інтелекту для тисяч НПС, щоб забезпечити необхідну варіативність у квестах і повноцінність комунікації із живими гравцями. Тому на разі переважають достатньо одноманітні завдання («убий десять вовків»). Повторювані, стандартні ігрові ходи, безумовно, існуюватимуть і в іграх з «повним зануренням», але подаватимуться вони як необхідна умова переходу до іншого ігрового рівня чи якості. Водночас винахідливість, нестандартність й ексклюзивність у пошуках квестових завдань та їх виконанні, як це належить «суспільству знань», додатково винагороджуватиметься.

Ще одним доволі ефективним механізмом, який забезпечуватиме активізацію геймплея (game play), ігрового процесу та його адаптацію до основних соціально-професійних і вікових груп гравців, уважимо конкуренцію за якість зброї, одягу, певних бойових та магічних навичок (skills). Складається ситуація, яка нагадує давньогрецькі агони, які сучасна масова культура давно перетворила на яскраві, проте задалегідь відрежисовані видовища. Однак із тією парадоксальною відмінністю, що речі, які у звичайному житті оцінюються за суто символічними показниками, в межах комп'ютерних віртуальних ігор набувають цілком реальних можливостей.

Проте в соціальних аспектах сучасних і майбутніх віртуальних комп'ютерних ігор наявні дві суттєві проблеми. Перша з них пов'язана із формуванням соціально неприйняттого типу професійного гравця — т. зв. «нагибатора». Його ігрова мета — задоволення не від процесу гри у взаємодії з іншими персонажами, а публічна

й підкреслена демонстрація своїх надможливостей та переваг над ними, наприклад, у формі спеціалізації на вбивствах інших гравців у межах, дозволених правилами гри. Чималою мірою це явище пов'язане із базовими ціннісними орієнтаціями комп'ютерних ігор на повне домінування їх учасників над навколишнім світом.

Інша проблема — це зазначена вище проблема донату, без якої неможливо вирішити завдання технологічного вдосконалення ігор, навіть у режимі pay-to-play. Часто найщедрішими донаторами стають представники «золотої молоді», котрі завдяки реальним батьківським грошам поповнюють лави агресивних «нагибаторів». За нашими особистісними спостереженнями, в безплатних іграх серед донаторів багато представників середнього класу в продуктивному віці. Витрачання декількох (десятків) доларів двічі-тричі на тиждень для комфортної гри вони вважають різновидом прийнятних «чоловічих розваг» (таких самих, як футбол, лазня чи автомобіль). Система донату псує настрої і нерви іншим гравцям, підриває довіру до соціальної справедливості. Щоправда експерти наполягають, що переваги донаторів завжди є не абсолютними, а відносними, певною мірою врівноважуються іншою системою — рандому, довільного роздавання додаткових вагомих ігрових благ гравцям в ігровому процесі. Її можна порівняти із загальнообов'язковою лотереєю, де кожен є у виграші хоча би раз за гру.

При цьому слід наголосити, що сама по собі комп'ютерна гра не виховує людину як особистість, адже вибір жанру, ігрового класу, конкретної ігрової стратегії і тактики психологи напряду пов'язують із певними особистісними рисами [7]. Інша справа, що гра надає процесу особистісного становлення тієї самої варіативності і цілеспрямованості, яких часто бракує людині ХХІ ст. Наприклад, донатор може обрати шлях т. зв. агра, ПК-ра, вбивці інших гравців, а може — турнірного бійця, найманця, нарешті, «харкордного гравця» (hard-core player), зорієнтованого на проходження гри на максимальному рівні складності. Набутий у такий спосіб досвід є тим вагомішим, якщо сучасна людина завдяки новітній системі long life education виховується відкритою до будь-яких інновацій.

Перспектива комп'ютерних ігор у медіа-культурі ХХІ ст. усе ж таки зумовлюється тим фактом, що раніше людина отримувала від них, так би мовити, віртуальні результати, які спричиняли лише суб'єктивні відчуття самим фактом своєї наявності [4]. Означені вище економічні, політичні, соціально-професійні й ціннісно-особистісні аспекти MMORPG навпаки, постають цілковито реальними, об'єктивними не тільки в самому ігровому процесі, але й поза ним. Відтак, стає дедалі проблематичнішим не просто розрізнити між life і tech. Можна сміливо прогнозувати — чим досконалішими ставатимуть ігрові технології, тим екзистенційно насиченішим буде людське життя-в-ігрі. Утім, таке майбутнє є майже природним для

культури, провідним динамічним фактором якої виявляються саме медіа в усьому різноманітті їх проявів.

Список літератури

1. Бурлаков И. В. Homo Gamer: Психология компьютерных игр / И. В. Бурлаков. — М. : Независимая фирма «Класс», 2000. — 144 с. — (Библиотека психологии и психотерапии, вып. 86).
2. Васильев А. Акула пера в мире Файрролла [Электронный ресурс] / Андрей Васильев. — Режим доступа : <http://fibusta.net/b/348635/read>. — Загл. с экрана.
3. Гутман И. Е. Компьютерные виртуальные игры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 — религиоведение, философская антропология и философия культуры / И. Е. Гутман. — СПб., 2009. — 29 с.
4. Иванов М. С. Психология самореализации личности в компьютерной игровой деятельности / М. С. Иванов. — Кемерово, 2008. — 152 с.
5. 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. С. 119.
6. Мошков Н. А. Художественно-выразительные средства компьютерных игр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 — теория и история искусства / Н. А. Мошков. — СПб., 2011. — 27 с.
7. Омельченко Н. В. Личностные особенности играющих в компьютерные игры : автореф. дис. ... канд. психолог. наук : 19.00.01 — общая психология / Н. В. Омельченко. — Краснодар, 2011. — 27 с.
8. Петрусь Г. Агрессия в компьютерных играх [Электронный ресурс] / Г. Петрусь. — Режим доступа : <http://old.computerra.ru/offline/2000/347/2605/>. — Загл. с экрана.
9. Рус Д. Долг. Играть, чтобы жить-3 [Электронный ресурс] / Д. Рус. — Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/463506>. — Загл. с экрана.
10. Рус Д. Клан. Играть, чтобы жить-2 [Электронный ресурс] / Д. Рус. — Режим доступа : <http://fibusta.net/b/338579/read>. — Загл. с экрана.
11. Суббота И. Темный Эвери. Лич [Электронный ресурс] / И. Суббота. — Режим доступа : <http://fibusta.net/b/336938/read>. — Загл. с экрана.
12. Тимофеева Л.П. Компьютерные игры как фактор приобретения символического опыта : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. — теория и история культуры. — Тамбов, 2004. — 28 с.
13. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер ; пер. з англ. М. Султановой, Н. Цыркун. — М. : АСТ, 2008. — 560 с.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга ; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
15. Югай И. И. Компьютерная игра как жанр художественного творчества на рубеже XX-XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 — теория и история искусства / И. И. Югай. — СПб., 2008. — 26 с.
16. Nam Heesung Лунный скульптор [Электронный ресурс] / Nam Heesung. — Режим доступа : http://samlib.ru/b/b_i/lms_v1.shtml. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 04.09.2014 р.

БОГОСЛОВСЬКА ПІДГОТОВКА ДРУГОГО ВАТИКАНСЬКОГО СОБОРУ (1962–1965 РР.)

Висвітлюється проблема теологічної основи Другого Ватиканського Собору, його значення в процесі інкультурації католицизму в сучасний світ.

Ключові слова: Другий Ватиканський Собор, документи Собору, інкультурація, екуменізм, еклезиологія.

Освещается проблема теологической базы Второго Ватиканского Собора, его значение в процессе инкультурации католичества в современный мир.

Ключевые слова: Второй Ватиканский Собор, документы Собора, инкультурация, экуменизм, эkkлезиология.

Decicated to the problem of theological base of Second Vatican Council, the council's values it the process of Catholic inculturation in the modern word.

Key words: The Second Vatican Council, documents of the Second Vatican Council, inculturation, oecumenism, ecclesiology.

Незабаром знаменна дата — п'ятдесятиліття Другого Ватиканського Собору, однак виникають суперечки стосовно його рішень. Спектр думок варіюється від похвал до різкого неприйняття ухвалених вердиктів. Із упевненістю можна стверджувати, що Собор — це переломна подія не лише в католицизмі, а й інших християнських віросповіданнях. Якщо б він з якихось причин не відбувся, християнський світ був би відчужено іншим.

Як відомо, Другий Ватиканський (XX Вселенський) Собор відбувся із 11 жовтня 1962 р. по 8 грудня 1965 р. в базиліці Святого Петра в Римі. Для участі в ньому запрошено 2908 єпископів та генеральних настоятелів чернечих орденів і конгрегацій. На Соборі прийнято 4 конституції, 9 декретів та 3 декларації: конституція про Священну літургію (Sacrosanctum Concilium — 4 грудня 1963 р.); декрет про засоби масової комунікації (Inter mirifica — 4 грудня 1963 р.); дипломатична конституція про Церкву (Lumen gentium — 21 листопада 1964 р.); Декрет про Східні Католицькі Церкви (Orientalium Ecclesiarum — 21 листопада 1964 р.); декрет про екуменізм (Unitatis Redintegratio — 21 листопада 1964 р.); декрет про пасторське служіння єпископів у Церкві (Christus Dominus — 28 жовтня 1965 р.); декрет про оновлення життя ченців стосовно сучасних умов (Perfectae Caritatis — 28 жовтня 1965 р.); декрет про підготовку до священства (Optatam Totius — 28 жовтня 1965 р.); декларація про християнське виховання (Gravissimum Educationis — 28 жовтня 1965 р.); декларація про ставлення Церкви до нехристиянських релігій (Nostra Aetate — 28 жовтня 1965 р.); догматична конституція про Боже-ственне одкровення (Dei Verbum — 18 листопада 1965 р.); декрет

про апостольство мирян (*Apostolicam Actuositatem* — 18 листопада 1965 р.); декларація про релігійну свободу (*Dignitatis Humanae* — 7 грудня 1965 р.); декрет про місіонерську діяльність Церкви (*Ad gentes divinitus* — 7 грудня 1965 р.); декрет про служіння та життя священників (*Presbyterorum ordinis* — 7 грудня 1965 р.); пастирська конституція про Церкву в сучасному світі (*Gaudium et Spes* — 7 грудня 1965 р.). Ці документи були покликані вдосконалити віровчення і літургичну практику католицизму у зв'язку зі складністю існування Католицької Церкви в сучасному світі.

Підготовка до Собору почалася з того, що одразу після свого обрання, 25 січня 1959 р., Папа Іван XXIII оголосив про намір скликати Вселенський Собор для вирішення найважливіших церковних проблем і питань співіснування Церкви й сучасного світу, який стрімко лібералізувався. До Риму запросили кардиналів з усього світу для консультації з цього питання. Потім, 17 травня 1969 р., скликано підготовчу комісію, в складі якої були секретарі різних римських конгрегацій, очолювану кардиналом Тардіні. Її обов'язками було визначення питань, які належало винести на обговорення Собору.

18 червня 1959 р. Ватикан звернувся до єпископів, нунціїв та генеральних настоятелів орденів надіслати свої пропозиції, а 18 липня 1959 р. організовано консультацію із залученням богословських факультетів і факультетів канонічного права.

5 червня 1960 р. створено 10 комісій (з богослов'я, управління єпархіями, дисципліни духовенства й християнського народу, таїнств, чернечих орденів, літургії, навчання і семінарій, Східних Церков, місій, апостольства мирян) і два секретаріати (з питань засобів масової інформації та сприяння єдності християн). Їх діяльність спрямовувала Центральна комісія, обов'язками якої було, окрім цього, вироблення регламенту майбутнього Собору.

Новація в підготовці Собору — створення Комісії з апостольства мирян та Секретаріату з питань сприяння єдності християн. Останній швидко проявив себе як найважливіший посередник під час зближення католицької Церкви з іншими християнськими Церквами й общинами. Сам вибір членів комісій, серед яких були богослови, котрих раніше вважали такими, що не належать до традиційної течії в римсько-католицькій християнській богословській думці. 14 жовтня 1960 р. відбулося урочисте відкриття роботи комісій, які поступово ухвалили 70 проектів.

До підготовчої роботи долучили передусім богословів, котрі фундаментально вивчали раннє християнство та патристику, а також тих, хто видавав і популяризував творіння Святих отців. Так, це французький богослов Ж. Данієлу (1905–1974), котрий захистив 1943 р. в Паризькому католицькому інституті докторську дисертацію зі вчення св. Григорія Ніського та став пізніше професором історії раннього християнства в цьому ж інституті. Разом з А. де Любаком

розпочав видання серії «Sources Chretiennes» — одного з найкращих нині коментованих зібрань творів ранньохристиянських авторів. У 1944 р. Ж. Даніелу став капеланом Гуртка св. Іоана Хрестителя — групи католицької молоді, що вирішувала завдання християнської місії в контексті сучасної культури. Богословський досвід, набутий Даніелу під час виконання цієї роботи, утілений у працях творинь другої половини 40-х рр. ХХ ст. У 1961 р. науковця було обрано деканом богословського факультету Паризького католицького інституту; а в 1962 р. папа Іоан XXIII призначив його експертом з богослов'я на Другому Ватиканському Соборі, де філософ та богослов відіграв головну роль у підготовці пастирської конституції «Gaudium et spes». Проблема існування Церкви в сучасному світі, значення релігії та її співвідношення з наукою, ставлення християнства до нехристиянських культур і релігій — головні теми богословствування Ж. Даніелу. На його думку, всі аспекти людського існування, зокрема культура та історія, орієнтовані на Бога й елементи реального зв'язку людини з Богом певною мірою наявні і поза християнством. Це, однак, не суперечить унікальності християнської релігії, в якій трансцендентний вічний Бог увійшов у світ, історію і таким чином радикально змінивши життя людей. Християнство, на думку Ж. Даніелу, не зневажає інші релігійні вчення, але вдосконалює їх, очищуючи і підносячи в контексті Євангелія. Богослов зазначає, під час навернення до християнства не варто поривати з культурою, в якій людина зростала і живе нині. Навпаки, новонавернені християни мають брати активну участь у житті своєї культури, говорити її мовою, християнізувати її подібно до того, як це робили християни іудейського чи греко-римського походження.

Таким чином, усвідомлюючи необхідність християнізації культури, Ж. Даніелу сприяв здійсненню екуменічного діалогу в межах християнства і діалогу між релігіями, що набуло відображення в рішеннях Собору. Загалом, екуменізм — непроста тема для християнства. Численні опоненти Собору, особливо в середовищі православних богословів, звинувачують сучасне католицтво в буквальному розумінні екуменічних ідей Другого Ватиканського Собору. На думку православних, діалог не має приховувати головного — принципів догматичних розбіжностей між конфесіями. Православні іноді навіть звинувачують католицтво в гріху екуменізму, який ґрунтується на сучасному релятивізмі та лібералізмі, відповідно до яких рівноцінними є всі релігійні й етичні системи.

У підготовці Собору важливе значення мали й ідеї швейцарського богослова Г. У. фон Бальгазара (1905 — 1988). Творчість цього релігійного філософа із самого початку викликала суперечки і незрозуміння, але нині дедалі більше визнається Католицькою Церквою. З початку 40-х рр. він цікавився творами Отців Церкви; у 1945 р. заснував Товариство св. Іоана Богослова, а пізніше — однойменне

видавництво, де виходили друком численні твори Отців. Під впливом свого друга та вчителя Анрі де Любака звернувся до вивчення творів Оригена, Григорія Ниського та Максима Сповідальника. Як богослов Г. У. фон Бальтазар тривалий час залишався в тіні через те, що в 1950 р. вийшов з Ордену єзуїтів. Він, на жаль, не був долучений експертом, котрі брали участь у роботі Другого Ватиканського Собору, однак, у 1969 р. Папа Павло VI назначив його членом Міжнародної богословської комісії. У 1972 р. Г. У. фон Бальтазар очолив міжнародний католицький журнал «Communio». У травні 1988 р. Папа Іоанн Павло II підніс його до сану кардинала, але той помер за два дні до вручення йому кардинальських регалій. Г. У. фон Бальтазар був, мабуть, єдиним видатним католицьким богословом, котрого не запросили на Другий Ватиканський Собор як експерта, його вчитель А. де Любак назвав це одночасно принизливим і спантеличуючим. Однак це дозволило Г. У. фон Бальтазару поставитись вільніше і критичніше до оновлення Католицької Церкви, яке розпочав Собор.

Богословська позиція Г. У. фон Бальтазара простежується в його полеміці з іншим видатним богословом ХХ ст. К. Ранером (1904–1984), концепції якого значною мірою сприяли визначенню післясоборного католицького богослов'я. К. Ранер — основний представник так званого «антропологічного повороту» в католицькому богослов'ї. Згідно з його світоглядом, усі положення християнської віри базуються на певних баченнях людини; Бог не відкрив людині жодної істини ні про себе самого, ні про створений ним світ, яка не стосувалася людини, а тому богослов'я має починатися «знизу», з розгляду людського існування як воно є. Ця антропологічна спрямованість богослов'я К. Ранера відповідала духові часу, перебувала в живому зв'язку з популярною у ХХ ст. філософією екзистенціалізму. Але чи не занадто односторонніми є відомості богослова з антропології, чи не є в цьому разі християнська релігія чимось «занадто людським»? Г. У. фон Бальтазар не гірше К. Ранера розумів, що ситуація у світі змінилася, численні громадські установи, які раніше захищали Церкву, зникли. Церква, щоб бути зрозумілою, має змінити сам спосіб своєї проповіді. Але при цьому він не вважає, що християнську віру потрібно оновити на підставах розгляду людського існування і його проблем. Християнство має власне обґрунтування в собі самому. Підхід Г. У. фон Бальтазара став відновленням традиційного богослов'я, що починався «зверху», від Бога.

Найвідомішим богословським творінням Г. У. фон Бальтазара є трилогія «Сяння слави», «Божественна драма» та «Божественна логіка», книги якої присвячені трьом філософсько-богословським трансценденталізм — красі, добру й істині, що розглядаються не абстрактно, але крізь призми головної події світової історії — Утілення Сина Божого, яка є темою першої частини трилогії, в якій

актуалізується поняття краси: втілене Слово Боже — сяяння слави Пресвятої Трійці і водночас підсумовує всю красу сучасного світу. Друга частина трилогії присвячена розп'яттю чи хрестній жертві, за допомогою якої Бог об'єднує й удосконалює все гідне у творінні. Остання частина трилогії є спробою пояснити внутрішню логіку дії Божого промислу в історії.

В еkleзіологічних творах «Ціле у фрагменті» та «Богослов'я трьох днів» Г. У. фон Бальтазар переосмислює «богослов'я Страсної п'ятниці», тобто богослов'я спокути, доповнюючи його «богослов'ям Страсної суботи», тобто богослов'ям єдності, в якій ключові образи — Діва Марія, апостоли Іоан, Петро, Павло та Яків — начало й основа Церкви, яка покликана поєднати всі спокути людства. Загалом, творчість Г. У. фон Бальтазара викликала в католицьких колах суперечки та нерозуміння, однак з часом вона дедалі більше набуває визнання в середовищі католиків.

Іншим видатним богословом, ідеї котрого значно вплинули на рішення Другого Ватиканського Собору, був А. де Любак (1896 — 1991). Він вступив до Товариства Ісуса в 1913 р. в Сен-Леонарді (Велика Британія). Брав участь у Першій світовій війні. У 1919–1920 рр. вивчав гуманітарні, філософські та богословські дисципліни в різних єзуїтських навчальних закладах, у цей час він зацікавився філософськими ідеями М. Блонделя. У 1927 р. висвячений у священники. З 1929 р. став професором фундаментального богослов'я в Католицькому інституті в Ліоні; у 1930 р. організував та очолив кафедру історії релігії в тому ж інституті; обидві кафедри до 1960 р. Як зазначалося, разом з Ж. Даніелу заснував серію «Sources chretitnes» для публікації творів Отців Церкви. У роки Другої світової війни видавав журнал «Rêmoignae Chritien», у якому викривав антисемітизм та доводив антихристиянськість нацистської ідеології. У 1950 р. вийшла друком енцикліка Папи Пія XII «Humanigenis», яка ініціювала широку богословську полеміку, зокрема щодо ідей де Любака стосовно природного до надприродного. У зв'язку з тиском противників Любака керівники Ордену позбавили його права викладати; ця заборона діяла до 1959 р. У цей час Папа Пій XII морально підтримував А. де Любака. У 1958 р. теолог обраний членом Інституту Франції (Академії соціальних та політичних наук).

У 1960 р. Папа Іоан ХХІІІ назначив А. де Любака радником комісії з підготовки Другого Ватиканського Собору. Учений та богослов брав участь у роботі Собору як експерт. Потім був радником папських секретаріатів із питань нехристиянських релігій і в справах віруючих. У 1969–1971 рр. А. де Любак був членом міжнародної богословської комісії. У 1983 р. Папа Іоан Павло ІІ надав йому сану кардинала.

Основною ідеєю богослов'я А. де Любака є наявність у людини, віруючої чи ні, фундаментальної спрямованості до Бога.

А. де Любак засвідчив: характерне для томістів Нового часу дуалістичного розмежування природи та благодаті не відповідає думкам самого Фоми Аквінського, що говорив про «*desiderium naturale visionis Dei*» — «природне бажання споглядати Бога». Відповідно до поглядів богослова, природна та благодатна причинність у житті людини органічно поєднуються. Уявлення про можливості виокремлення в людині лише природної складової (*natura pura*), що переважало з XVI ст., є необґрунтованим, крім того, ще й не завжди співвідноситься з релігією, оскільки дозволяє розглядати цю чисту природу без благодаті як самодостатню реальність, що не потребує Божої допомоги. Уроджений потяг до Бога є основою містичного досвіду в найширшому сенсі цього слова.

Значне місце у творчості А. де Любака відведене аналізу численних способів, якими цей потяг утілюється в християнстві, нехристиянських релігіях, а також у різних напрямках атеїзму, в якому А. де Любак бачив також зусилля людини задовольнити свій потяг до Бога самостійно, без Божої допомоги. Однак він потребує реального контакту з Богом, оскільки людина очікує одкровення зі сторони Господа, і це очікування набуває втілення в християнстві. Основуючись на такому розумінні речей, А. де Любак захищав ідеї свого друга та співбрата по Ордену єзуїтів П. Т. де Шардена про еволюцію світу в напрямі до Христа, а також критикував концепції послідовників учення середньовічного монаха Іоахима Флорського про відродження світу в епоху Святого Духу, що змінює час Христа.

Важливою темою досліджень А. де Любака є Церква, яка трактується ним не як юридичний інститут, а як нова община — народ Божий; християнство — це релігія індивідуального спасіння, що досягається в просторі суспільства та історії, християнська звістка звернена до людини і її повноти, зокрема в її суспільному й історичному вимірах. Еклезіологія А. де Любака безпосередньо пов'язана з його христологією та сакраментологією: він обстоював тісну єдність трьох аспектів Тіла Христового — історичного втілення Христа, Євхаристії та Церкви. Еклезіології присвячені такі його праці: «Містичне тіло: євхаристія та Церква в середні віки», «Думки про Церкву», «Парадокс і таємниця Церкви».

Важливою темою досліджень А. де Любака, що істотно вплинула на післясоборні реформування католицтва, є проблема ставлення останнього до нехристиянських релігій. Зміна негативного ставлення Католицької Церкви до нехристиянських релігій відбулася значною мірою завдяки позиції А. де Любака. Для вирішення цієї проблеми він звернувся до спадку Святих Отців. А. де Любак у праці «Парадокс та тайна Церкви» зазначає, що попри суворі висловлювання Отців про язичницькі культури та філософські вчення свого часу, вони дотримували думки про те, що людство до Християнського Одкровення (і, додам, й після нього) «зберігали деякі зерна істини». [14] А. де Любак

підкреслює думку св. Іринія Ліонського «Логос Божий ніколи не зникав із роду людського» та відому позицію Тертуліана про «душу за природою християнку» [14]. На основі поглядів Отців Любак дійшов важливого висновку для сучасного католицизму, яке просто не могло ігнорувати наявність інших релігій та їх місій: «Завдяки своєму втіленню Слово сприйняло всю людську природу... відповідно до цього, будь-яка людина, християнин чи ні, що перебуває «в стані благодаті» чи така, що в цьому стані не перебуває, наведеної чи не наведеної до Бога, якими б не були її знання чи пробіли в знаннях, поєднана з Христом невід'ємними органічними зв'язками» [14]. «Якщо ... ґрунтуватись у своїх розсудах на Церкві Христовій, завдання якої на шляху до Парусії усе охопити собою та врятувати, то не варто розглядати різні нехристиянські релігії статично, як такі, що не стосуються реальності. Усе, що є в них хорошого, мають завдячувати Христові [13]. Віра в Христа, за А. де Любаком, зовсім не означає, що будь-яка релігія — міф, що смерть Христа є актом, що заперечує будь-яку релігію. Радше вона виконується тут [13].

А. де Любак підкреслює також думку Отців про космічну роль Христа, котрий урятував усіх, незалежно від того, наскільки та чи інша людина ознайомлена з його вченням. Ідея «анонімного християнства» також втілюється в розумінні в А. де Любака. Відповідно до цієї ідеї кожен, хто діє за законами добра та совісті, апіорі є християнином, спасіння його не залежить від віри в Ісуса Христа і належності його до Церкви, оскільки він може взагалі нічого не знати про Христа. Ця ідея зараз органічно увійшла в сучасне вчення Католицької Церкви, відображене в її Катехізисі.

Ще одним богословом, котрий суттєво вплинув на зміну статусу сучасного католицизму, був І. Конгар (1904–1995). Перша праця І. Конгара «Розділені християни: принципи католицького екуменізму», що вийшла друком у 1937 р., значно вплинула на розвиток екуменічного руху. У ній науковець стверджував, що розділення зробили Церкву біднішою, а також зменшили її вселенськість. Це дослідження було першим підсумком його ознайомлення з богословськими традиціями інших конфесій: він уважно досліджував праці М. Лютера, зустрічався з К. Бартом, а для ознайомлення з працями православних авторів вивчив російську мову.

У післявоєнний період у своїй науковій діяльності І. Конгар звертається до еkleзіологічної проблематики, його цікавлять проблеми ролі мирян у Церкві. Конгар критикував ієрархологію, тобто еkleзіологію, що зводила Церкву до ієрархії, кліру. У цей період І. Конгара позбавили права викладати. Однак з обранням Папи Йогана ХІІІ, що оголосив про необхідність оновлення католицизму, почалась офіційна його реабілітація як богослова. У 1958 р. мислитель опублікував працю «Таємниця храму», присвячену концепції Церкви як Народу Божого, елементом якого є і миряни. Ідеї

І. Конгара про єпископську колегіальність, церковну владу як служіння, католицтво як вселенську інкультурацію стали важливим внеском, сприяли формуванню еклезіологічної концепції Другого Ватиканського Собору, одним з експертів якого і визнано Конгара. Важливе значення в розгортанні католицько-православного діалогу відіграло дослідження І. Конгара «Дев'ять віків потому. Замітки про Східну схизму», де він дослідив причини великого розділення або ж «схизми» Західної та Східної Церков. Мислитель виявив, що офіційна дата розділення 1054 р. — це результат тривалого процесу розходження між Заходом та Сходом колишньої Римської Імперії. Серед фактів, що вплинули на розмежування церков, Конгар називає правління імператора Карла Великого, виникнення ісламу, який став каталізатором полемічного розділення Сходу і Заходу, та хрестові походи. Для подолання розділення, що виникло, І. Конгар пропонує Заходу зрозуміти та прийняти факт специфіки християнського Сходу і навпаки. Такий підхід став основою сучасної позиції католицтва щодо східного православ'я, що проявилось в концепції «Церков-сестер».

Таким чином, оновленню Католицької Церкви, задекларованому Другим Ватиканським Собором, сприяли такі богословські ідеї:

- 1) оскільки Церква існує в плюралістичному світі, вона має плюралістичність;
- 2) визнання за нехристиянськими релігіями та іншими християнськими Церквами не лише права на існування, але й важливої культурно-релігійної ролі;
- 3) відмова від розуміння Церкви як організації кліриків, визнання її як общини всіх віруючих та посилення ролі мирян у Церкві;
- 4) спрощення католицького культу як можливість інтегрування в сучасну культуру.

Ці ідеї та рішення Собору й нині є предметом поживлених дискусій як усередині Католицької Церкви, так і за її межами. Так, консервативні представники православ'я (всередині РПЦ) рішуче критикують рішення Собору, вбачаючи в них відхід від традиції Церкви, певну протестантизацію католицтва. Православні критики Собору підкреслюють, що в його результаті відбулася десакралізація церковної мови та музики, приховане іконоборство, зменшення влади ієрархії та розпад цільності католицтва як древньої традиційної конфесії [8]. У самому католицтві ставлення до Собору варіюється від повного несприйняття (лефевризм) до захоплених оцінок. Однак і прибічники, і опоненти Собору погоджуються в тому, що християнство потребує захисту, який захист має здійснюватися мовою, зрозумілою сучасному світу.

Список літератури

1. Бальтазар Г. У. фон Истина симфонична / Г. Бальтазар. — М. : Ин-т филол., теолог. и истор. Святого Фомы, 2009. — 152 с.

2. Бальтазар Г. У. фон Пасхальна тайна. Богословие трех дней / Г. Бальтазар. — М. : ББИ, 2006. — 288 с.
3. Бальтазар Г. У. фон. Теологика Т.1. Истина мира / Г. Бальтазар. — М. : ББИ, 2013. — 326 с.
4. Бинцаровский Д. Второй Ватиканский Собор (1962–1965). Ключевые решения [Электронный ресурс] / Д. Бинцаровский. — Режим доступа: [www.reformed.org.ua / 2 / 699 / Bintzarovskyi](http://www.reformed.org.ua/2/699/Bintzarovskyi). — Загл. с экрана.
5. Даниелу Ж. Богословие иудеохристианства (Аспекты исторические и не-преходящие) [Электронный ресурс] / Ж. Даниелу // Символ. — №9. — 1983. — Режим доступа: [Krotov.info / libr_min / 05_d / dan / eilu.htm](http://Krotov.info/libr_min/05_d/dan/eilu.htm). — Загл. с экрана.
6. Документы Второго Ватиканского Собора. — М. : Паoline, 1988. — 589 с.
7. Жан Даниелю // Символ. — №9. — 1983. — С. 7–13.
8. Каверин Н. Второй Ватиканский Собор и богослужебная реформа [Электронный ресурс] / Н. Каверин. — Режим доступа: www.blagokon.ru/digest/8/. — Загл. с экрана.
9. Козлов М. После II Ватиканского Собора [Электронный ресурс] / М. Козлов. — Режим доступа: [lib.prowmir.ru / library / readbook / 294](http://lib.prowmir.ru/library/readbook/294). — Загл. с экрана.
10. Конгар И. Девять веков спустя. Заметки о Восточной схизме : пер. с фр / И. Конгар. — К. : Дух і літера, 2010. — 252 с.
11. Любак А. де. Драма атеистического гуманизма / А. де Любак. — Милан. : Христианская Россия, 1997.
12. Любак А. де. Католичество. Социальные аспекты догмата / А. де Любак. — Милан : «Христианская Россия», 1992.
13. Любак А. де. Отцы Церкви о религиях человеческих [Электронный ресурс] / А. де Любак. — Режим доступа: [www.portal-credo.ru / site / index.php](http://www.portal-credo.ru/site/index.php). — Загл. с экрана.
14. Любак А. де. Парадокс и тайна Церкви / А. де Любак. — Милан, б.г.
15. Михайлов П.Б. Даниелю / П. Б. Михайлов // Православная энциклопедия. Т. 13. — М., 2006. — С. 723–726.

Надійшла до редколегії 20.08.2014 р.

УДК 004.946:930.85

В. В. ГОНЧАРОВ

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК НОВАЦІЯ У СФЕРІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

З'ясовано сутність та особливості віртуальної реальності як новації у сфері художньої культури, зокрема наведено визначення поняття віртуальної реальності як художнього феномену.

Ключові слова: *віртуальне, віртуальна реальність, віртуалізація, новація, художня культура, мистецтво.*

Вьяснено сутність и особенности виртуальной реальности как новации в сфере художественной культуры, в частности дано определение понятия виртуальной реальности как художественного феномена.

Ключевые слова: *виртуальное, виртуальная реальность, виртуализация, новация, художественная культура.*

The nature and characteristics of virtual reality as innovations in the field of art and culture, are revealed, in particular the definition of virtual reality as an artistic phenomenon is given.

Key words: *virtual, virtualreality, virtualization, innovation, artculture.*

У сучасному суспільстві комп'ютерні технології віртуальної реальності (ВР) набули широкого застосування в найрізноманітніших сферах людської діяльності, зокрема у сфері художньої культури. Розвиток комп'ютерної ВР надає нових можливостей для представників творчих професій. Однак художні експерименти з комп'ютерними ВР нині не є численними, оскільки комп'ютерні ВР перебувають на початковій стадії свого розвитку, а тому не всі їхні види доступні широкому колу користувачів, зокрема художникам. Окрім того, щоб реалізувати будь-який ВР-проект, художник повинен мати не лише творчий потенціал, оригінальні ідеї тощо, а й особливі технічні навички. Утім, немало художніх проектів, пов'язаних із комп'ютерними віртуальними реальностями, були успішно реалізовані. Водночас зумовлені новаціями зміни в системі суспільних зв'язків, а також резонанс у сфері художньої культури, викликаний ними, зокрема створенням ВР, свідчать не лише про відкритість інноваційної проблематики, а й потребує теоретичного осмислення, що актуалізує запропоноване дослідження.

Першими «культурний потенціал» віртуальних реальностей оцінили власне розробники віртуальної реальності: Дж. Ланье, М. Крюгер, У. Брікен. Згодом ВР зацікавилися філософи, соціологи, психологи, мистецтвознавці. Міждисциплінарність дискурсу та поліфункціональність самого явища зумовили його особливу привабливість і для культурологічного аналізу, який надає змоги отримати узагальнене і цілісне уявлення щодо означеного феномену. У цьому контексті важливими є праці М. Кагана, Г. Щедрина, С. Іконнікової та ін. [8]. Деякі дослідники розглядають ВР з позицій естетики й мистецтвознавства як нову техніку екранних мистецтв, часто поряд з телебаченням, комп'ютерною анімацією, спецефектами в кіно (А. Орлов) [12].

ВР розглядається й як концептуалізація сучасного рівня розвитку інформаційної техніки і технологій, які надають можливості відкривати й створювати нові виміри культури та суспільства. Зазначена концептуалізація здійснюється в працях, присвячених філософському осягненню трансформацій в естетиці та культурі: Н. Маньковська, А. Орлов, Ю. Легенький, В. Куріцин, В. Тарасюк та ін. [3; 10].

Практичне формування концепції віртуалізації суспільства, яку зафіксував японський дослідник Кеніши Омае, розпочали французькі мислителі Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз та П. Вірлію в межах постмодерністської парадигми [1]. Ідею віртуального театру розробляють В. Жданов і М. Носов; на основі теорії психологічної віртуальної

реальності створена методика навчання віртуальному виконанню ролі [11].

В останні роки проблема ВР стала темою десятків міжнародних конференцій у різних країнах, а також масиву публікацій різними мовами і різної тематики. Створено спеціалізовані сайти в Інтернеті, присвячені цій проблемі, які налічують десятки тисяч посилань на книги, статті й електронні публікації.

Загалом дискурс щодо інноваційної проблематики оформився в першій половині ХХ ст., набувши нині осмислення переважно в прикладній економіко-науковій думці, зокрема менеджменті, соціології організацій (Ю. Яковець, Д. Ільєнкова, А. Пригожин [13]). Водночас у зв'язку із соціокультурними трансформаціями останніх років й актуалізацією цього феномену спостерігається збільшення кількості праць, у яких новація осмислюється в контексті соціокультурної динаміки. Так, у зарубіжних концепціях постіндустріального й інформаційного суспільств новація пов'язана з науково-технічним прогресом і революцією, зокрема інформаційною. А. Фонотов, як і А. Ракітов, В. Келле [14], розуміючи культуру як безперервний процес, що саморозвивається, співвідносять культурний прогрес з новаціями, трактованими в техніко-технологічному контексті як інструмент розвитку.

Незважаючи на значний обсяг подібних праць, публікацій про розгляд ВР як новації у сфері художньої культури в українській науковій літературі бракує.

Мета статті — проаналізувати віртуальну реальність як новацію у сфері сучасної художньої культури.

Для реалізації мети потрібно вирішити такі завдання: з'ясувати сутність і особливості віртуальної реальності як новації у сфері художньої культури; визначити її як художній феномен; навести приклади використання віртуальної реальності як новації в театральному мистецтві тощо.

С. С. Хоружий зазначив: «Філософія та культурологія ще мають розкрити, наскільки тісно і глибоко ідеї й уявлення віртуалістики пов'язані із сучасними культурними й антропологічними процесами. Безсумнівно, що ці процеси відбивають тенденцію до сприйняття реальності людиною як реальності багатовимірної, реальності сценарної і варіантної, реальності, в якій дедалі більша роль відводиться модельній та ігровій, рухомій, пластичній і проблематичній стихії. І безперечно, що всі ці види або предикати реальності дуже близькі до ознак реальності віртуальної, якщо не прямо належать їй» [15, с. 67].

Поняття віртуальної реальності набуло поширення в науці і культурі в 1980-х рр. для позначення особливого просторово-часового континууму, створюваного за допомогою комп'ютерної графіки, певним чином пов'язаного з комп'ютером, що активно функціонує в цьому

середовищі. Нині віртуальність активно впроваджується і у сферу сучасної художньо-естетичної культури.

Підґрунтям віртуалізації як соціокультурного інноваційного процесу є передусім інновації, зокрема інформаційно-комунікативні, зумовлені інформаційно-технологічною революцією. Як інноваційне явище соціокультурна віртуалізація, яка функціонує за допомогою інформаційних технологій, постійно трансформує суспільно-культурне середовище.

Власне віртуальна реальність як повноцінне явище комп'ютерно-мережевого мистецтва ще перебуває на стадії активного становлення. Проте вже нині можна спостерігати форми й етапи цього становлення, що потребує розробки методології вивчення, принципово нового феномену комп'ютерно-мережевої арт-віртуальності. У цьому контексті слід звернутися до праці В. Бичкова й Н. Маньковської [3], в якій науковці намагаються надати ґрунтовну теоретичну оцінку віртуальної реальності з точки зору культурології. На думку дослідників, віртуальна реальність як художній феномен — це складна система, що самоорганізується, специфічне середовище, створене електронними засобами комп'ютерної техніки, яке сприймається чуттєво і повністю реалізується в психіці суб'єкта; особливий, максимально наближений до реальної дійсності (на рівні сприйняття) шгучно модельований динамічний континуум, що виникає в межах і за законами (які наразі формуються) комп'ютерно-мережевого мистецтва.

Основаючись на цьому визначенні, В. Бичков і Н. Маньковська класифікують усю сферу віртуальності, так чи інакше пов'язану з мистецтвом та естетичним досвідом і частково вже виявлену наукою: 1) природна віртуальність; 2) мистецтво як віртуальна реальність; 3) паравіртуальна реальність; 4) протовіртуальна реальність; 5) віртуальна реальність [3].

До паравіртуальної реальності, на думку науковців, належать дві сфери художньої культури ХХ ст.: «а) психоделічне мистецтво, б) різні напрацювання елементів віртуальності в авангардно-модерністсько-постмодерністському мистецтві і в найактуальніших арт-практиках сучасності, що виникають на основі традиційних «носіїв» мистецтва, без застосування особливої техніки, насамперед електроніки. Такі елементи і навіть цілі квазівіртуальні світи створюються в цій сфері почасти усвідомлено, але радше виникають спонтанно під впливом усєї сучасної, техногенно орієнтованої атмосфери в культурі, точніше вже в пост-культурі» [3]. Натомість до протовіртуальної реальності належать усі форми й елементи віртуальності, що виникають або свідомо створюються на основі або із застосуванням сучасної електронної техніки [3].

Нині можна спостерігати розхитування і руйнування традиційних засобів художніх мов класичного мистецтва, спроби пошуку

й формування нових принципів, прийомів і способів неутилітарної арт-діяльності, вироблення принципово інноваційних парадигм творчої діяльності тощо. При цьому в сучасній комп'ютерній продукції простежується використання напрацювань авангардно-модерністських елітарних мистецтв і арт-практик ХХ ст. — футуризму, експресіонізму, абстрактного мистецтва, дадаїзму, сюрреалізму, конструктивізму, театру абсурду, конкретної музики і візуальної поезії, концептуального мистецтва, боді-арту — у різних поєднаннях, неможливих для позакомп'ютерного мислення.

Виявом тенденції до «стирання кордонів» між текстом і реальністю в театральній сфері є віртуально аранжовані театралізовані вистави-перформанси, які свідчать не лише про оптимізацію технічної сторони творчого процесу, а й про художньо-естетичну складову театрального розвитку. Прикладом є прагнення до стереоскопічного ефекту сприйняття вистави глядачем, що виявлялося в театральних експериментах П. Брука, Є. Гротовського, О. Васильєва, П. Фоменка, С. Соловійова, які нерідко перетворювали вистави за класичним п'єсами на своєрідний хепенінг, змушуючи глядачів переходити з одного театрального залу в інший або блукати багатоповерховими театральними приміщеннями, довільно монтуючи таким чином фрагменти вистави.

Своєрідними підсумками досягнень у сфері застосування ВР у художній культурі стала виставка «Крізь дзеркало: перші зустрічі художників з віртуальною реальністю», організована в одній з нью-йоркських галерей 1993 р. [7]. Параметри віртуальної реальності цього заходу були визначені достатньо широко й пропонували моделі, створені комп'ютером, тривимірні просторові енвайронменти, віртуальні перформанси і різні прояви естетики кіберпанка — від комп'ютерної інсталяції з використанням відеодиска Л. Хершмана «Глибокий контакт» (1990) до однієї з перших комп'ютерних ігор Л. Ланьє «Місячний пил» (1983). Виставка була задумана як форум для проектів та експериментів художників, котрі прагнули налагодити зв'язок між комп'ютерами, встановленими на них програмами, творцями й глядачами. Учасники прагнули довести, що головна перевага комп'ютера полягає передусім у його невичерпній внутрішній потенції. Наочно це демонстрував оригінальний проект М. Крюгера, який уже більше кількох десятиліть розвиває комп'ютерне мистецтво. Відеокамера передавала зображення глядача системі комп'ютерів, де воно оброблялося, відтворювалося фотомеханічним способом, а потім проектувалося назад на екран, де кольорове зображення глядача починало взаємодіяти зі звуками і системою образів, які синтезував комп'ютер. Глядач міг сам «спів-творити» музику, створюючи хвилі своїми руками чи грати з графічним творцем, названим криттером (тобто вигадана істота). На виставці був представлений віртуальний енвайронмент «Ангели» Н. Стенджера, система, яка

імітує віртуальний рай, у який потрапляють й інтерактивно взаємодіють з ним учасники.

Два оригінальні проекти з використанням ВР-технологій, один з яких демонструвався на виставці, створив Чайан Хой. Прагнення художника до віртуального засвідчила серія праць, які він сам визначив як «кіберреалізм». Чайан Хой багато подорожує, вивчає культурне надбання країн, фотографує і поповнює свій архів, створюючи роботи, що являють собою поєднання кількох видів мистецтва: живопису, фотографії, музики і мультимедіа, простором існування яких є монітор комп'ютера. «Кіберреалізм» Чайан Хой змінює уявлення про знайомі образи реальності, химерно поєднуючи в єдиному просторі Тадж-Махал і скляну піраміду Лувра; хмарочоси Манхеттена, які заливають води Ніагарського водоспаду, і кам'яні чудовиська Нотр-Дама, які дивляться на це зі своєї висоти. «Кіберреальний» світ Чайан Хой — яскравий і чарівний, він сприймається як ірреальний і вожночас справжній. Але в ньому є дещо, що насторожує і тривожить, як і в можливостях, які здаються безмежними, котрі надають ВР-технології художникам і всьому людству загалом.

ВР виявляє зв'язок із різними видами мистецтва, будучи нині важливим чинником модернізації та розвитку їхньої мови. Аналіз сучасних взаємозв'язків з театром і кіно, а також історичних аналогій свідчить, що естетичний потенціал технології нині розкрито лише частково, що дозволяє говорити про виникнення, поряд з уже існуючими, нових художніх практик на основі ВР у найближчому майбутньому.

Як зазначалося, зв'язки театру з віртуальною реальністю проявляються одночасно на різних рівнях — від утилітарно-технічного до концептуального. ВР нині прагне набути деяких ознак театру, тоді як театр виявляє у ВР нову техніку для реалізації новаторських пошуків.

Віртуальний театр — ідея видатного режисера і театрознавця А. Арто, у працях якого є безліч паралелей, асоціацій і просто збігів з ідеями, принципами та можливостями технології ВР. Написані у 20-30-ті рр. ХХ ст. маніфести й статті Арто читаються нині як артикуляція художніх інтенцій та потенціалів нової технології. Концепцію А. Арто можна розглядати як модель, на основі якої припустити про народження нової естетики на перетині театру й віртуальної реальності в майбутньому, однак сучасна віртуальна реальність набуває застосування в театрі як нова техніка сцени. Використання ВР у театрі відрізняється від використання, наприклад, відеопроєкції раз і назавжди записаною комп'ютерною анімацією. Сценами ВР керує спеціальний оператор, котрий координує свої дії з тим, що відбувається на театральних підмостках. Так проявляється, хоча й опосередковано, через оператора, одна з головних властивостей ВР — інтерактивність. Але навіть такі новації не можуть змінити структури

театру: глядачі із залу спостерігають за дією, яка має літературну основу.

Еволюцію підходів до «вбудовування» ВР у традиційну театральну систему можна простежити на прикладі діяльності Дослідного Інституту віртуальних реальностей Канзаського університету (офіційний сайт інституту — <http://www.ukans.edu/~mreaney>), де 1995 р. відбувалася перша театральна постановка з використанням ВР — спектакль за п'єсою Елмара Райса «Рахувальна машина». Значно яскравіше художній потенціал нової технології розкритий у наступній виставі 1996 р. — постановці п'єси «Крила». Окуляри-дисплеї поєднували комп'ютерну графіку віртуальних образів з театральними сценами реального світу. Глядачі спостерігали акторів на сцені й проєктовані на великий екран образи одночасно з абстрактними композиціями і крупними планами акторів на дисплеях. Одна з останніх експериментальних постановок — «Чарівна флейта» Моцарта, в якій режисер і художники зосередилися радше на дійових особах, ніж на декораціях, зацентрувавши на героях-аватарах та нових можливостях для акторів: за допомогою нової технології створено казкові персонажі, дракони, маги, амазонки.

Загалом можна виокремити кілька варіантів використання ВР у театральних постановках. Перший — проєкція сцен ВР на екран, який стає «іншою сценою» і вможливає збільшити розмірність вистави. Такий екран може стати, наприклад, репрезентацією внутрішнього світу героя, його думок, снів, фантазій. Другий варіант — це віртуальні декорації. Третій — участь у театральній постановці поряд із живими акторами віртуальних героїв, аватарів [2]. Причому аватари можуть бути повноцінними дійовими особами, а не просто прикрасою спектаклю. Аватарами керують оператори, при цьому глядачам видають спеціальні окуляри або проєкційні дисплеї класу «розширена реальність», які надають змоги поєднувати комп'ютерну реальність із реальністю, що відбувається на сцені.

Очевидно, що віртуальна реальність передбачає абсолютно новий естетичний досвід, якого людина ще ніколи не мала, а, відповідно, потребує й абсолютно нових, адекватних методів його вивчення, осмислення, опису не тільки психологами, філософами і програмістами, а й мистецтвознавцями і культурологами, одне з головних завдань яких — виявлення впливу віртуалізації як новації на розвиток художньої культури в найближчому майбутньому.

На основі вищевикладеного можна дійти певних висновків.

ВР виявляє глибокі зв'язки з пластичними і виконавськими мистецтвами, будучи нині важливим чинником модернізації та розвитку їхньої мови. Історичні аналогії і сучасні взаємозв'язки ВР із театром свідчать, що естетичний потенціал технології нині розкритий лише частково. Це надає підстав висунути припущення щодо виникнення нових художніх практик на основі ВР у найближчому майбутньому.

Зокрема, нові комп'ютерні технології в майбутньому можуть привнести в мистецтво театру: нові спонукальні мотиви й джерела сюжетоскладання — для драматургів; безпрецедентні виражальні засоби, фантастичні можливості — для освітлювального і постановочного цехів; форми інтерактивної гри з глядацьким залом, коли задалегідь спланована дія може набути несподіваного розвитку — для режисерів-постановників; можливість імпровізації — для акторів; збільшення конкурентоспроможності щодо засобів масової інформації — для директорів та адміністраторів театральних підприємств [16].

Категорії традиції й новації, які характеризують динаміку художнього розвитку, виявляють високу гнучкість і відносність: те, що в певний період розглядалося як новація, у подальший період розвитку культури раптом є відновленою традицією. Це чітко простежується й на прикладі впровадження віртуального в художню культуру.

Віртуалізація як інноваційний соціокультурний феномен, поперше, орієнтована на нове, а отже, майбутнє культури; по-друге, як сучасне явище відображає цю культуру. Прогресуюча в останні роки кількість новацій у різних галузях останньої свідчить не стільки про перехідний етап соціокультурного розвитку, скільки про те, що сам феномен новації, спрямований на об'єктивацію нового в культурі, потребує посиленої уваги науковців і практиків до вивчення можливості виникнення нових художніх практик на основі віртуальної реальності в найближчому майбутньому, що може бути перспективою подальших наукових досліджень.

Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. — М. : Республика, 2006. — 269 с.
2. Браславский П. И. Театр и виртуальная реальность: предпосылки и перспективы конвергенции [Электронный ресурс] / П. И. Браславский. — Режим доступа: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2003/008.pdf>. — Загл. с экрана.
3. Бычков В. В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства [Электронный ресурс] / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. — Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page47631358.htm>. — Загл. с экрана.
4. Векторы развития культуры на грани тысячелетий : материалы междунауч. науч. конф. / ред. С. Н. Иконникова, С. Т. Махлина. — СПб. : СПбГУКИ, 2001. — 279 с.
5. Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 384 с.
6. Виртуальная реальность как феномен науки, техники и культуры : [сб. ст.] / ред. Е. А. Шаповалов. — СПб., 1996. — 94 с.
7. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект [Электронный ресурс] / А. Ю. Демшина. — Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/a_yu_demshina/vizualnyie_iskusstva_v_situacii_globaliz. — Загл. с экрана.

8. Иконникова С. Н. История культурологических теорий / С. Н. Иконникова. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : Питер, 2005. — 474 с.
9. Кастельс М. Становление общества сетевых структур [Электронный ресурс] / М. Кастельс // Новая постиндустриальная волна на Западе / под ред. В. Л. Иноземцева. — М. : Academia, 1999. — Режим доступа: <http://www.archipelag.ru/geoeconomics/soobshestva/power-identity/formation>. — Загл. с экрана.
10. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции) / Ю. Г. Легенький. — К. : КНУКиИ, 2007. — 600 с.
11. Носов Н. А. Виртуальный человек / Н. А. Носов. — М. : Магистр, 1997.
12. Орлов А. М. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания [Электронный ресурс] / А. М. Орлов. — М. : Изд-во «ГЕО», 1997. — 336 с. — Режим доступа: <http://igravbiser.msk.ru/virt.html>. — Загл. с экрана.
13. Пригожин А. И. Методы развития организаций [Электронный ресурс] / А. И. Пригожин. — Режим доступа: http://www.koob.ru/prigozhin_a_i. — Загл. с экрана.
14. Ракитов А. И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов. — М. : Политиздат, 1991. — 287 с.
15. Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности / С. С. Хоружий // Вопр. философии. — 1997. — № 6. — С. 53–68.
16. Черниш Л. М. Комп'ютерні технології і мистецтво [Электронный ресурс] / Л. М. Черниш. — Режим доступа: http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_16.php. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 24.07.2014 р.

УДК 008: 316.613.5

Н. П. ОСИПОВА

СТРАТЕГІЯ ОРАТОРА: ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ

На основі аналізу культурологічного змісту понять «культурфілософська рефлексія», «оратор», «стратегія оратора» і взаємозв'язків між ними визначена й охарактеризована система проблем, що пов'язані з культурфілософською рефлексією стратегії оратора.

Ключові слова: культурфілософська рефлексія, оратор, стратегія оратора, соціокультурна ефективність ораторського спілкування.

На основе анализа культурологического содержания понятий «культурфилософская рефлексия», «оратор», «стратегия оратора» и взаимосвязи между ними определена и охарактеризована система проблем, связанных с культурфилософской рефлексией стратегии оратора.

Ключевые слова: культурфилософская рефлексия, оратор, стратегия оратора, социокультурная эффективность ораторского общения.

Based on the analysis of cultural content of the concepts of «culture philosophical reflection», «orator», «strategy of orator» and on the relationship between them is defined and characterized how the system of contradictions related to culture-philosophical reflection of the speaker's strategy.

Key words: *culture philosophical reflection, orator, strategy of orator, social and cultural effect of orator's communication.*

Сучасне суспільство із цивілізаційної точки зору є інформаційним [18, с. 146]. Це не означає зникнення безпосередніх мовних контактів та їхньої фундаментальної культурної ролі. Діяльність оратора, як і будь-яка інша інформаційна, у своїх фундаментальних основах пов'язані, її культурне призначення полягає не просто в передачі інформації, а впливові на реальні особистості. Ключову роль при цьому відіграють сам промовець, його креативні функції. Відповідно до цього, культурна і суспільна значущість стратегії ораторського впливу значно залежать від культурфілософської спрямованості рефлексії оратора як змістовної і спонукальної засади його діяльності. Усвідомлення змісту та способів долання її проблем є тією передумовою, без якої за визначенням неможлива побудова культурно і соціально ефективної стратегії оратора.

Огляд літератури, що стосується теми статті, дозволяє дійти певних висновків. По-перше, твори Арістотеля, І. Канта, Ч. Кулі, П. Шардена, В. Шейка свідчать про наявність класичних і сучасних світоглядних засад такого розуміння людини, яке визначає зміст культурфілософської рефлексії в процесі спілкування. По-друге, в розвідках сформовані культурфілософські підходи до спілкування, що є водночас засадами стратегії оратора (Г. В. Ф. Гегель), імперативності співвідношення загального й індивідуального в спілкуванні (І. Кант), культурно-діяльнісної спрямованості інформації (Г. Почепцов, А. Урсул). Нарешті, в працях достатньо повно відбито зміст тих понять, які є сполучною ланкою культурфілософського і конкретного аспектів мовного ораторського спілкування (С. Заветний, А. Келлі, Ю. Лотман, О. Матюшкін, П. Сопер). Слід зазначити й відсутність об'єднуючого, цілісного підходу ідей цих розробок з позицій рефлексивного засвоєння оратором культурфілософських надбань як передумови соціокультурної ефективності ораторського спілкування.

Мета статті — основуючись на змісті понять «культурфілософська рефлексія» й «оратор», виявити ті проблеми, від вирішення яких залежить соціокультурна ефективність реалізації стратегії оратора.

Проблеми стратегії оратора доцільно аналізувати на двох постулатах. По-перше, розглядати публічне мовлення як специфічний вид людської діяльності. По-друге, характеризувати його в парадигмі культури, тобто з позицій якості цього виду діяльності, розглядаючи її як систему творчої діяльності, зберігання, поширення й опанування

всієї сукупності цінностей суспільства [19, с. 7]. У цьому сенсі виступ оратора є мисленнево-мовленнєвою діяльністю людини з підготовки й проголошення переконуючої промови як феномену культури та мистецтва, що зумовлений певним рівнем соціокультурного розвитку суспільства.

Що стосується соціокультурних засад сучасності, то їй притаманні такі ключові характеристики [7, с. 157, 165]:

- нестабільність як продукт життєвого принципу «все і негайно»;
- нелінійність, тобто супроводження соціокультурних зусиль непередбачуваними наслідками;
- досягнення апогею розвитку існуючих форм культурного творення;
- екологізація культури, перетворення її вимог на безпосередні засади існування людства;
- необхідність сумісних пошуків гармонії й гуманності в соціокультурних відносинах.

З точки зору культурфілософської рефлексії діяльності оратора розгляд лише означених аспектів є недостатнім, оскільки стосовно людини вони проявляються як зовнішня сила, а йдеться про її внутрішню переорієнтацію. Саме в цьому контексті такі зміни потрібно розглядати як фактор внутрішніх трансформацій культурфілософської спрямованості, яку слід розуміти як творчий зміст поняття «сучасність».

П. Шарден щодо цього зазначав: «Те, що робить людину «сучасною» (і в цьому розумінні більшість наших сучасників ще не є сучасними), це здатність бачити не лише в просторі». Таке бачення дослідник пов'язував з еволюцією, засвоєнням змін і здатністю все розглядати лише в цьому аспекті — усе, починаючи із самої себе. Людина «не що інше, як еволюція, що усвідомила саму себе» [17, с. 175, 176].

Означена культурфілософська позиція актуалізує питання про характер і рушійні сили еволюції в мовному спілкуванні. П. Сопер зазначав: «...мовлення — це людина в цілому» [14, с. 7], тобто промова — це не те, що існує само по собі, а є відбиттям людини, котра її проголосує і завдяки якій стає такою реальністю, яку можна або сприймати, або не сприймати. При цьому слід особливо зазначити, що фундаментальне значення людини як носія свідомості й соціального феномена П. Шарден убачав не в її уявному статусі центру універсуму (всезагального буття), а в тому, що для неї існувати найповніше — це дедалі більше об'єднуватися, «єдність формується лише на засадах бачення» [17, с. 37]. Отже, бачення — ключовий етап культурфілософської рефлексії стосовно діяльності оратора, зокрема її стратегії.

На думку Арістотеля, класична система взаємозалежностей базується на формулюванні діяльнісних засад бачення [1, с. 394–403]:

- з позицій суспільних вимог слід надавати перевагу тому, основою чого є справедливий закон, а також усе, що зумовлює загальне благо, на думку більшості досвідчених;
- з точки зору сутності справи першооснови превалюють над похідними від них, а також цілі, що корисні постійно або протягом тривалого часу;
- стосовно міжособистісних параметрів слід ґрунтуватися на тому, що робити добро краще, ніж здаватися доброзичливим, і перевагу має те, чим можна поділитися з друзями, а необхідне краще від того, що породжується надлишком і прагненням до нього;
- під час оцінки цілей слід зважати на дії і справи, а не на слова, перевагу має прекрасне в наслідках. Необхідно уникати в запропонованих діях і в будь-якій оцінці всього, що пов'язане з примарними бажаннями й уявленнями.

Зважаючи на це, в процесі спілкування оратора зі слухачами неминуче постає питання про те, яким чином мовлення впливає на адресата і як домогтися максимального рівня такого впливу на його бачення. Саме у зв'язку із цим стосовно оратора і виникає проблема його стратегії — мистецтва керівного впливу оратора для досягнення засобами мовлення конкретної суспільно значущої мети на сазада еволюції бачення слухача. Із соціокультурної точки зору саме стратегія надає ораторові певних рис громадського і культурного діяча. Мова його, таким чином, є діянням, що пов'язане, згідно з О. Шпенглером, з духовною та інтелектуальною взаємодією [21, с. 474] й обумовлює те, що об'єкт впливу завжди є водночас і соціокультурним суб'єктом, котрий може протиставити впливові оратора свої світосприйняття, соціокультурний статус, певний досвід і навіть просто нехтування ораторським спілкуванням. За таких обставин вирішального для оратора значення набуває мобілізація його соціокультурного потенціалу, імпульсом до якої є культурфілософська рефлексія, тобто роздуми стосовно усвідомлення рівня власних знань і досвіду, доречності й мудрості їх світоглядного та гносеологічного використання. Без такого імпульсу неможливі ні становлення, ні реальне й ефективне використання стратегії оратора, при цьому проблеми і суперечності, на яких ґрунтується його культурфілософська рефлексія, є спонукальними елементами діяльнісного механізму реалізації цієї стратегії.

Розглянуті аспекти підходу до стратегії не надають відповіді на запитання про той головний діяльнісний принцип її реалізації, що пов'язаний з культурфілософською рефлексією. Виявити його можна лише під час розгляду вольового начала в стратегії, головною проблемою якого є співвіднесення мети і засобу. Найактивніше дискутують стосовно того, чи справедливе положення, що мета виправдовує засоби. Таке формулювання не є коректним і виявляє головний недолік

запропонованого підходу до проблеми, який полягає в тому, що мета і засоби розглядаються як абсолютно відокремлені один від одного, саме тому й використовується термін «виправдовує». За такого підходу все залежить від суб'єктивної волі — можна і виправдати, а можна й ні. Насправді ж, мета і засіб є двома сторонами одного явища — реалізації цілеспрямованої дії людини, і можна говорити не про виправдання чи не виправдання, а про закономірний зв'язок між ними.

Означений зв'язок реалізується в тому, що мета надає зв'язці «мета-засіб» змісту, а засіб надає цьому змісту реальності [2, с. 396–398]. Відокремити мету і засіб просто неможливо: мета без засобів — це віртуальна дійсність, а засіб без мети — узагалі щось примарне. Але цей зв'язок не лише закономірний, а й взаємно проникливий, зміна природи однієї його сторони неминуче зумовлює трансформацію іншої, при цьому діє закон відповідності: цілеспрямована діяльність при незбігові мети і засобу або втрачає свій статус, або існує у викривленій формі. Зла мета, поєднана зі спробою добрих методів, є злою оманною, а добра мета зі злими методами набуває ознак прихованого або навіть відкритого зла, оскільки для тих, на кого спрямована реалізація мети, засіб є реальною формою її існування.

Підсумовуючи розгляд проблеми, можна зазначити, що й стосовно стратегії оратора несправедливі методи неприпустимі. Це абсолютна стратегічна вимога, що має регулювати культурфілософську рефлексію оратора і яка зумовлена тим, що неналежними засобами спотворюються сутність і діяльнісний вплив ораторського спілкування, а також його результат [12, с. 384–392]. Про це свідчать наслідки нехтування цим принципом. По-перше, викривлена мета обов'язково проявиться, просто це відбудеться в несподіваній формі і через деякий час, а по-друге, принцип «добра мета виправдовує злі засоби», ставши культурфілософським ораторським принципом, неминуче потім охопить усі ланки суспільства, від держави до сім'ї, і перетворить тотальне мовне зловживання на пекло, в якому неможливі людські, гуманні відносини.

Розуміння загальносвітоглядного підходу до суперечності між метою й засобом у системі культурфілософської рефлексії стратегії оратора є необхідним, але не достатнім. Стосовно певного явища культури цю загальну суперечність можна розшифрувати через систему її проявів у конкретних ланках культуротворчої діяльності, оскільки, якщо розглядати культуру як внутрішню форму творчого життя [21, с. 465], то культурфілософська рефлексія стратегії оратора є джерелом проблем, що проявляються у виборі форм індивідуального ораторського впливу, який починається із системи ідей. Ідеї при цьому є креативною культуротворчою силою, оскільки промова «діє переважно залежно від сили і якості ідей, що зумовлює її рух» [14, с. 8]. Тому головне місце в стратегії оратора посідає пошук основоположної

ідеї, в істинності якої він намагається переконати аудиторію і яка є сполучною ланкою всіх інших ідей.

Що ж являє собою стратегія оратора? Зауважимо, йдеться не про загальну стратегію діяльності оратора, а про певну конкретну промову оратора, яку він готує для конкретної аудиторії.

Стратегія оратора багатозмістовна, її можна визначити на основі певних положень: це розробка основних напрямів промови, результат якої — визначення теми розмови з аудиторією; мисленнева діяльність, результатом якої є формулювання основної ідеї промови (тези); процес (процедура) пошуку ключової, основної ідеї, в істинності якої оратор переконуватиме аудиторію, і результат такого пошуку. Зауважимо, що стратегія спрямована на пошук головної (директивної) ідеї (тези) промови, тобто основного положення, яке потребує доведення, аргументації. До формулювання тези висуваються певні вимоги (зрозумілість, несуперечливість, тотожність, оригінальність, чіткість), і щоб їх дотримати, необхідно проаналізувати етапи розробки стратегії та її структуру.

Із цією метою можна використати т. зв. «піраміду Цицерона», в основі якої — концепція як упорядкована сукупність знань з теми промови, що в широкому розумінні не є ні програмою дій, ані тезою. Слід додати, що концепція — це логічна і стисла система знань з будь-якої проблеми, яка визначає задум мовлення та його провідну думку. Таке розуміння концепції найбільше відповідає її функціональному призначенню — бути першоосновою мисленнево-мовленнєвої діяльності. Тільки маючи концепцію (сукупність знань стосовно певної проблеми), можна опрацювати детально стратегію впливу на конкретну аудиторію та визначати складові цієї програми.

Стратегія (програма дій) є варіантом реалізації концепції і характеризується динамічністю, гнучкістю, варіативністю. Тобто та сама концепція може мати декілька стратегій залежно від аудиторії.

Вирішуючи питання про зміст стратегії загалом, особливо щодо її мети і концепції, ораторові слід ґрунтуватися на тому, що будь-яка промова, незважаючи на її зміст, має передбачати вирішення певної проблемної ситуації — такого співвідношення якостей певного явища, яке, по-перше, містить певну суперечність і, по-друге, зумовлює необхідність подолання цієї суперечності. Проблемна ситуація і рівень її вирішення є оціночними критеріями ефективності стратегії [10, с. 32–33]. Це зумовлено тим, що саме проблемна ситуація є причиною і реальною рушійною силою виникнення потреби в концепції та меті.

Тому розробляючи концепцію, необхідно, по-перше, віднайти протиріччя в підходах до певної проблеми, які б могли зацікавити конкретну аудиторію; по-друге, чітко сформулювати декілька конструктивних питань, тобто таких, на які немає однозначних відповідей.

Вони будуть у промові моментами колективної рефлексії (розмірковування) як оратора, так і аудиторії.

Єдність проблемної ситуації і концепції зумовлює необхідність усвідомлення цільової настанови оратора — своєрідного запланованого безпосереднього результату впливу на слухачів. Вона складається з двох компонентів стратегії: завдання, яке ставить у певній аудиторії оратор і в якому конкретно прагне переконати аудиторію, та надзавдання, що є не лише емоційно-спонукальним, а й тією прихованою соціокультурною пружиною дії, яка має спрямовувати емоції, культуротворчі та діяльнісні імпульси слухачів не лише в аудиторії, а й поза її межами. Завдання начебто подається слухачам, а надзавдання не підлягає прямому сприйняттю і впливає опосередковано.

З діяльнісних позицій культурфілософської рефлексії, стратегія дій оратора передбачає таку послідовність (етапи):

- визначення загальної соціокультурної мети, на досягнення якої зорієнтований конкретний виступ оратора;
- формулювання суперечностей, що існують у підході до конкретної теми виступу; виокремлення з концепції проблеми конструктивних запитань, тобто таких, на які немає однозначної відповіді і над якими розмірковуватимуть оратор і аудиторія разом під час виступу оратора;
- чітке формулювання завдань виступу і надзавдань;
- формулювання тези, основної думки промови, в істинності якої оратор переконуватиме аудиторію і яка в подальшому визначатиме тактику виступу.

Зважаючи на інформаційну природу сучасного суспільства та його маніпулятивні можливості, культурфілософська рефлексія стратегії промови на перше місце повинна ставити інтелектуальну і духовну безпеку аудиторії. Небезпека, найчастіше — це маніпулювання свідомістю слухача, яке, особливо з точки зору культурфілософської рефлексії, шкідливе для обох сторін, оскільки стосовно аудиторії створює примарну й шкідливу для неї дійсність, а стосовно оратора формує таку його особистість, на яку не можна покластися, що негативно виявить себе в спілкуванні під час першого серйозного зіткнення з дійсністю [3, с. 313–314].

У кожного, хто бажає долучитися до ораторського мистецтва, в процесі вивчення стратегії оратора неодмінно виникає запитання: чим керуватися під час формування стратегії?

Першою з орієнтаційних вимог, опанованих культурфілософською рефлексією, є необхідність урахування типу особистості промовця, рівня його соціального досвіду, внутрішньо притаманних етичних правил та суто фізіологічних особливостей. Слід зауважити, що, поперше, запропонований підхід є стратегічною орієнтацією, а не загрозою щодо використання певних типів прийомів, якщо цього потребують обставини, а по-друге, наявність індивідуальних особливостей

і успіх користування ними жодним чином не означають права на нехтування загально визнаними стратегічними вимогами, які мають реалізуватися в найефективнішому варіанті — з урахуванням індивідуальних можливостей оратора.

Загальне реалізується через індивідуальне, а індивідуальне — коли виражає суттєвий людський аспект. Достатньо типовими в цьому сенсі є ситуації, коли специфіка предмета й індивідуальне поводження промовця відбиваються на стратегії ораторів, а їхня індивідуалізація реалізується лише завдяки тактиці. Прикладом є промови, що стосувалися покарання головних військових злочинців часів Другої світової війни [13, с. 140–190]. Стратегічною метою та основою виступів державних обвинувачів, безумовно, було осудження злочинців, але при цьому виявилися й інші стратегічні вимоги. Означені стратегічні вимоги ґрунтувалися на сутності справ про військових злочинців та існували на всіх рівнях судових процесів. Потім промовці повернулися до своїх звичайних справ, але досвід участі в процесах стосовно військових злочинців вплинув на стиль стратегії їх мовлення і став індивідуалізованою типовою ознакою всіх цих ораторів.

Індивідуалізація стратегії спілкування оратора й аудиторії як феномен культурфілософської рефлексії пов'язана з вирішенням двох питань — становленням нових аспектів взаємного самоусвідомлення слухачів і реалізацією особистісного принципу свободи, під якою розуміється надання людині можливості в духовному, інтелектуальному, діяльнісному сенсах стати іншою, не порушуючи культурної та суспільної злагоди. Як зазначав Ч. Кулі, процес мовного спілкування оратора й аудиторії сприяє вирішенню цих питань [8, с. 155–156, 303].

З точки зору культурфілософської рефлексії стосовно стратегії оратора, під час вирішення першого питання необхідно в процесі спілкування з людиною «виключно звертати увагу на її страждання, потреби, загрози їй і хвороби. У такому разі постійно відчуватимеш спорідненість з нею, симпатизуватимеш їй, співчуватимеш, тобто слід «не відшукувати в ній «достоїнства», а, навпаки, ставитися до неї лише зі співчуттям» [20, с. 650]. Ця максима має ключове значення під час мовного спілкування [15, с. 136]:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие даётся,
Как нам даётся благодать.

Стосовно єдності в культурфілософській рефлексії розмірковуючого і діяльнісного, узагальнюючим моментом ораторського спілкування щодо другого питання є виникнення конструкта. Згідно з А. Келлі, конструкти є відбиттям усвідомленості такого ставлення людини до певних явищ життя, при якому її духовні і діяльнісні процеси здійснюються за тими напрямками, за якими вона передбачає

і прагне мати розвиток подій [6, с. 139]. Мета стратегії оратора полягає в тому, щоб за допомогою ораторського впливу (промови) змінити конструкти слухачів у тому напрямі, який є для оратора бажаним. Проблема (суперечність), яка виявляється при цьому, полягає в тому, що ораторський вплив, який формує конструкт, є індивідуалізованим, часто підпорядкованим суб'єктивним і навіть егоїстичним прагненням. Зважаючи на це, конструкт під час формування має регулюватися з точки зору культурфілософської рефлексії системою [5, с. 170, 185, 187]: об'єктивний закон — максима (суб'єктивний принцип воління) — імператив (формула веління розуму) — категоричний імператив (є необхідним поза конкретної метою). Насамкінець слід зазначити, що цілком виправданою буде культурфілософська орієнтація на класичний категоричний імператив, сформульований І. Кантом: «дій відповідно до такої максими, керуючись якою ти одночасно можеш побажати, щоб вона стала всезагальним законом» [5, с. 195].

Отже, оратор — це промовець, що прагне змін у ставленні слухачів до оприлюдненої ним проблеми. Згідно із цим, стратегія оратора є мистецтвом впливу з метою досягнення засобами мовлення значущої з точки зору оратора мети. Становлення і реалізація стратегії оратора базуються на свідомій чи стихійній культурфілософській рефлексії, тобто роздумах стосовно усвідомлення рівня як власних, так і тих, що притаманні аудиторії, знань та досвіду, мудрості їх світоглядного й гносеологічного використання в процесі спілкування. Рівень культурфілософської рефлексії і практичні висновки з неї визначають дієвість обраної оратором стратегії. Означений рівень з наукової, а водночас і практичної точок зору головно залежить від розуміння сутнісних ознак проблем, що закладені в самому процесі спілкування оратора і слухачів, та способів їх вирішення. Системоутворюючими ланками сукупності тих проблем, які вирішуються в процесі культурфілософської рефлексії оратора, є незбіг світоглядних настанов, а також інтелектуального і життєвого досвіду оратора й слухачів, ставлення до запропонованої проблеми і методів їх вирішення.

Стосовно дієвості культурфілософської рефлексії гармонізація вирішення цих проблем як екзистенціальна передумова існування стратегії оратора має здійснюватися передусім на засадах ідей класичної світоглядно-культурної спадщини.

Першочергове питання т. зв. «третього смислу», тобто таке, що є результатом культурфілософської сумісної рефлексії обох сторін ораторського спілкування.

Список літератури

1. Аристотель. Тописка / Аристотель // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 2. — М. : Мысль, 1978. — С. 349–531 (Философское наследие).
2. Гегель Г. В. Энциклопедия философских наук / Г. В. Гегель: пер. с нем. / отв. ред. Е. П. Ситковский. — М. : Мысль, 1975. — Т. 1. Наука логики. — 452 с. (Философское наследие).

3. Грачев Г. В. Личность и общество в условиях кардинальных общественных изменений: формирование концепции информационно-психологической безопасности / Г. В. Грачев // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв. ред. О. Н. Астафьева. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — С. 312–330.
4. Заветний С. О. Філософія впливу : монографія / С. О. Заветний, О. С. Пономарьов, Н. М. Пазиніч. — М. : Харків : Вид. Савчук О. О. ; НТУСГ ім. П. Василенка, 2011. — 204 с.
5. Кант И. Основоположения метафизики нравов / Иммануил Кант // Иммануил Кант. Соч. в 8-ми т. Т.4. — М. : Чоро, 1994. — С. 153–246. (Мировая философская мысль).
6. Келли А. Дж. Теория личности / А. Дж. Келли : пер с англ. — СПб. : Речь, 2000. — 249 с.
7. Козлова О. Н. Социокультурное развитие в режиме с обострением / О. Н. Козлова // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв. ред. О. Н. Астафьева. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — С. 157–181.
8. Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок / Ч. Х. Кули : пер. с англ. — М. : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. — 320 с.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб. : «Искусство — СПб», 2004. — С. 150–391.
10. Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении / А. М. Матюшкин. — М. : Педагогика, 1972. — 168 с.
11. Морфология культуры: тезаурус / за ред. проф. В. О. Лозового. — Харків : Право, 2007. — 384 с.
12. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М. : Изд-во «Рефл-бук»; — Киев : Изд-во «Ваклер», 2001. — 651 с.
13. Руденко Р. Промова у справі головних німецьких військових злочинців на Нюрнберзькому процесі / Р. Руденко // В. В. Молдован. Судова риторика : навч. посіб. — Київ : Заповіт, 1996. — С. 140–190.
14. Сопер Поль Л. Основы искусства речи / Поль Л. Сопер ; пер с англ. С. Д. Чижовой ; ред. К. Д. Чижов, Л. М. Яхнич. — Ростов-на-Дону : Изд-во «Феникс», 1999. — 448 с.
15. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма / Ф. И. Тютчев. — М. : Правда, 1986. — С. 136.
16. Урсул А. Д. Информация / А. Д. Урсул. — М. : Наука, 1971. — 376 с.
17. Шарден Пьер Тейяр де Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден. — М. : Наука, 1987. — 239 с.
18. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.) / В. М. Шейко. Моногр. в 2-х т. Т.1. — Харків : Основа, 2001. — 520 с.
19. Шейко В. М. Морфология культуры / В. М. Шейко. — Харків, 2011.
20. Шопенгауэр А. В дополнение к этике / Артур Шопенгауэр // Артур Шопенгауэр. Афоризмы и истины : Сочинения. — М. : ЗАО ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 2000. — С. 649–681 (Антология мысли).
21. Шпенглер О. Человек и техника / Освальд Шпенглер // Культурология. XX век. Антология. — М. : Юрист, 1985. — С. 454–494.

Надійшла до редколегії 14.08.2014 р.

ПРИЧИНИ ТРАНСФОРМАЦІЙ ОРНАМЕНТАЦІЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Охарактеризовано основні причини трансформацій орнаменталізації традиційної кераміки Лівобережної України, зокрема іншукультурні інвазії, зміни у віруваннях, творча робота окремих талановитих майстрів під впливом суспільного замовлення.

Ключові слова: *кераміка, орнамент, Лівобережна Україна.*

Характеризуются главные причины трансформаций орнаментации традиционной керамики Левобережной Украины, в частности инкультурные инвазии, изменения верований, творческая работа отдельных талантливых мастеров под влиянием общественного заказа.

Ключевые слова: *кераміка, орнамент, Левобережная Украина.*

The basic causes transformation of traditional pottery ornamentation Left-Bank Ukraine are characterized, in particular the cultural invasion, changes in beliefs, some creative work of talented artists under the influence of the social order.

Key words: *ceramics, pattern, the Dnieper Left Bank Ukraine.*

На відміну від виробів з органічної сировини (рослинного та тваринного походження), саме виготовлені з гончарної глини (кераміка), цілі або фрагментовані, зберігаються тисячоліттями в будь-яких природних умовах, тому на території Лівобережної України з епохи неоліту — часу виникнення в регіоні кераміки (згідно із сучасними дослідженнями В. О. Манька — з останньої третини VII тисячоліття до н. е. [8, с. 93]), вони одні з найчисленніших та найінформативніших знахідок на територіях археологічних пам'яток.

Вивчення технології виготовлення, форм і особливо орнаменталізації глиняних виробів надзвичайно важливе для розуміння розвитку стародавньої культури. Для дослідження періодів, не забезпечених або недостатньо забезпечених писемними джерелами (від неоліту до середньовіччя), декор глиняного посуду — одна з головних ознак культури. Навіть для достатньо забезпечених писемними джерелами часів, під час вивчення культури яких важливу роль відіграють мають археологічні знахідки, декор кераміки — важливе джерело для історичних та етнокультурних визначень. Тому археологи активно використовують його для виокремлення археологічних культур (цим терміном позначено групу пам'яток окремої території певного часу, які характеризуються подібністю артефактів). Окремі з них дістали назву саме за домуніючими елементами орнаментів. Зокрема, на Лівобережжі Дніпра за цією ознакою названо культури «гребінцево-накольчатой» і «багатоваликової» кераміки. З часом, коли їх детальніше вивчили і розкрилися інші, менш виразні аспекти матеріальної культури, назви змінено на топонімічні — «дніпро-донецька» і «бабинська».

Активно вивчають історію декору, елементи та композиції орнаментів на кераміці етнографи й мистецтвознавці. Але поділ одного об'єкта дослідження між різними науковими дисциплінами не тільки не зумовив детального його вивчення кожною з них, але і спричинив певні неточності, іноді й відверті помилки в наукових працях, що має як суб'єктивні, так і об'єктивні причини. Так, етнологи й мистецтвознавці, не володіючи достатньою кількістю археологічних джерел, дійшли недостатньо обґрунтованих висновків щодо історії розвитку тих чи інших елементів і композицій орнаментів, їх семантики. Археологи, не користуючись методами мистецтвознавства й етнології, поверхово досліджували художні або етнічні характеристики давніх орнаментів.

Культурологія з часу виокремлення у фундаментальну науку презентувалася як емпірична узагальнююча (емпірико-індуктивна) та загальнотеоретична гуманітарна дисципліна про культуру. Відповідно, декор кераміки став одним з предметів її дослідження. Хоча досі узагальнюючого культурологічного дослідження цього явища не опубліковано, культурологи у своїх розвідках неодноразово зверталися до характеристики його окремих аспектів [6; 7]. Але жоден з дослідників-культурологів не аналізував орнаменти в динаміці, не розглядав причини та фактори, що впливали на їхні трансформації. Масовість і збереженість декорованих глиняних виробів дозволяють простежити зміни в окремому сегменті культури жителів певного будинку, поселення, регіону, етносу і людства загалом упродовж усього періоду використання кераміки, що засвідчує актуальність цієї теми статті.

Мета статті — охарактеризувати основні причини, що зумовлювали зміни в орнаменталі кераміки Лівобережної України.

Перша причина — іншокультурні інвазії.

У результаті детального аналізу історії орнаменталі кераміки Дніпровського Лівобережжя визначено, що в ній чергувалися періоди стрімких піднесень, спрощень та уніфікації рівня декорованості. Виокремлено 8 періодів підйому, що для стародавніх часів збігалися з часом утворення деяких археологічних культур (середній етап розвитку дніпро-донецької культури (VI тисячоліття до н. е.), катакомбна культура (друга — третя чверть III тисячоліття до н. е.), ранній період зрубної культури (XVI–XV ст. до н. е.), передскіфський період (остання третина VIII–VII ст. до н. е.), черняхівська культура (III–IV ст.), волинцьєвсько-роменська культура (VIII — поч. XI ст.) [17, с. 132–135]. Два останні підйоми відбувалися в XVII–XVIII ст. і на початку XX ст.

Виявлено, що зазвичай піднесення декорування кераміки в регіоні відбувалися після природних або соціальних катаклізмів, які спонукали до переселення на Дніпровське Лівобережжя мешканців інших територій з розвиненими традиціями орнаментування кераміки.

Саме декор кераміки був і є основним маркером, за яким виокремлюються вектори цих міграцій.

Яскравим прикладом підйому декорування кераміки є розпочате в басейні р. Ворскла згідно з останніми даними (дослідження І. Б. Шрамко) близько третьої чверті VIII ст. до н. е. [16, с. 26]. Воно проявилось в появі в регіоні значної кількості багато оздобленого геометричними орнаментами столового посуду (найбільше прикрашалися «корчаги» і «черпаки»), прясел, котушкоподібних і блокоподібних виробів, окремих жертвників. Погляди вчених на етнічну належність людей, котрі принесли на Лівобережжя Дніпра традиції багатого декорування кераміки, з часом кардинально змінювалися. І головні аргументи для цих змін виявлено в результаті дослідження орнаментованих глиняних виробів за допомогою порівняльного методу. І. А. Зарецький наприкінці XIX ст. вважав таку кераміку слов'янською [5, с. 235, 238]. На початку XX ст. В. А. Городцов визначив її належність до скіфського часу [2, с. 153–159], а А. А. Спіцин зауважив, що вироби з Немирівського городища (Правобережжя Дніпра) подібні до гальштатської кераміки Центральної та Південної Європи [13, с. 153–159]. 1929 р. таких висновків щодо окремих типів декорованої кераміки з Більського городища (Полтавська обл.) дійшов А. А. Потапов [20]. Сучасні дослідженнями довели, що ця кераміка привнесена на Лівобережжя Дніпра разом з іншими елементами матеріальної й духовної культури із заходу продовжувачами традицій пізньочорноліської культури і культури Басарабь (фракійці) [4, с. 471]. Імовірно, переселенцям не чинили опору місцеве населення (жодних підтверджень щодо наявності досі не знайдено). Територія Поворскля була малозаселеною після посушливого періоду, в результаті якого попередні мешканці переселилися на сприятливіші для ведення господарства землі.

Таке переселення в Поворскля (малозаселене після монголо-татарської навали) жителів Правобережної та Західної України відбулося й у порівняно недавні часи — 1620–1630-ті рр. [3]. Наприкінці XVIII — на поч. XIX ст. на території регіону (Чернігівщина) виготовлялися нехарактерний для України посуд гончарі — хабани, котрі прийшли із Заходу. Їх переселення було зумовлене вже іншими факторами — гоніннями на протестантів у Центральній Європі і сприяння в Російській імперії [1]. Принесені хабанами гончарні традиції до 1920-х рр. продовжували кілька українських гончарів. Є підстави для висновків, що подібні до вищеописаних процеси траплялися і в часи інших піднесенень.

Праслов'янські й слов'янські племена Лівобережної України (окрім кількох осотлітих часів розвитку орнаменталізації), мало декорували кераміку аж до XVII ст. Слабко орнаментовано посуд зарубинецької археологічної культури, яку прийнято вважати праслов'янською. Надто нечасто прикрашався посуд представників

ранньослов'янських (київської, колочинської та пенківської) культур. Простий декор переважно мали вироби XII–XVI ст. Подібні тенденції декорування посуду притаманні й слов'янам Правобережної України та Росії. На нашу думку, культура декорування посуду і, відповідно, пов'язані з нею вірування давнього слов'янського населення були розвинуті слабо. Рідкісні геометричні орнаменти на слов'янську кераміку Лівобережної України (крім належної багатоетнічної черняхівській археологічній культурі) впродовж III ст. до н. е. — VI ст. наносили переважно на окремі кружала — деталі веретен [17, с. 119, мал. 66]. Це, очевидно, фіксує наявність певних уявлень, пов'язаних із цими виробами і прядінням.

Ситуація змінилася лише з початком посиленої колонізації Лівобережної України вихідцями з Правобережжя Дніпра, особливо наприкінці XVII — поч. XVIII ст. У цей час культура населення більшої частини досліджуваного регіону істотно змінилася, набувши яскраво виражених західних і південно-західних ознак. Зокрема, поширилися нові форми виробів і їх декор. Кераміка стала використовуватися для оздоблення інтер'єрів приміщень. Красиво декоровані посудини (наприклад, миски) господарі виставляли на помітних місцях світлиць. Будували багато прикрашені кахельні печі. Гончарі знову почали виготовляти посуд для напоїв з вишуканим орнаментом.

Із цього часу точно відомо про існування на досліджуваній території кількох десятків гончарних центрів, у яких виготовлялася продукція для населення значної території. Одним з таких була Опішня (Полтавська область), кераміка якої впродовж XIX–XX ст. стала своєрідним етнічним символом, зразком для наслідування, поширювалася далеко за межі Лівобережної України. Цілком імовірно, що цей факт пов'язаний з вигідним географічним положенням містечка (на перехресті двох важливих шляхів) і наявністю значних покладів потрібної для гончарства сировини (глини, піску, мінералів, які використовувалися для приготування фарб). Місцеві жителі оперативно реагували на особливості попиту і знаходили ринки збуту для своєї продукції, однією з характерних ознак якої була наявність багатого декору. Саме ці особливості відзначили діячі Полтавського губерньського земства. Завдяки безпосередньому впливу на місцевий промисел через діяльність гончарних майстерень, навчально-показового пункту, професійних художників і керамістів на початку XX ст. їм удалося змінити декор частини традиційної гончарної продукції. Подібний вплив, але менш успішний, спрямовувався на розвиток декору кераміки інших великих гончарних центрів, зокрема Олешні, Глинська, Постава-Муки, Макарового Яру. Вивчення штучних трансформацій гончарства XX ст. — тема спеціального комплексного дослідження.

Час спрощення й уніфікації декору кераміки збігався з періодом стабілізації, зміцнення економічного й соціального життя місцевого населення, «затухання» іншокультурних традицій.

Друга причина — зміна деяких вірувань та уявлень місцевого населення.

Механізми таких трансформацій з'ясувати непросто, оскільки духовна культура — складний організм, підпорядкований багатьом факторам. Наявність вишукано декорованих глиняних виробів у часи орнаменталії може свідчити про певну їх роль у культах, спрямованих на сприяння родючості, плодючості, особливо актуальних після посух та інших катаклізмів.

Про те, що окремі багато декоровані, спеціально виготовлені посудини на Лівобережній Україні використовувалися в обрядах (зокрема весільних, поминальних), свідчать етнографічні матеріали. Але виокремити їх серед декорованих виробів нині надто складно. Єдиний точно відомий спеціально виготовлений «перепієць» — глечик для горілки особливої форми зі специфічним декором, був виготовлений 1923 р. гончарем із с. Постава-Мука (Полтавська область) Мусієм Гавриловичем Можчілем. Орнаменталія цього глечика містить різноманітні елементи, характерніші для місцевих мисок, ніж для глечиків [19]. Єдина достеменно відома миска для поминального обряду відрізняється від інших лише зображенням православного хреста, що домінує в композиції [9, с. 343].

Наблизитися до розуміння ймовірного значення найпоширеніших у давнину орнаментів допомагає використання методів історичної семантики [6; 7]. І. В. Калініна аргументовано довела, що орнаменти, нанесені на посуд «зубчастими» інструментами і різними мотузками (на території Дніпровського Лівобережжя використовувалися впродовж більшої частини досліджуваного періоду (з пізнього неоліту до пізньої бронзи)) виконували оберегову (в широкому сенсі цього слова) функцію [7, с. 110–137]. Це стосується й інших елементів орнаментів регіону. Наприклад, прямі хрести — єдиний елемент декору кераміки, про семантику якого збереглися свідчення, записані етнографами. Епізодичність нанесення свастики кодібних знаків на кераміку Лівобережної України і їх рідкісність свідчить про те, що використання таких елементів у культурі місцевого населення може бути пов'язане як із впливом мешканців інших територій, де такі елементи були традиційними, так і з тим, що наносилися вони в часи, коли особливо відчувалася потреба в енергії сонця, яке вони символізували (наприклад, холодні або надто зволожені) [18].

Третя причина — еволюція гончарної продукції під впливом попиту і суспільного замовлення, творчості окремих талановитих майстрів. Ця причина тісно пов'язана з двома попередніми.

На територію Російської імперії (до складу якої входив досліджуваний регіон) почала потрапляти порцеляна східного і західного походження, а пізніше — розвинулася власна фарфоро-фаянсова промисловість. Її продукція міцно ввійшла в побут спочатку заможних, а пізніше — і широких верств населення. Народні гончарі почали копіювати форми й декор фарфоро-фаянсових виробів, на які був значний попит. Окрім того, в умовах конкуренції деякі талановиті майстри намагалися виокремити свої вироби серед інших (наприклад, за допомогою різноманітнішої орнаменталії); шукали нові ринки збуту продукції на віддалених ярмарках, сягаючи південних областей України, Подоння та Кавказу. Намагаючись подолати конкуренцію інших майстрів, котрі працювали в цьому сегменті ринку, вони надавали виробам привабливості, багато декоруючи їх. Усе це зумовило значне поширення в регіоні полив'яної кераміки, а в Опішні й інших гончарних осередках — підполивного розпису.

Таким чином, трансформації в орнаменталії традиційної кераміки Лівобережної України викликані кількома причинами. Головна з них, на нашу думку, — це іншокультурні впливи. Для періоду до кінця XIX ст. кардинальні зміни декору переважно маркують виникнення, розвиток і згасання культурних імпульсів, пов'язаних з переселенням на досліджувану територію жителів інших регіонів. У свою чергу, ці імпульси були підготовлені попередніми природними і соціальними катаклізмами, супроводжувалися розвитком відповідних вірувань, деякі з яких можна вивчити, використовуючи методи історичної семантики. Відповідно, другою причиною виникнення нових орнаментальних елементів та композицій, суттєвої трансформації старих могли бути зміни вірувань і уявлень місцевого населення. Третя причина — еволюція гончарної продукції під впливом попиту і суспільного замовлення.

Перспективи подальших досліджень цієї теми пов'язані з конкретизацією способів трансформації орнаментів кераміки Лівобережної України, подальшим розшифруванням їх семантики.

Список літератури

1. Васильева М. В. Постхабанская керамика на территории Российской империи в конце XVIII — начале XX века / М. В. Васильева. — Вологда : Древности Севера, 2010. — 176 с.
2. Городцов В. А. Дневник археологических исследований в Зеньковском уезде Полтавской губернии в 1906 г. / В. А. Городцов // Труды XIV Археологического съезда. — М. : Тип. Г. Лисснера и Д.Собко, 1911. — Т. III. — С. 93–161.
3. Грушевський М. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. / Михайло Грушевський. — Київ : Наук. думка, 1995. — Т. VIII. Роки 1626–1650. — 292 с.
4. Дараган М. Н. Начало раннего железного века в Днепровской Правобережной Лесостепи / М. Н. Дараган. — Киев : КНТ, 2011. — 848 с.

5. Зарецкий И. А. Заметка о древностях Харьковской губернии Богодуховского уезда слободы Лихачевка / И. А. Зарецкий // Харьковский сборник. — Харьков, 1888. — Вып. II. — Отд. II. — С. 229–246.
6. Калинина И. В. Историческая семантика в культурологии (предмет и методы исследования) : автореф. дисс. ... д-ра культурологии / И. В. Калинина. — СПб., 2011. — 46 с.
7. Калинина И. В. Очерки по исторической семантике / И. В. Калинина. — СПб. : Изд-во С.-Петербургск. ун-та, 2009. — 272 с.
8. Манько В.О. Неоліт південно-східної України / В. О. Манько. — Київ : Шлях, 2006. — 280 с.
9. Пошивайло О. Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі) / Олень Пошивайло. — Опішне : Українське Народознавство, 2010. — 632 с.
10. Рахно К. Ю. Магический символ на кувшине для молока украинцев Сибири / К. Ю. Рахно // Материалы VI всероссийской с международным участием научно-практической интернет-конференции «Сибирский субетнос : культура, традиции, ментальность». — Красноярск : РИО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2010. — С. 117–131.
11. Рахно К. Інтеграція нового посуду у простір дому : боснійсько-українська паралель / Костянтин Рахно // Нове життя старих традицій : традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. — Луцьк : ПВД «Твердина», 2007. — С. 365–369.
12. Спаська Е. Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство») / Е. Спаська // Матеріали до етнології й антропології. — Львів, 1929. — Т. XXI–XXII. — Ч. 1. — С. 35–41.
13. Спицын А. А. Скифы и Гальштатт / А. А. Спицын // Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. — СПб., 1911. — С. 1–14.
14. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. По Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н. Ф. Сумцов. — Харьков : Типо-литогр. «Печатное дело» кн. К. И. Гагарина, 1902. — 57 с.
15. Супруненко О. Б. Дослідження посаду Літописної Лтави : Інститутська гора / О. Б. Супруненко та ін. — Київ-Полтава, 2009. — Ч. 2. — 132 с.
16. Шрамко І. Б. Ранній період в історії геродотівського Гелону (за матеріалами розкопок зольника №5) / І. Б. Шрамко // Більське городище та його округа (до 100-річчя початку польових досліджень). — Київ : Шлях, 2006. — С. 33–56.
17. Щербань А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя / Анатолій Щербань. — Полтава : АСМІ, 2011. — 248 с.
18. Щербань А. Л. Хрестоподібні знаки на традиційній кераміці Лівобережної України: історія й семантика / А. Л. Щербань // Культура України. — Харків : ХДАК, 2014. — С. 83–90.
19. Щербань О. Глиняний «перепієць» у весільному обряді українців / Олена Щербань // Чумацький шлях. — 2008. — №5. — С. 30.
20. Potapov A. Inkrustiere Keramik von Belsk / A. Potapov // Eurasia septentrionalis antiquae. — Helsinki, 1929. — S. 162–169.

Надійшла до редколегії 10.09.2014 р.

РОЗВИТОК МІЖКУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

Розглядаються особливості міжкультурної взаємодії в умовах розбудови глобального співтовариства, яке формується в сучасному світі і являє собою трансформацію соціокультурних відносин.

Ключові слова: культура, культурна глобалізація, міжкультурні зв'язки.

Рассматриваются особенности межкультурного взаимодействия в условиях развития глобального сообщества, которое формируется в современном мире и представляет собой процесс трансформации социокультурных отношений.

Ключевые слова: культура, культурная глобализация, межкультурные связи.

The intercultural cooperation particularities in the conditions of building up the global society are considered as the one which is forming in the modern world and represents the process of socio-cultural relationships transformation.

Key words: culture, cultural globalization, intercultural relationships.

Культура є складним суспільним феноменом, який відігравав і продовжує відігравати значну роль у життєдіяльності людини, впливає на працю, побут, дозвілля, менталітет, спосіб життя як усього суспільства, так і окремої особистості. Розвиток культури безпосередньо пов'язаний з технічним і технологічним прогресом людства, його перспективами, й багато проблем, які стосуються культури, є глобальними, міжнародними.

Можна стверджувати, що саме процеси глобалізації, охоплюючи весь світ, долучаючи до системи взаємовідносин дедалі більше аспектів суспільного життя, сфер культурної, економічної та соціальної діяльності, за своєю природою та внутрішньою суттю не можуть залишити насильно відгороджені оази чи такі, що ізолювалися від їх впливів за власною ініціативою. Це — не органічно для глобалізації [2].

На зламі другого та третього тисячоліть стало очевидним, що людство розвивається в напрямі розширення взаємозв'язків і взаємозалежності різних країн, народів та їх культури.

Сучасний технічний прогрес і глобальні політичні, економічні й культурні зміни призвели до того, що наша планета пронизана густою мережею комунікацій, намагається вирішувати глобальні проблеми виживання, а держави та народи, незважаючи на наявність протиріч та відмінностей, шукають способи та засоби взаєморозуміння.

Стрімка трансформація світового співтовариства змінила взаємозв'язок між територіально обмеженими державами й інфор-

маційним та культурним простором. Дедалі більше міждержавна система виняткового територіального контролю, що керувала політичним, економічним та культурним життям упродовж декількох сторіч, поступається іншій дійсності, відповідно до якої географічні межі, що роз'єднують країни, розмиваються логікою регіональних і глобальних взаємозв'язків у всіх сферах людської діяльності. За цих обставин завжди залишаються актуальними питання міжкультурної взаємодії, яка є орієнтиром сучасного цивілізаційного розвитку.

Мета статті — обґрунтувати основні напрями та підходи міжкультурної взаємодії в умовах глобалізації як важливого процесу розбудови сучасного світу.

Порівняно з економічним співробітництвом, політичною взаємодією діалог культур, налагодження партнерських відносин між цивілізаціями в умовах глобалізації — надто складне й важливе завдання. Ідеться про пошук спільної мови для різних психологій, систем цінностей, ідентичностей, світоглядів, тобто всього того, що власне й робить нас людьми, особистостями. Глобальному співтовариству, яке формується, необхідно забезпечити зрозумілість і прийнятність категорій різних культур.

Деякі автори пов'язують глобалізацію з процесами модернізації (Р. Робертсон, М. Уотерс), на думку більшості авторів, глобалізація започаткована в останній третині ХХ ст., будучи зумовленою революцією в інформаційних технологіях і завершенням «холодної війни»; деякі вчені вважають, що в результаті глобалізації сформувався єдиний уніфікований світ, який базується на началах ринкової економіки, лібералізму, консюмеризму і детермінується впливовими економічними й політичними наднаціональними органами (Ф. Фукуяма, К. Омае).

На думку інших дослідників, глобалізація призводить до виникнення багатополярного, хаотичного світу без централізованого управління й жорсткого набору ідеологічних і культурних преференцій (М. Уотерс); згідно із системним аналізом (І. Валлерстайн), непередбачуваність і поліваріантність сценаріїв розвитку — ознаки сучасного світу.

М. Згуровський новітні глобальні процеси кваліфікує як «віртуальне звуження світової цивілізації». При цьому мається на увазі скорочення завдяки комп'ютерним мережам, засобам зв'язку, швидкісному транспорту, що впливає на суб'єктивні відчуття відстані та територіального розмежування. Саме можливість здійснення комунікаційних зв'язків, зокрема й міжкультурних, перебуваючи в різних місцях на планеті за допомогою сучасних технологій та послуг, посилює таке відчуття. «Глобалізація відкриває нові можливості для мільярдів людей у всьому світі. Зростання торгівлі, збільшення іноземних інвестицій, поширення нових технологій, надшвидкісного

транспорту, Інтернету і засобів масової інформації сприяють економічному й людському розвитку» [3].

Таким чином, під «глобалізацією» розуміють суспільний процес, у процесі якого зменшується залежність соціального і культурного розвитку від географічного фактора (М. Уотерс), а, згідно з визначенням Міжнародного валютного фонду, — це інтенсивна інтеграція як ринку товарів і послуг, так і капіталів.

На думку І. Валлерстайна, повноцінна глобалізація відбувається в період становлення інформаційної економіки, яка розвивається на основі інформаційних ресурсів. Глобалізація проявляється в долученні багатьох різноманітних чинників, що зрештою породжують процес глобальної трансформації, яка стосується всіх сфер життєдіяльності — економіки, політики, культури. Глобалізація — соціальний процес, під час якого стираються географічні кордони соціальних та культурних систем і населення дедалі більше сприяє усвідомленню їх зникнення [1].

Згідно з визначенням А. П. Садохіна, глобалізація культури являє собою процес інтеграції окремих етнічних культур у єдину світову культуру на основі розвитку транспортних засобів, економічних зв'язків та засобів комунікації [6].

Культурна глобалізація — це процес, у якому діють не тільки як суб'єкти, а і як об'єкти всі країни й цивілізації. По-перше, процеси культурної глобалізації зумовлюють те, що суспільні, макросоціальні відносини людей виходять за межі національно-державних спільнот, стають транснаціональними. Культурна глобалізація нівелює цю ідентифікацію, разом із глобалізацією руйнується структура основних принципів, на яких базувалися держави і суспільства, являючи собою територіальні, відмежовані один від одного єдності, створюються нові силові й конкурентні співвідношення, виникають нові конфлікти і суперечності між національно-державними єдностями й акторами, з одного боку, і транснаціональними акторами, ідентичностями, соціальними просторами, ситуаціями й процесами — з іншого.

По-друге — це криза інституцій і втрата власного простору громадської сфери, яка «приватизується»: особисте життя витісняє громадське і поглинає його (один із виявів процесу індивідуалізації), що призводить до невизначеності, амбівалентності свідомості та соціальної ідентичності людей.

По-третє, культурна ідентичність руйнує взаємопов'язані з глобалізацією процеси, що відбуваються у сфері культури, адже культурна ідентичність людини з певною спільнотою реалізується передусім через інтеріоризацію норм, уявлень, цінностей, зразків поведінки, що створюють її культуру. Глобалізація культурних зв'язків виводить їх за межі певного культурного ареалу, долучає до еталонів інших культур.

Надзвичайну роль у цьому процесі відіграє інтенсивність системи глобальної комунікації й інформації. Сфери споживацтва та масова культура стають гомогенними, посилюючи вестернізацію культури, її поліфункціональність, поліструктурність, полікультурність. Національні меншини, котрі долучаються до процесу культурної глобалізації, як елітарні, так і масові (наприклад, мігранти), стають носіями не однієї, а двох і більше культур. Водночас деякі антропологи визнають можливим формування нової глобальної культури або навіть глобальної свідомості, маючи на увазі ті еталони культури, що інтенсивно поширюються в усьому світі, а часткове змішування культур уможливорює формування культурних сімей, що свідчить про перехід до ширших культурних ареалів.

Очевидно, справжнє партнерство цивілізацій неможливе без надійної загальнолюдської культурної основи, яка може бути вироблена тільки в процесі взаємодії людей різних культур у вирішенні загальнозначущих проблем різного рівня й ступеня складності. Тому діалог цивілізацій повинен відбуватися не тільки у філософсько-теоретичному, а й у практичному аспектах. Найліпше забезпечить його розвиток для нього є саме створення й облаштованість глобального світу [5].

Безперечною перевагою глобалізації є те, що вона дозволяє народам активніше спілкуватися між собою, дізнаватися більше один про одного, виявляти відмінності й подібності, що сприяє їх зближенню та ствердженню в загальному цивілізаційному масштабі єдиної глобальної культури.

Соціальні, політичні й економічні зміни, що відбуваються в останні роки у світовому масштабі, зумовили збільшення міграції народів, їх переселення, змішання рас та етносів. У результаті цих процесів дедалі більше людей долають зокрема культурні бар'єри, які раніше їх розділяли. Формуються нові явища культури, стираються межі між своїми та чужими культурними особливостями завдяки налагодженню нових комунікаційних зв'язків.

Із середини ХХ ст. майже всі етнічні спільноти відчувають вплив як культур інших народів, так і ширшого суспільного середовища, що існує в окремих регіонах і у світі загалом. Це відбулося в культурних обмінах та прямих контактах між державними інститутами, соціальними групами, суспільними рухами й окремими індивідами різних країн та культур.

Такі сучасні тенденції до розширення взаємодії культур і народів актуалізують питання про культурну самобутність та культурні відмінності, деякі з них у контексті глобальних процесів стали помітнішими, вперше усвідомленими, такими, які мають бути прийнятими.

Процеси глобалізації та культурної динаміки дозволяють спостерігати і процес взаємодії культур, що завдяки постійному поширенню тенденцій до глобалізації може спричинити їх уніфікацію. Сприяє

цьому процесу створення матеріально-технічного підґрунтя для перетворення людства на жителів глобального села («global village»), формування Всесвітньої цивілізації, яка охопить усі народи [7].

Згідно з твердженням М. Маклюєна, майбутня всесвітня цивілізація не матиме ознак індивідуалізму й націоналізму, відчуження, агресивності та військових конфліктів, вона буде суспільством «гармонійної комунікації» й «образного мислення», що є важливою умовою формування вищих культур [7]. Утім надмірно активне спілкування та запозичення є небезпечними для втрати культурної самобутності і можуть становити загрозу духовній незалежності націй. Звідси — недовіра національно орієнтованої інтелігенції до лозунгів «відкритого суспільства», космополітизму й інтернаціоналізму та прагнення перешкоджати їх реалізації.

На думку багатьох учених, у сучасному світі пріоритетною є глобалізація за моделлю ринку, тобто реалізація глобалізаційних процесів убачається в тісному взаємозв'язку культурного та матеріального благополуччя, що реалізується завдяки розширенню економічних зв'язків, техніко-технологічним процесам та формуванню глобального інформаційного простору.

Це викликає в деяких націй прагнення до культурного самоствердження й бажання зберегти власні культурні надбання та цінності. Як засвідчує досвід, головні перешкоди в прагненні до уніфікованої культури — не технічні й економічні, а соціально-культурні та політичні. Сучасний діапазон протистояння процесові злиття культур достатньо широкий: від пасивного неприйняття цінностей інших культур до активної протидії їх поширенню. Таким чином, можна спостерігати численні етнічні, релігійні конфлікти, націоналістичні настрої в політиці, виступи антиглобалізаційних організацій.

Звичайно, глобальна культура, яка нині формується у світі, надзвичайно різноманітна, тому говорити про уніфікацію культурного простору дещо перебільшено та передчасно. Інтеграційні процеси відкривають кордони, розширюють перспективи розвитку культур. Наприклад, навіть упровадження ринкових механізмів самоорганізації, особливо на рівні міжкультурних контактів, сприяє поширенню творчих індустрій, культурного туризму, розширює межі пізнання культурних здобутків та цінностей різних країн. Розвиток глобалізації саме в такому напрямі вможливить ефективну взаємодію культури й економіки.

Важливо усвідомити, що глобалізація не може і не повинна знищувати різноманітності способів життя людей, вона лише створює нові форми, що частково інтегрують попередні, акумулюють найцінніші надбання, модернізують та створюють нові канали комунікаційної взаємодії.

Культурна глобалізація — суперечливий процес, що розвивається одночасно в міждержавних та транснаціональних формах, сприяє

виникненню наднаціональних і позанаціональних організацій, інституцій, утворень. Як свідчать учені, культурна глобалізація впливає практично на всі сфери діяльності, зумовлює не тільки переосмислення відносин між глобальною економікою і національними державами, а й переоцінку зв'язків між глобальною економікою й локальними цивільними суспільствами, сприяючи таким чином соціокультурній динаміці.

Змістовність міжкультурної взаємодії людей визначається предметом їх спілкування, відповідно способи взаємодії залежать безпосередньо від цілей спілкування, особливостей його організації, рівня підготовки, емоційного настрою, можливостей перцепції. Саме тому процес міжкультурної взаємодії має реалізовуватися в процесі діалогу. У такому діалозі жодна культура не може претендувати на право виняткового голосу або маніпулювання думкою. Відносини мають будуватися на принципах взаєморозуміння, взаємоприйняття та плюралізму. Згідно з визначенням А. П. Садохіна, культурний плюралізм являє собою адаптацію людини до іншої культури без відмови від власної, що передбачає опанування людиною цінностей ще однієї культури без ушкодження цінностей своєї, добровільне набуття представниками однієї культури звичок і традицій іншої, що в результаті збагачує власну культуру [6].

Оскільки культура суттєво впливає на поведінку, стиль і форми спілкування між людьми, їх свідомість, духовні потреби, ціннісні орієнтації, необхідно долати існуючі складнощі, налагоджуючи ефективну систему комунікацій між різними суспільними групами та державами. Процеси вивчення, засвоєння, захисту від спотворень, множення і передавання наступним поколінням надбань культури мають відбуватися за допомогою використання різних форм та методів культурної взаємодії, які ґрунтуються на принципах рівного доступу до інформації, прямого спілкування між собою, колективного прийняття рішень.

Численні спостереження та дослідження в галузі міжкультурної комунікації дозволяють дійти висновку, що її зміст і результати залежать і від домінуючих у будь-якій культурі цінностей, норм поведінки, настанов, і саме глобалізація може підвищувати значення етнокультурної самобутності, посилювати прагнення до прояву культурної індивідуальності.

Реалії європейського суспільства мають такі специфічні характеристики культурного поля, як багатогранність внеску інших культур і цивілізацій (мова, економіка, історія, науки, філософія й література, музика, повсякденне життя тощо); локалізація культур (регіони Європи як історичні, культурні, географічні або економічні цілісності); мовний та етнокультурний плюралізм як результат історичного формування європейських держав-націй; поглиблення нинішньої присутності інших культур у країнах Європи; нарешті,

культурне розмаїття представницької європейської діаспори. Ці релігії потребують відповідних рішень, стратегій та програм у галузі міжкультурного співробітництва на пан'європейському й національному рівнях [4].

Міжкультурне співробітництво впливає на сприйняття, мислення, поведінку всіх членів суспільства і визначає їх належність до певного соціуму. У такій інтерпретації культура являє собою цілісність, що відрізняється від інших релігійними, національно-державними межами або етнічними ознаками.

Отже, міжкультурна взаємодія, яка стає невід'ємним атрибутом людської діяльності й процесом пошуку порозуміння та злагоди в сучасному світі, може надати процесу глобалізації культур якісно вищого рівня. Усвідомлюється різноманітність світу, і тому стає надзвичайно важливо вміти визначати культурні особливості складових глобальної культури для того, щоб зрозуміти один одного, домогтися взаємного визнання. Тому нині опанування мистецтва міжкультурної комунікації набуває дедалі більшої актуальності та значущості.

Ідеологія міжкультурного співробітництва в умовах розширення Європейського Союзу викладена в програмі «Нова культурна ініціатива для Європейського Співтовариства», яка визначала основні напрями та пріоритети формування політичної культури народів Європи, створення єдиного й водночас різноманітного європейського культурного простору; розвиток європейської культурної індустрії; забезпечення вільного доступу до надбань європейської цивілізації та вільного обміну культурною спадщиною як складовою міжкультурного співробітництва [9].

Глобалізація проявляється в тому, що нині різні локальні спільноти стають дедалі взаємозалежнішими, усвідомлюється необхідність забезпечення стабільного розвитку всього людства як єдиного багатоманітного цілого, в якому будь-яке локальне соціокультурне утворення відтворюється безпосередньо в контексті глобальних процесів та структур. Саме тому діалог культур є надзвичайно важливим, сутнісно необхідним соціальним механізмом їх буття взагалі, способом забезпечення рівного права на знання та культуру, що сприятиме культурному зростанню, розвиткові кожної людини та країн загалом.

Глобалізація культурних зв'язків виводить їх за межі певного культурного ареалу, долучає до еталонів інших культур. Особливо важливу роль у цьому процесі відіграє значна інтенсивність системи глобальної комунікації та інформації. Міжкультурні комунікаційні процеси дозволяють осягнути культуру інших народів, зрозуміти ментальність інших людей, котрі нині вільно перетинають кордони різних країн. Тому необхідно досягти узгоджувальних дій у сфері політики, економіки та культури, що дозволить зберегти культурну

різноманітність і виявити механізми, спроможні забезпечити ефективну економічну взаємодію у світі, для якого глобалізація є невідворотним явищем.

Отже, можна підсумувати, що особливості міжкультурної взаємодії в процесі глобалізації визначаються передусім сучасним технічним прогресом та глобальними політичними, економічними й культурними змінами, ущільненням мережі комунікацій. Це сприяє тому, що держави та народи, незважаючи на протиріччя та відмінності, успішно знаходять способи і засоби взаємопорозуміння. Основою міжкультурної комунікації є усвідомлення різноманітності культурних проявів світу та потреби людини в обміні культурними надбаннями на базі взаємного розуміння.

Таким чином, комунікація, яка є невід'ємним атрибутом будь-якої людської діяльності й тривалим процесом пошуку порозуміння та згоди, може надати процесу спілкування й обміну культурними надбаннями якісно вищого рівня. Україна перебуває на початковому етапі формування сприятливих умов для міжкультурного діалогу: існує значний пакет законодавчих актів, які мали б забезпечити його успішність, однак їх змістове наповнення не завжди відповідає сучасним стандартам.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні загальноєвропейської стратегії міжкультурного співробітництва, що є надзвичайно важливою складовою зовнішньої і внутрішньої політики держав, оскільки вона визначає загальні цілі, напрями й пріоритети діяльності в цій сфері для регіонального та національного співробітництва в європейському регіоні.

Список літератури

1. Глобальные и региональные проблемы в работах Иммануила Валлерстайна. Реферативный сборник / сост. А. И. Фурсов. — М. : ИНИОН, 1998. — 244 с.
2. Горовий В. М. Особливості розвитку соціальних інформаційних баз сучасного українського суспільства / В. М. Горовий. — Київ, 2005. — С. 195–197.
3. Згуровский М. В. В водовороте глобализации: вызовы и возможности / М. В. Згуровский // Зеркало недели. — 2001. — 17 нояб. — С. 12.
4. Карлова В. Державна політика у сфері культури : проблеми та напрямки здійснення в сучасних умовах / В. Карлова // Зб. наук. пр. / гол. ред. В. В. Лях. — Київ : Український центр духовної культури, 2004. — Вип. 39. — 256 с.
5. Кувалдин В. Б. Смена глобализационной парадигмы и взаимоотношения Цивилизаций / В. Б. Кувалдин // Вопр. культурологии. — 2008. — № 9. — С. 11–12.
6. Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / А. П. Садохин. — М., 2005. — С. 176–178.
7. Соколов А. В. Основы социальной коммуникации / А. В. Соколов. — СПб., 2004. — С. 190–196.

8. Формирование единого культурного пространства России в условиях глобализации : науч. конф. в РГБ // Библиотекосведение. — 2006. — № 4. — С. 16–22.
9. Branding European Power. Peter van Ham. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.clingendael.nl/publications>. — Назва з екрана.
Надійшла до редколегії 11.08.2014 р.

УДК [130.2:165.9]:378

О. В. ХОМ'ЯКОВА

ГНОСЕОЛОГІЧНІ ПІДВАЛИНИ ТА ЦИВІЛІЗАЦІЙНА ДЕТЕРМІНОВАНІСТЬ КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Розглядається специфіка культурологічного підходу до гносеологічної та цивілізаційної детермінації вищої освіти в умовах глобалізаційних процесів розвитку суспільства.

Ключові слова: парадигма, принципи парадигмальної методології, структуризація парадигми, культурне середовище освітнього простору.

Рассматривается специфика культурологического подхода к гносеологической и цивилизационной детерминации высшего образования в условиях глобализационных процессов развития общества.

Ключевые слова: парадигма, принципы парадигмальной методологии, структуризация парадигмы, культурная среда образовательного пространства.

The specificity of cultural approach to gnoseological and civilizational determination of higher education in the context of globalization processes of social development is described.

Key words: paradigm, paradigm methodology principles, structure of paradigm, the cultural environment of educational space.

Актуальність соціокультурного та культурологічного підходів у вищій освіті зумовлена різноманітністю аспектів трансформації українського суспільства, на які вона адекватно реагує. Фундаментальним поняттям, що забезпечує ці аспекти, є поняття парадигми.

Термін парадигма (з давньогрецької поняття «paradeigma» похідне від двох слів «para» — «понад», «над», «через», «біля» та «deigma» — «прояв», «маніфестація») дослівно означає те, що зумовлює прояв, перебуваючи «біля» або поза проявом. Поняття «парадигма» у філософію науки ввів Г. Бергман наприкінці ХІХ ст., розглядаючи його як загальні принципи та стандарти дослідження, що виконують нормативну функцію. У сучасній філософії науки термін «парадигма» активно розробляв Т. Кун для характеристики періоду «нормальної науки», в межах якого вона виконує проективно-програмує і селективну функції [8].

Т. Кун не навів чіткої, однозначної дефініції парадигми. На його думку, це система теоретичних, методологічних і ціннісних настанов,

що зумовлює процес наукового пізнання. Парадигми можна вважати зразками вирішення наукових завдань, які поділяють на певному етапі історичного розвитку всі члени наукового співтовариства. В епістемологічному аспекті парадигма — це зразок, приклад вирішення проблем, завдань, використовуваний науковцями. «Під парадигмою, — зазначав Т. Кун, — я маю на увазі визнані всіма наукові досягнення, які протягом певного часу надають науковому співтовариству модель постановки проблем і їх вирішення» та «цінностей, що поділяються членами наукового співтовариства», які його й визначають [8].

Отже, можна виокремити два взаємозалежні блоки аксіологічних складових компонента парадигми — внутрішній і зовнішній. Внутрішній — це пізнавальні цінності, ідеали та норми, які безпосередньо регулюють процес дослідницької діяльності. Цей блок — ідеали і норми пояснення й опису, доказовості та обґрунтованості знання, побудови й організації знань. Усі вони пов'язані між собою та в сукупності формулюють узагальнену схему методу, що забезпечує результативність дослідження. Зовнішній компонент стосується ролі науки та її цінності для суспільства на певному етапі історичного розвитку і регулює її відносини з різними соціальними структурами. Серед цих цінностей найважливішими є: практична корисність, ефективність, підвищення інтелектуального й освітнього потенціалу суспільства, сприяння науково-технічному, економічному і соціальному прогресу, адаптивні можливості людства у взаємодії з навколишнім середовищем. Означені цінності, а також пов'язані з ними етичні принципи функціонування наукового співтовариства є важливими, але не визначають ціннісного змісту парадигми.

Наукову парадигму можна тлумачити як ідеальну форму, яка є ідейно-ціннісною основою наукової практики. Соціокультурний аспект парадигми є інтегративним. Її важлива складова — певне розуміння раціональності, ідеали і норми пояснення, описи доказовості знання та його організації. На нашу думку, наукова парадигма як ідеальна форма соціокультурної практики передбачає цілісність епістемологічних, психологічних, соціальних та культурних складових, є домінуючою цінністю культури наукового співтовариства в конкретний період часу. Отже, можна підсумувати, що парадигма — ціннісна форма соціальної взаємодії. Наукова парадигма функціонує як соціальна цінність у суспільній та індивідуальній свідомості членів наукового співтовариства. Як свідчить вищевикладене, в працях Т. Куна парадигма є і «теорією, яка визнана науковим співтовариством», і «правилами та стандартами» наукової практики, і «системою методів», і «домінуючими в науковому співтоваристві цінностями» [8]. Поряд з науковою картиною світу та філософськими основами світогляду парадигма також є чинником, що зумовлює особливості науки в конкретній історії, це система еталонних теоретико-методологічних

основ наукового дослідження. Отже, парадигма — соціальна ідеальна форма, що є підґрунтям наукового пізнання, змістом якої є система теоретичних, методологічних і ціннісних настанов, вирішення наукових завдань, яку поділяють на певному етапі історичного розвитку всі члени наукового співтовариства.

Т. Кун сформулював основні принципи парадигмальної методології, аналізуючи динаміку науки. Проте правомірність екстраполяції поняття «парадигма» на широкий спектр соціальних явищ, зокрема й на освіту, підтверджує один із відомих дослідників соціальних наук К. Бейлі: «... парадигма — це ментальне вікно, через яке дослідник розглядає світ» [8]. Дуже близьким до поняття «парадигма» є екзистенційні ціленастанови, про які пише А. Я. Флієр, що регулюють «як свідомість людей, так і їх соціальну поведінку» [14]. Існують зв'язок і подібність екзистенційних ціленастанов з «епістемами» М. Фуко. Е. Орлова пише про парадигму науково-пізнавальної діяльності та парадигми взаємодії [10]. Запропоноване нею поняття «звичних патернів активності» можна вважати еквівалентом парадигми. Дослідниця визначає їх «відносно стійкі послідовності взаємопов'язаних фізичних та інтелектуальних операцій, призначених для реалізації певних функцій», які «нерідко виконуються «автоматично» та є найточнішим відповідником парадигми [10]. Це вможливорює застосування парадигми щодо педагогічної діяльності.

На певному етапі розвитку педагогіки формуються її фундаментальні принципи, ідеї, цінності, переконання і технічні прийоми, які є зразками педагогічної діяльності та відповідають певним соціально-культурним стандартам, тому під час аналізу педагогічного процесу можна використовувати поняття «педагогічна парадигма». Педагогічна парадигма — це прийнята науково-педагогічним співтовариством система соціальних цінностей, теоретичних ідей, принципів, експериментальних і навчальних моделей та методів, спосіб мислення теоретиків і практиків навчання й виховання, що визначають позиції учасників навчального процесу, цілі та зміст педагогічної діяльності, педагогічні технології й діяльність навчальних закладів. Педагогічний процес, окрім навчання, передбачає і процес виховання. Тому в межах використання парадигмальної методології існує поняття «парадигма виховання», яка тлумачиться як усталена сукупність соціально значущих ідей і переконань, що розкривають сутність виховання в процесі навчання молоді та відіграють вирішальну роль у створенні й реалізації загальнопедагогічних моделей діяльності в закладах освіти. Застосування парадигмальної методології до освіти як елементу культури потребує введення емнішого поняття — «культурно-освітня парадигма». Освіта є найважливішим елементом культурної системи, її мета — розвиток людини, що відповідає вимогам суспільства, в якому вона живе. Отже,

освіта — культурний процес, спрямований на духовне становлення соціально адекватної особистості.

З позицій спілкування вплив парадигми і навіть революція, що супроводжує її, є завжди продуктом вибору певної стратегії, зокрема це стосується суспільних і культурних інститутів. Оскільки реально співіснують інститути різного типу і кожен з них є складовою певної системи, то виникають підстави для культурного конфлікту, який вирішується завдяки суспільним перетворенням. Зазвичай вони спрямовані на зміну інститутів засобами, які ці інститути найчастіше забороняли. Це зумовлює необхідність інституціональних або фундаментальних змін сутності існуючих інститутів [7]. Відтак затребуваними стають особистості з відповідними соціальними й особливо культурними якостями, котрі не тільки розуміють необхідність інституціональних перетворень, але й здатні діяти в межах нових інститутів. Ключова роль у становленні таких особистостей належить вищим навчальним закладам.

Якість змін залежить від того, чи суперечить нова парадигма фундаментальним засадам існуючої теорії, а також чи є нова теорія теорією вищого рівня порівняно з існуючою. Зрозуміло, що вона не заперечує існуючої парадигми повністю, а надає їй іншого виміру. Тобто виникнення іншої парадигми зумовлене не стільки необхідністю абсолютної ідейної новизни, скільки можливістю мати вибір. Фундаментальною культурологічною проблемою, яка пов'язана з парадигмальним характером процесу пізнання, є те, що належність до певної групи визначає соціальну відповідальність індивіда [9, с. 85].

Таким чином, у сучасних поглядах щодо парадигм можна виокремити два провідні підходи. Згідно з першим, вона виявляється специфічним варіантом певного світосприйняття, завдяки їй забезпечується духовна єдність членів наукової й освітньої спільноти, тобто вона виконує соціо- та культуроцентричну функцію. У такому разі структуризація парадигми значною мірою пов'язана з мовно-педагогічним спілкуванням. Другий підхід методологічно спрямований на систему конкретних методів та настанов фахової діяльності. Відповідно до нього, цінність парадигмального підходу до явищ культури полягає в тому, що він надає критерії щодо вибору проблем, які потребують вирішення. Звичайно, завжди є ризик самоізоляції професійної спільноти від тих важливих проблем, які не обмежуються парадигмами і водночас мають суттєве значення для культурного і життєвого розвитку. Вирішення цієї проблеми можливе завдяки опануванню загальних смислів культури, педагогічних принципів, які зумовлюють ефект спілкування викладача та студента і сприяють усвідомленню того, що між науковими парадигмами й парадигмами культури є немало спільного.

Якщо розглядати науку як системну цілісність фактів, теорій та методів її використання, то вона є процесом розвитку, що сприяє

здобуттю й систематизації знань [18]. Основний інструмент опанування парадигм — підручники та методичні посібники: вони завжди, явно чи приховано, сприяють долученню до певної парадигми. Водночас формується спосіб сприйняття і вирішення фундаментальних проблем пізнання, яке відображає культурні смисли, прийняті в певному суспільному середовищі. Отже, освіта передбачає здобуття особистістю системи знань, яка зумовлена культурними особливостями певної спільноти. Культурологічна парадигма освіти ефективна лише в тому разі, коли відповідає на запитання про причини виникнення тієї чи іншої складової системи знань, а також пояснює типові помилки щодо їх сприйняття або застосування. Адже орієнтуючись на нові парадигми, спеціаліст не може уникнути пояснення аномалій, які руйнують існуючу світоглядну традицію як діяльнісну практику та сферу культурних уявлень.

Механізм зміни парадигм має інтелектуальні й загальнокультурні аспекти. В освіті цей процес часто пов'язаний зі зміною поколінь, які в нових життєвих умовах не сприймають існуючі парадигми як ефективні. Прихильність до старих парадигм може бути виправданою лише за умови, що вони охоплюють такі широкі аспекти, які можна використовувати і в нових парадигмах. У мовно-педагогічному спілкуванні є три типи явищ. Перший — це такі, що можна пояснити з позиції вже існуючих реалій. Ці явища майже не є причинами виникнення нових парадигм. Другий тип представлений тими, природа яких зафіксована, але її феноменологія і технічно, і культурно розкрита не повністю й може бути зрозумілою в процесі подальшої розробки. Третій тип явищ, використовуючи повсякденну термінологію, має аномалії, несподівані не лише щодо самого факту існування, але й щодо сутності цього існування. Активізуюча роль аномалій виявляється в тому, що на їх основі не можна передбачити майбутнього, особливо культурних наслідків. Саме це — ключовий момент того, що їх пояснення є першим етапом виникнення нової дійсності і нового культурного простору [8, с. 134-135].

Стимулююча роль кризи виявляється, з одного боку, в розчаруванні щодо можливостей старої парадигми, з іншого — в усвідомленні культурної і суспільної значущості нової парадигми та необхідності її використання. Ця закономірність виникає тому, що перехід до нової парадигми означає перехід до суб'єктивно нового культурного простору, що є болісним процесом, на який особистість наважується не відразу, а під впливом беззаперечних фактів. Здатність подолати культурні наслідки кризи безпосередньо пов'язана з розумінням її сутності та форм прояву. Будь-яка криза починається із сумнівів в існуючій парадигмі, а завершується переглядом настанов її нормального функціонування. Вирішення кризи передбачає декілька можливих наслідків, усвідомлення яких є важливим для вибудовування стратегії фахово-педагогічного спілкування. Якщо криза

зумовлена суб'єктивними сумнівами, то її можна вирішити на основі формування нових суспільно значущих наукових ідей. Інший можливий наслідок полягає в тому, що за існуючого стану речей кризу не можна подолати, а лише пом'якшити, доки не зміниться культурний порядок. Нарешті, кризу можна вирішувати через стимулювання нової парадигми, способів її сприйняття та використання [8, с. 119].

Отже, парадигми не розвиваються по частинах (цілі окремо, інструментарій окремо тощо). Навпаки, холізм (цілісність) — їх фундаментальний принцип існування. Це означає, що одна парадигма замінює іншу в їх цілісності, а відтак, відбувається перехід носія знань з одного культурного простору в інший. Виникнення нових парадигм передбачає розрив з однією культурною традицією і введення нової, впровадження інших правил. Цей процес не є кумулятивним (накопичувальним). Він подібний до реконструкції певної сфери культури на нових засадах, завдяки яким змінюються практичні, теоретичні й ціннісні принципи, тобто виникають проблеми, що потребують вирішення. У процесі конструювання нової парадигми постає необхідність педагогічної підтримки здатності до такого переходу, яка буде найефективнішою в разі безпосереднього мовно-педагогічного спілкування [13].

Необхідною передумовою ефективності спілкування та її результатом є утворення культурного середовища освітнього простору [11]. Освітньо-культурний простір — це категорія, яка відображає особливості структуроутворення інтелектуального життя відповідно до притаманних певному суспільству культурних норм. Він характеризує суспільство щодо синтезу нового культурного, духовного, наукового буття, зумовлює виникнення нової соціальної, економічної, політичної конфігурації суспільства та вже існуючих стандартів соціальності. Сучасна парадигма освіти передбачає, що культурне середовище для кожного суб'єкта освітнього процесу має різні виміри: а) навчання і викладання, сформовані за допомогою культуроємних технологій; б) власна активна навчальна діяльність; в) мультикультурний простір освіти під час перебування в освітньому закладі; г) культурна самодіяльність в усіх її індивідуальних і культурних формах; д) культурне середовище зон саморозвитку особистості [16, с. 298–299].

Зважаючи те, що система вищої освіти України є адаптованою версією європейської освітньої моделі, слід зосередити увагу на основних концептуальних настановах, що визначають її парадигмальний вимір. Вищі навчальні заклади, зокрема університети в європейській історії, є не тільки науково-освітніми центрами, а й осередками культури [15; 17]. Їх автономія була передумовою виникнення в них різних варіантів майбутньої цивілізації [1; 3; 64; 12]. Епоха Просвітництва формує не лише нормативний образ науки, а й уявлення про науку як основу навчання. Дисциплінарна організація науки поширюється на зміст, форми освіти і саму структуру наукового

знання, яке ретранслюється в процесі навчання. У класичній освіті зберігається середньовічний дисциплінарний принцип систематизації знань. Завданнями викладання навчальних дисциплін передбачалося трактування структури наукового знання як універсального: з єдиними зразками і нормами, позбавленими суб'єктивності. Згодом універсальні настанови Просвітництва почали руйнуватися. Освіта як складова або державних інститутів, або інститутів громадянського суспільства спрямовується на практичні результати навчання. Гегель, поєднавши особистість, державу й освіту, надає головного значення соціальній ефективності. На початку XIX ст. виникла концепція освіти, в якій важливе значення мало становлення самосвідомості особистості в процесі самопізнання культури. А вже на зламі XIX–XX ст. відбувається зміна педагогічних парадигм. Притаманну європейській традиції «природовідповідність» витіснили принципи соціальності та соціалізації особистості. Ця концепція освіти стала основою для пошуку нових форм навчання, зорієнтованих на культурно-гуманітарні ідеали. Епоха модерну сформувала образ людини — носія знання. Як слушно зауважує М. Барбер, нині необхідно водночас зважати на важливість двох пріоритетів, щоб поєднати дві цінності — рівність і різноманітність. «Один пріоритет — це необхідність створення системи освіти, що надає кожній молодій людині можливості домогтися успіху або, іншими словами, системи, що забезпечує повну чи максимально можливу рівність завдяки наданню практично кожному гарантії досягнення значно вищих результатів. Інший пріоритет — важливість усвідомити, наскільки іншим та різноманітним стало суспільство за останні 30 років» [2]

Чинний Закон України визначає, що «вища освіта — це сукупність систематизованих знань, умінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, інших компетентностей, здобутих у вищому навчальному закладі (науковій установі) у відповідній галузі знань за певною кваліфікацією на рівнях вищої освіти, що за складністю є вищими, ніж рівень повної загальної середньої освіти» [5].

Отже, можна констатувати, що в концепції освіти сучасної України наявні складові декількох парадигм, які передбачають ротацію таких аспектів: аксіологічного — визнається цінність знання для розвитку людини та суспільства; соціально-діяльнісного — освіта виявляється основою суспільно значимої практики; функціонального — освіта сприймається як спосіб реалізації певних суспільно актуальних завдань; інструментального — сутнісні характеристики освіти зводяться до певної кваліфікації. Такий плюралізм передбачає пошуки способів їх гармонізації завдяки визначенню основних системоутворюючих елементів, які можна виявити як у формах освітніх структур, так і на рівні принципів культурно-педагогічних дій.

Таким чином, культура є іманентною природі людини, тому адекватне розуміння людини в усіх її проявах можливе лише в контексті певного культурного середовища. Це означає, що окремий продукт культури відповідає певному стану суспільства та його культурного порядку. Як підсистема культури освіта репрезентує ознаки культури, в межах якої функціонує і норми якої відтворює. У разі невідповідності характеристик освіти культурі настає криза, вихід з якої може бути пов'язаний або з відповідністю підсистем класифікаційним ознакам нової культурної ситуації (подалыша культурна еволюція), або з «перемогою» традиційних форм (культурна стагнація).

Культурно-освітній простір сучасної вищої школи України характеризується суперечливими ознаками, які дозволяють уважати систему інститутів освіти його цивілізаційною моделлю, а освітні процеси та ситуації — культурною практикою. Оскільки ключовими критеріями ефективності освіти є здатність освітньої системи задовольнити очікування окремої людини, постає необхідність розширення культурного діапазону тих вимог, які має забезпечувати професійний аспект інженерно-технічного працівника.

Список літератури

1. Акімова О. А. Університет як потенційне втілення універсальності у вищій освіті / О. А. Акімова // Вісн. Нац. техн. ун-ту України «КПІ». Сер. Філософія. Психологія. Педагогіка. — Київ, 2011. — Вип. 2. — С. 11–15.
2. Барбер М. Обучающая игра: аргументы в пользу революции в образовании / М. Барбер. — М. : Просвещение, 2007. — 349 с.
3. Бистрицький Є. К. Ідея університету в системі національної освіти / Є. К. Бистрицький // Філософія. Історія культури. Освіта : тези доп. і повідомл. Третього міжнар. конгр. українців (Харків, 26–29 серп. 1996 р.) / НАН України, Міжнар. асоц. українців. — Харків, 1996. — С. 360–365.
4. Велика Хартія Університетів // Академічні свободи, університетська автономія та освіта для сталого розвитку. Мовою документів. — Миколаїв : Вид. ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. — С. 12–14.
5. Закон України «Про вищу освіту» від 01.07.2014 №1556-VII (Текст для друку) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1556-18/1386576530962660. — Назва з екрана.
6. Зимняя И. А. Ключевые компетенции — новая парадигма результата современного образования [Электронный ресурс] / И. А. Зимняя. — Режим доступа: <http://www.eidos.ru/journal/2006/0505.htm>. — Загл. с экрана.
7. Кремень В. Загальноцивілізаційні зміни: яким бачиться у їх контексті розвиток освіти в Україні / В. Кремень // Освіта. — 2005. — 22–29 черв. (№ 26). — С. 8–9 ; 6–13 лип. (№ 27/28). — С. 8–9.
8. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. — М. : Прогресс, 1977. — 297 с.
9. Модернізація системи вищої освіти : соціальна цінність і вартість для України : монографія / В. Андрущенко [та ін.]. — Київ : Пед. думка, 2007. — 257 с.

10. Орлова Э. Смена познавательных парадигм в изучении общества и культуры / Э. Орлова // Обсерватория культуры. — 2004. — № 1. — С. 13–19.
11. Петрова Г. И. Коммуникативная онтология и современное образование / Г. И. Петрова // Философия образования. — 2004. — № 2. — С. 3–8.
12. Попович М. Модель сучасного університету / Мирослав Попович // Покликання університету : [зб. наук. пр.] / [відп. ред. О. Гомілко]. — Київ : ЯНКО, 2005. — С. 16–19.
13. Семенов М. Педагогическое общение: ценности и традиции / М. Д. Семенов // Alma mater (Вестн. высш. школы). — 2013. — № 3. — С. 25–27.
14. Флиер А. Я. Культурологическая парадигма образования (к определению понятия) [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер.— Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/person/626>. — Загл. с экрана.
15. Хижняк Л. М. Університетська освіта : навч. посіб. / Л. М. Хижняк. — Харків : Вид-во ХарРІ НАДУ «Магістр», 2010. — 192 с.
16. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ століття). У 2 т. Т. 2 : монографія / В. М. Шейко. — Харків : Основа, 2001. — 400 с.
17. Шейко В. М. Вища освіта в країнах Заходу: соціальні та етичні аспекти / В. М. Шейко ; Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 1999. — 152 с.
18. Щедровицкий Г. П. Проблемы логики научного исследования и анализ структуры науки / Г. П. Щедровицкий. — М. : Путь, 2004. — 397 с.

Надійшла до редколегії 19.08.2014 р.

УДК 930.85: 008(091) 338

Л. Д. БОЖКО

ЛІТЕРАТУРА ПОДОРОЖЕЙ І ТУРИЗМ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ: ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Розглянуто розвиток літератури подорожей і туризму в історико-культурному контексті епох Відродження та Середньовіччя. Охарактеризовано перші відомі путівники епохи Відродження по святих місцях — ітинерарії, або «дорожники», та давньоруські «ходіння», що належать до первинних жанрів, які існували на межі церковної та світської літератури.

Ключові слова: *подорож, література подорожей, туризм, культура, паломництво.*

Рассмотрено развитие литературы путешествий и туризма в историко-культурном контексте эпох Возрождения и Средневековья. Охарактеризованы первые известные путеводители эпохи Возрождения по святым местам — итинерарии, или «дорожники», и древнерусские «хождения», принадлежащие к первичным жанрам, которые существовали на грани церковной и светской литературы.

Ключевые слова: *путешествие, литература путешествий, туризм, культура, паломничество.*

The development of travel and tourism literature in historical and cultural context of the Renaissance and Middle Ages is examined. The earliest known guidebooks Renaissance to holy places — itinerary, or «roadster», and Old Russian «walking», coming within the purview of primary genres that existed on the verge of church and secular literature are characterized.

Key words: *travel, literature, travel, tourism, culture, pilgrimage.*

Туризм з давніх часів відіграє важливу роль у розвитку суспільства і є тим видом діяльності людства, історія якого починається разом з виникненням цивілізації. У кожному історичному епосі наявні такі елементи діяльності людей, які так чи інакше належать до категорії туризму, який має особливе значення у становленні та розвитку як локальних цивілізацій давнини, так і світової цивілізації загалом.

Потреба у подорожах виникла ще на ранніх етапах існування людини, котрій протягом усієї її еволюції властиве прагнення до світопізнання та відкриття нових земель задля розвитку торгівлі, пошуків ресурсів та нових транспортних шляхів. Усе це спричинило виникнення особливої форми подорожей — туризму, який давно став нагальною необхідністю і невід’ємною складовою життя людини.

Туризм тісно пов’язаний з виникненням та розвитком літератури подорожей (travel writing). У результаті подорожей виникали описи мандрів: відомості про побачені країни, народи у формі дорожніх щоденників, заміток, нарисів тощо. До середини XIX ст. стиль дорожніх нотаток активно використовувався в наукових творах. Подорож посіла своє місце і в художній літературі, де головними стали почуття й переживання мандрівника, а зовнішні елементи переміщення в просторі втратили вирішальне значення. У XXI ст. з винайденням новітніх комп’ютерних технологій, набули широкого вжитку нові форми літератури подорожей — тревелоги [7], що тісно пов’язані з туристичними практиками й значно впливають на формування сучасної «людини подорожуючої».

Мета статті — проаналізувати еволюцію жанру подорожі у світовій літературі, його специфіку та вплив на формування культурних змістів, зокрема практики туризму.

Вивчення літератури подорожей, тривалий час здійснювалося здебільшого філологами і літературознавцями, які переважно розглядали історію жанру, його особливості, структуру і принципи оповіді, а також — співвідношення реального і вигаданого у творі. Якщо говорити про російськомовну літературу, то значний пласт історіографії становлять дослідження взаємодії Росії з окремими європейськими державами і народами в найрізноманітніших сферах [4; 10; 11; 16]. Ці праці висвітлюють окремі аспекти взаємин, реконструюючи матерію повсякденної взаємодії в політиці, економіці, культурі, військовій сфері.

Одним з перших звернув увагу на важливість нотаток мандрівників для вивчення культури, в цьому разі російської, К. В. Сівков [15, с. 5]. Він зібрав в одній праці уривки із нотаток російських мандрівників того часу: від «Статейного списку посольства Бориса Петровича Шереметьєва» до «Листів російського мандрівника» М. М. Карамзіна. Простежуючи зміни в тексті нотаток, він відзначає в них еволюцію не жанру, а радше сприйняття Європи російськими мандрівниками. У цьому, на думку дослідника, полягає головна цінність таких документів. В. Ю. Афіані та Л. Б. Хорошилова розглядають подорож як феномен культури своєї епохи (до XVII ст., петровський час, друга половина XVIII ст., кінець XVIII — перша половина XIX ст.), що відображає та іноді формує світогляд сучасників. Крім того, автори намагаються надати джерелознавчу оцінку літературі подорожей, яка, на їхню думку, споріднена з мемуарно-епістолярним джерелам, але з різним ступенем відкритості, щирості [1].

Ю. М. Лотман, аналізуючи один з найвідоміших перших російських творів літератури подорожей «Листи російського мандрівника» М. М. Карамзіна, зважає на широкий культурний контекст. Принципово новим, на його думку, в «Листах» є «злиття літератури та поведінки і життя письменника: життя письменника проглядається крізь призму літератури, а література — крізь призму побуту» [9]. Слід також згадати працю С. А. Козлова «Російський мандрівник епохи Просвітництва» [8], в першому томі якої розглядаються російські «Grand tour» XVIII ст. У дослідженні, що претендує на цілісне осмислення подорожі, розкривається зміст цього явища, відзначається вплив на маршрути подорожей європейської (насамперед англійської) традиції.

Різноманітні аспекти мандрування (шляху) як культурологічної проблеми освітлювали Е. Блох, Л. Гумільов, Ю. Лотман, Б. Успенський. Серед українських дослідників літератури подорожей присвятили свої дослідження Я. Цимбал, Ю. Г. Полежаєв [13].

У зарубіжній історіографії історія літератури подорожей як окремий напрям досліджень існує достатньо давно і переживає в останні роки, на думку П. Берка, справжній бум [2]. Про це свідчать поява спеціальних дослідницьких груп¹, видання тематичних журналів, наприклад *Bolletino del C.I.R.V.*², *Dimensions du Voyage* (видається

¹ В об'єднаному Центрі з вивчення історії XIX ст. університетів Сорбонна Париж-1 і Париж-4 та Центрі з вивчення літератури подорожей в університеті Париж-4 проводяться семінари та круглі столи з проблем подорожей; в Швейцарії в 1998 р. створена Культурна асоціація подорожей до Швейцарії, сприяє дослідженням і публікаціям у сфері подорожей по Альпах і до Швейцарії; наразі, в ІВІ РАН у 2008 р. був проведений круглий стіл, спеціально присвячений проблематиці подорожей і методам їх вивчення.

² Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia — Міжуніверситетський центр з вивчення подорожей до Італії.

міжуніверситетським центром наукових досліджень подорожей до Італії), монографій і колективних праць. Темою одного із зарубіжних дослідників — В. Береловіча — стали російські подорожі Європою кінця XVIII ст. [21]. У його статті міститься детальний аналіз такого явища, як «велика подорож» російських дворян по Європі в другій половині XVIII ст., а також кількісні характеристики цього явища. Деякі з досліджень присвячені мистецтву або методу подорожей, інші — окремим мандрівникам або аспектам подорожей. До перших належить праця «*Poliorticon italiana*» професора Е. Канчеффа. Будучи прихильником міждисциплінарного підходу та порівняльного вивчення культури, він визначає подорож як зустріч і взаємодію культур, пропонуючи дослідникам розглядати подорож та її опис не як на подібний багатьом іншим епізод із життя людини, а спробувати побачити за звичайною пригодою механізм роздумів і творчості, простежити в подорожі стимул до творчості, зрозуміти її вплив на формування ідеалів [24].

У 2001 р. вийшла друком праця В. Берті стосовно типології французьких записок про подорожі XIX ст. на Схід [29]. У ній автор здійснює спробу розглянути подорож і туризм як різні культурні практики, а також досліджує проблеми трансформації моделей опису подорожей і становлення їх як літературного жанру. У колективній монографії «Культура подорожей: Практики і дискурси від Ренесансу до початку XX століття» [27], переважно на матеріалі подорожей до Італії, розглядаються три великі групи проблем. Перша — процес написання текстів подорожей та їх зв'язок з книжковим репертуаром з цієї тематики, другий — циркуляція знань і описів подорожей у середовищі інтелектуалів і аудиторії, що читає, третя — форми сприйняття подорожей сучасниками. Нарешті, ще одна колективна монографія французьких учених «Подорожі по Європі: від Гумбольдта до Стендаля» [30] також відзначається оригінальністю постановки проблем і рішеннями. У центрі уваги перебувають маршрути подорожей та їхні зміни в різні епохи, наукове знання й особистий досвід мандрівника, що розглядаються у взаємному впливі на перебіг і фіксацію подорожі, самі процеси подорожі, її описи і спогади про цей досвід.

Для періоду Нового часу очевидним є зв'язок подорожі з читанням: зважаючи на велике значення усного міжособистісного спілкування, можна стверджувати, що саме читання (навчальної літератури, газет, журналів, книг), формувало основи уявлень про інші країни та народи й деталізувало їх. Тому постає необхідність вивчення окремих аспектів історії книги, читання, функціонування книжкового ринку в досліджуваній період. Цим питанням присвячено безліч статей, наукових збірників, монографій [18; 22; 26].

Підходи кожного з розглянутих вище напрямів досліджень орієнтовані передусім на вирішення завдань у своїй сфері. Вони безпосередньо не стосуються проблем цього дослідження, проте їх поєднання

є основою для вивчення подорожі в широкому історико-культурному контексті.

Таким чином, незважаючи на очевидну увагу до цього жанру, вплив літератури подорожей на розвиток культури, зокрема туризму як культурної практики, досі є маловивченим.

Література подорожей виникла достатньо давно. Спочатку подорожі складно було відмежувати від географічного дискурсу — це були усні оповіді, які мали практичне призначення для мандрівників. Значно пізніше виникли писемні форми, які перебувають на межі географії, історії, етнографії та літератури.

Перші згадки про подорожі сягають III ст. н. е. Це були мандрівки без мети — суто для отримання нових вражень, поклоніння святиням та відвідання видатних історичних пам'яток, спілкування з мальовничою природою тощо. Загальні географічні відомості, якими користувалися мандрівники, існували в усіх народів від найдавніших часів. Наприклад, у стародавніх греків подорожі мали назву «*periodos ges*» (коло Землі), які проте «не містили описів мандрівок навколо Землі, а лише окремих країн» [28].

У зв'язку з розвитком філософії та активним колонізаційним процесом, уперше в писемній формі подорожі виникли в Стародавній Греції. Жанр «*periodos ges*» існував до IV ст. н. е. Стиль цих творів науковий, тісно пов'язаний з практичними та пізнавальними функціями, які він виконував. Натомість подорож з літературними елементами сформувалася пізніше. Її зразком був ітер — поетичний опис подорожі в античній літературі. Найрозвиненішим він був у Стародавньому Римі та Греції і являв собою поетичний звіт про мандрівки з використанням міфологічних та елегійних сюжетів, звеличенням відвіданих місцевостей і їх пам'яток. Основні його елементи — опис місця, кліматологічні особливості, вигляд та звичаї мешканців, особливості природи, історичні та філософські медитації, авторські роздуми. До найвідоміших цивілізованому світові дорожніх нотаток належить «Одіссея» потенційного авторства Гомера, де вперше у світовому письменстві подорож концентрує навколо себе і сюжет, і текстову канву, а головне — набуває антропологічного виміру.

У Візантії видаються перші відомі нам путівники, які завдячують своїм існуванням посиленому інтересові до історії і пам'яток Константинополя та потребам численних мандрівників, що відвідували столицю імперії. Перший з них був складений ще в пізноантичний час — VI ст. Цей «*Vademesum*»¹, написаний латиною, мав назву «Град Константинополь — Новий Рим» [17].

Здебільшого путівники були середнього класу, наводили розрізнені історичні та топографічні відомості про столицю. Опис одного

¹ *Vademesum* (у перекладі з лат. — «іди зі мною») — путівник, кишенькова довідкова книга, покажчик.

з них, «Короткий історичний огляд», належить до VIII ст. Докладніший путівник «Батьківщина Константинополь» був складений на межі X–XI ст. Він складався з трьох частин: у першій подавалася власне історія виникнення міста й окремих міських районів; у другій — топографічна структура Константинополя, а третя оповідала про головні визначні пам'ятки столиці — міські пам'ятники, палаци як імператора, так і приватних осіб, лазні, лікарні, монастирі, церкви тощо. Окремо описувалося будівництво й освячення храму Св. Софії. За структурою ця праця була подібною до сучасних путівників і, крім докладної і точної топографії міста, «Батьківщина Константинополь» базувалася на великій кількості джерел, зокрема творах Прокопія Кесарійського, Іоанна Ліда, патріарха Фотія, хроністів VIII–IX ст. та ін.

Ранніми зразками літератури подорожі можна також назвати Опис Паусаніаса Греції у 2-му ст. н. е. і журнали подорожі Ібн Джубаір (1145–1214) і Ібн Батутта (1304–1377). У середньовічній арабській літературі цей жанр був доволі загальним [23], у середньовічному Китаї — набув популярності під час династії Сун (960–1279) [25]. Жанр назвали «літературою звіту подорожі» (youji wenxue) і часто застосовували в оповіданні, прозі, есе та стилі щоденника [25, с. 67–93].

У Середньовіччі значну роль відігравали записки купців і мореплавців, які спочатку були переважно утилітарними, передаючи відомості про умови торгівлі, оптимальні торгові маршрути, найвигодніші товари тощо. Така інформація мала конкретну цінність, і записки нерідко слугували предметом купівлі-продажу або комерційного шпигунства. Але їх зміст і сприйняття читачами змінювалися в міру накопичення знань про навколишній світ. Твори мандрівників ставали захоплюючим читивом. Напередодні епохи великих географічних відкриттів, у XVI ст. література подорожей набула небаченої популярності й стала формувати суспільну свідомість.

Описи далеких, невідомих земель, створювані паломниками, мореплавцями, купцями і вченими, розширювали інформованість людини про навколишній світ і таким чином формували потребу в задоволенні допитливості на основі особистого досвіду. Багато в чому завдяки таким творам склався тип допитливого мандрівника епохи Відродження та Нового часу. Книгу венеціанця Марко Поло про його мандри, які тривали з 1271 до 1293 р., за її вплив на свідомість тогочасного європейського соціуму порівнюють з найзначнішими відкриттями в галузі культури і науки. Він першим ознайомив європейців з країнами і народами Азії, ввів у культурний побут відомості про Китай, Тибет, Південно-Східну Азію та Японію. Його книга ще до винаходу друку поширилася по всій Європі в списках (до нашого часу збереглося понад 80) і була перекладена різними мовами. Сучасники читали книгу як захоплюючий опис чудес Божого світу в традиції

середньовічних легенд. Але через століття, в епоху Великих географічних відкриттів книга Марко Поло вже слугувала достовірним джерелом знань і своєрідним путівником [14]. Відомо, що Колумб був уважним читачем цієї книги. Типографське видання книги Марго Поло латинською мовою, опубліковане в 1485 р, Колумб узяв у свою відому подорож і часто нею користувався — на сторінках книги залишилися численні нотатки, зроблені його рукою.

Епоха географічних відкриттів збіглася з поширенням книгодрукування в Європі. Записки мандрівників стають у XVI ст. книжками, які найбільше читають. Сила впливу літератури подорожей на суспільну свідомість підтверджується, зокрема, історією географічних назв. Як відомо, континент, відкритий Колумбом, отримав назву Америка на честь Америкго Веспуччі, заслуги якого як мореплавця незрівнянні з заслугами Колумба. Але Америкго Веспуччі мав літературний таланти, і його листами, в яких він захоплює описав свої подорожі, зачитувалася вся Європа, не піклуючись про те, наскільки вони достовірні.

Загалом, поширення відомостей про великі географічні відкриття зумовило перегляд багатьох догм середньовічної свідомості. Охайомлення з новими землями, народами і звичаями розширювало горизонти світу для освіченої людини того часу. Це значно сприяло формуванню нового типу культури, в якому переважав інтерес до реального світу і людської індивідуальності.

У Середньовіччі стали масовими паломництва. Якщо в період античності мандрівниками були переважно чиновники і заможні люди, котрі мали офіційні можливості або особисті кошти для подорожей, то в прощах брали участь люди всіх станів і різного достатку.

Метою таких паломництв було відвідання святинь — цілющих джерел, місць проживання чи поховання святих, прославлених храмів або монастирів. Такими місцями були Палестина та Єгипет. Про Палестину, як найдавніший об'єкт християнського паломництва, зазначають і перші європейські путівники по святих місцях — ітінерарії, або «дорожники» [6]. Найдавніші з них, що збереглися, присвячені опису саме Святої землі: це «Бордоський подорожній» [3] 333 р., що описує подорож невідомого паломника з Бордо по Єрусалиму, а також «Ходіння Сільвії» кінця IV ст., що висвітлює подорож іспанської прочанки по Палестині. Крім означених, можна навести «путівник» Антоніна П'яченського, складений наприкінці VII ст., а також «Путівник для паломників» початку XII ст. [5].

У художньому просторі паломницької літератури центральне місце посідає концепт шляху, реалізований у сюжетах, персонажах, образах і символах.

Серед численних історій про мандри кельтських (ірландських) ченців важливими є розповіді про подорож до острова, де живуть Енох та Ілля, викладені у XII ст. хроністом Готфрідом Вітербоським.

«Плавання св. Брендана» [12] вважається першоджерелом кельтських розповідей про морські подорожі. Для кельтської мандрівної літератури характерне певне повторюване коло сюжетів, зокрема відвідування райського острова. Святий (райський) острів розуміється як мета морської подорожі героя (героїв). Кельтам (зокрема ірландцям) Інший світ уявлявся у вигляді острова: Жінок, Радості або Юності.

Паломницька практика була популярна і на Русі. Основними місцями поклоніння руських прочан були Єрусалим, Константинополь і Афон. Паломницькі описи стали одним з найпоширеніших жанрів давньоруської літератури, серед яких можна згадати «Житіє і ходіння Данила, Руської землі ігумена» [19] XII ст.; опис святинь Царгорода новгородського архієпископа Антонія XII ст. і новгородського інок Стефана XIV ст.; «Ходіння митрополита Агрефенія обителі пресвятої Богородиці» XIV ст.; опис Константинополя, Єрусалима й Афона диякона Ігнатія Смолянінова XIV ст.; «Ходіння інок Варсонофія до Святого граду» [20] XV ст. і найпопулярніший паломницький твір — «Ходіння Трифона Коробейникова» XVI ст.

«Ходіння» належать до первинних жанрів, які існували на межі церковної та світської літератури, що багато в чому визначало їх своєрідність як літературної форми і перспективи подальшого розвитку. З точки зору об'єкта зображення, «ходіння» є розповіддю про реально здійснену подорож з будь-якою метою: паломницькою, дипломатичною, посольською тощо, в центрі якої — опис відвіданих земель і передача особистих вражень оповідача, котрий найчастіше є alter ego мандрівного героя.

Нарисові записи в «ходінні» були пов'язані між собою не тільки ідейно-тематичними, стилістичними і просторово-часовими відносинами, а й особистістю оповідача. «Живе почуття автора» в «ходінні» було характерною і специфічною особливістю, що дозволила називати його одним з найбільш «авторських» жанрів. Ставши основою літератури подорожей, ця особливість поступово руйнувала замкнутість географо-топографічних описів, розширюючи таким чином відтворений у тексті життєвий матеріал, сприяла вираженню авторської рефлексії (аж до введення більшою мірою на пізніх етапах розвитку різноманітних роздумів, міркувань, особистісних узагальнень тощо). Манера монологічного мовлення в мандрівному описі зумовлена безпосередньо жанровою особливістю твору, основною дійовою особою якого є мандрівник: оповідь ведеться від першої особи, імені автора-героя, котрий прагне поділитися тим, що він бачив і спостерігав особисто. Але водночас під впливом законів середньовічного світогляду й художньої свідомості в «ходіннях» яскраво виявлялося те, що прийнято називати «знеособленням» оповіді, зниженням ролі біографічних елементів, «нівелюванням» авторського начала. Для середньовічного автора головними були точність і достовірність самого опису,

його інформаційна насиченість, і тому «ходіння» містять немало різноманітних цифр: вказівок відстаней, визначень розмірів, кількості деталей.

Однак поступово, що стає особливо помітно у XVIII-XIX ст., актуалізуються саме подорожні враження, зокрема прагнення передати свої релігійні переживання під час відвідування тієї чи іншої святині. Настільки ж послідовно розширюється і світогляд паломника, в поле його зору, а, головне, — у його твір, крім «священних предметів», реліквій починають потрапляти не тільки виняткові, незвичайні пам'ятки, пам'ятники (наприклад, піраміди), істоти (крокодили), а й простіші речі. Він звертає більше уваги на побут і звичаї місцевого населення, політичний устрій країни тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що література подорожей має давнє походження й особливої популярності набула в Середньовіччі й розпочала формувати суспільну свідомість. Завдяки творам мандрівної літератури склався тип допитливого мандрівника епохи Відродження та Нового часу, що в подальшому стало підґрунтям для розвитку туризму. На Русі «ходіння» розширили межі пізнання світу мандрівникам із усієї раїни.

У XVIII-XIX ст. відбулися значні зміни в розвитку суспільства, що водночас змінили мотиви подорожей і сприяли виникненню нових жанрів літератури подорожей. Особливості літератури подорожей XVIII-XIX ст. та її вплив на розвиток туризму потребують окремого дослідження.

Список літератури

1. Афиани В. Ю. Познание России (путешествие как факт культуры и исторический источник) / В. Ю. Афиани, Л. Б. Хорошилова // Русская провинция. Культура XVIII — XX вв. : сб. ст. — М., 1992. — С. 120–124.
2. Берк П. «Антропологический поворот» в гуманитарных науках: индивидуальные версии и конфигурация целого. Историческая антропология и новая культурная история / П. Берк // Новое литературное обозрение. — 2005. — №5. — С. 80.
3. Бордоский путник // Православный палестинский сборник. Вып. 2. — СПб., 1882. — 132 с.
4. Гумилинский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / В. М. Гумилинский. — М., 1979.
5. Добиаш-Рождественская О. А. Западные паломничества в средние века. / О. А. Добиаш-Рождественская. — СПб., 1924. — 234 с.
6. Древнескандинавские итинерарии в Рим, Константинополь и Святую землю Древнейшие государства Восточной Европы. 1999 г. Восточная и Северная Европа в средневековье. — М. : «Восточная литература» РАН, 2001.
7. Журналы-травелоги в условиях глобализации масс-медиа [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/zhurnaly-travelogi-v-usloviyakh-globalizatsii-mass-media>. — Загл. с экрана.

8. Козлов С. А. Русский путешественник эпохи Просвещения : в 3 т. / С. А. Козлов. — Т.1. — СПб., 2003.
9. Лотман Ю. М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю. М. Лотман. — СПб., 1997. — С. 486.
10. Михельсон В. А. «Путешествие» в русской литературе / В. А. Михельсон. — Ростов, 1974.
11. Михельсон В. А. Русский путевой очерк XVIII — перв. пол. XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1972.
12. Плавание святого Брендана. Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров / пер. с латыни и старофранц. Н. Горелова. — СПб. : «Азбука-классика» — 2002. — 320 с.
13. Полежаев Ю. Г. До витоків тревел-журналістики в Україні : література мандрів / Ю. Г. Полежаев // Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації. — 2012. — № 4 (12). — С. 109–113.
14. Поло М. Книга Марко Поло. Записки путешественника или имперская космография / Марк Поло. — М. : Евразия, 2007. — 864 с.
15. Сивков К. В. Путешествия русских людей за границу в XVIII веке / К. В. Сивков. — СПб., 1914. — 134 с.
16. Сиповский В. В. К литературной истории «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина / В. В. Сиповский. — СПб., 1897.
17. Соколова М. История туризма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gumer.info/Travel/sokol/03.php>. — Загл. с экрана.
18. Тематические сборники «История русского читателя». — Л., 1973–1982.
19. Хождение игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. — СПб. : «Изд-во Олега Абышко», 2007. — 416 с.
20. Хождение священноинока Варсонофия ко святому граду Иерусалиму в 1456 и 1461–1462 гг. / под ред. С. О. Долгова // Православный Палестинский сб. — СПб., 1896. — Т.15. — Вып. 45. — С. 4, 45, 59.
21. Berelowitch W. La France dans le «Grande tour» des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII siècle / W. Berelowitch // Cahier du Monde russe et Sovetique, XXXIV (1-2), janvier-juin 1993. — P.193–209.
22. Chartier R. Histoire de la lecture / R. Chartier. — P., 1995.
23. El-Shihibi, Fathi A. (2006). Travel Genre in Arabic Literature: A Selective Literary and Historical Study (Originally presented as the author's thesis (Ph.D.-Boston University, 1998)). Boca Raton, Fla: Dissertation.com.
24. Emanuele Kanceff. Poliopticon italiano / Kanceff Emanuele. — Genève, 1993.
25. Hargett James M. (1985). «Some Preliminary Remarks on the Travel Records of the Song Dynasty (960-1279)» / James M. Hargett. — Chinese Literature : Essays, Articles, Reviews 7 (1/2): 67–93.
26. Jams H. R. Towards an Aesthetic of Reception / H. R. Jams. — Minneapolis, 1982.
27. La culture du voyage : Pratiques et discours de la Renaissance à laube du XXe siècle. — P., 2004.
28. Rott D. Daniel Vetter i jego «Opisane wyspy Islandii». Studium dziej w staropolskiego podróźopisarstwa / D. Rott. — Katowice, 1993. — S. 25.

29. Valéry Berty. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français en Orient au XIXe siècle / Valéry Berty. — P., 2001.
30. Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites. — P., 2007.

Надійшла до редколегії 15.08.2014 р.

УДК 338.48:130.2

Н. В. ШУМЛЯНСЬКА

ЕКОТУРИЗМ ЯК ФОРМА ДОЛУЧЕННЯ ДО ПРИРОДНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Розглядається екотуризм як форма долучення до природної та культурної спадщини. Акцентується, що екологічний туризм завжди сприяв цивілізованним взаємозв'язкам між туристами і місцевим населенням.

Ключові слова: екологічний туризм, м'який туризм, жорсткий туризм, технізований туризм, нетехнізований туризм.

Рассматривается экотуризм как форма приобщения к природному и культурному наследию. Акцентируется, что экологический туризм всегда способствовал цивилизованным взаимосвязям между туристами и местным населением.

Ключевые слова: экологический туризм, мягкий туризм, жесткий туризм, технизированный туризм, нетехнизированный туризм.

Eco-tourism is seen as a form of initiation to the natural and cultural heritage. The fact that eco-tourism has always contributed civilized relationships between tourists and the local population is accented.

Key words: eco-tourism, soft tourism, hard tourism, motorized tourism, non-motorized tourism.

Актуальність теми полягає в тому, що нещадне і безкультурне споживання природних ресурсів охопило нині численні сфери життєдіяльності людини, що є проявом загальної дегуманізації свідомості. Таке ставлення людини до свого довкілля неминуче призводить до втрати біорізноманіття та збідніння природи. Адже саме остання є запорукою інтелектуального, морального розвитку й основою матеріального благополуччя. На жаль, руйнівна діяльність не обмежується природними зонами, а поширюється на результати творчої діяльності та культурні досягнення минулих поколінь, так чи інакше вписаних у природне середовище.

У зв'язку з погіршенням стану навколишнього середовища останнім часом відбувається пошук альтернативних напрямів використання туристичних ресурсів, де достатньо вагомою є природна складова. Одним з таких напрямів, що активно розвивається в усьому світі, дослідники називають екологічний туризм.

З'ясувалося, що прибутки від екологічних подорожей становлять близько 10 %, які отримані завдяки розвиткові міжнародного

туризму. Погіршення навколишнього середовища в містах, перенасиченість традиційних популярних районів відпочинку — гірських курортів, узбереж теплих морів та ін., а також зростання добробуту людей, збільшення кількості вільного часу. Усе це сприяє розвитку екологічного туризму у світі.

Мета статті — визначити можливості екологічного туризму в процесі долучення до природної та культурної спадщини.

Для того, щоб екологічний туризм міг реально позитивно впливати на господарство і соціальну сферу країни, а також бути реальним пріоритетним напрямом туризму, його поняття має базуватися на таких основних аспектах:

а) орієнтація туристів на пріоритетне споживання екологічних ресурсів;

б) збереження наявного природного середовища;

в) підтримання традицій укладу життя місцевого населення.

В українських та зарубіжних працях наводяться найрізноманітніші визначення екологічного туризму: «зелений туризм», «нетехнізований туризм», «наближений до природи», «адаптований туризм», «пригодницький туризм», «агротуризм» та ін., однак у них немає критерію ступеня впливу на навколишнє середовище. Насправді навіть звичайна присутність сторонніх осіб уже порушує баланс природних, соціальних і культурних ресурсів. У зв'язку із цим цікавим є дослідження німецьких учених, які поділяють туризм на два типи — технізований і нетехнізований або «жорсткий» і «м'який» [5].

Головна мета нової політики «тихого» або спокійного туризму, відповідно до визначення Й. Кріппендорфа, полягає в тому, щоб забезпечувати фізичний і духовний відпочинок для якомога більшої кількості людей у безпосередньому контакті з ландшафтом, а також згідно з ландшафтом, потребами відпочиваючих і врахуванням довгострокових інтересів місцевих жителів. Саме довготривалість цей дослідник визначає як можливість побудувати взаємовигідні відносини, немовби вrostати в уже існуюче середовище [2].

У визначенні, що використовує австралійський учений П. Хасслахер, зазначено чотири «стратегічні» компоненти, наявність і взаємодія яких характеризує м'який туризм: нетехнізований туризм, самостійний розвиток регіону, соціальна відповідальність, культурна відповідальність [2].

Означені компоненти є рівнозначними. Можна стверджувати, що у визначенні П. Хасслахера пріоритетним критерієм м'якого туризму є нетехнізованість. На його думку, м'який туризм не може розвиватися в усіх туристських регіонах. Імовірно, має значення наявність техногенної інфраструктури. Радше, це доволі умовний критерій, оскільки місць, де людина абсолютно не впливає на навколишнє середовище, знайти майже або взагалі неможливо.

Подібне за структурою, але інше за змістом визначення запропонував К. Х. Рохлітц. Згідно з ним, м'який туризм є системою, яка також складається з чотирьох взаємодіючих елементів:

- оптимального відпочинку гостей,
- «інтактного» ландшафту, тобто такого, який гості сприймають безпосередньо,
- інтактною місцевою соціокультурної сфери,
- прибутку від туристичної діяльності.

Саме визначення формулюється так: «М'який туризм — це кількісно помірний туризм, що завдяки дистанційованій інтеграції створює для місцевих жителів економічні вигоди і забезпечує взаємопорозуміння між гостями й місцевими жителями, а також не завдає шкоди ні ландшафту, ні місцевому соціокультурному середовищу» [3].

На думку Д. Крамера, гуманізація туризму, реформування і перетворення «жорсткого» туризму на «м'який» продуктивні не за допомогою зміни індивідуальної поведінки туристів або конкретних політиків і керівників туристичного бізнесу, а цілеспрямованого впливу громадських організацій на політику великих туристських підприємств. Таке істотне доповнення до викладених вище визначень і концепцій «м'якого» туризму зумовлює, на думку автора, те, що в системі ««м'який» туризм» найважливішим компонентом є не просто турист, а свідомий, підготовлений турист. Має здійснюватися вплив зі сторони організацій, для чого необхідна система соціального контролю поведінки туриста на індивідуальному рівні [2].

Основна ознака всіх наведених визначень і точок зору — прагнення авторів пов'язати екологічний туризм переважно з природними, непошкодженими чи мало порушеними й такими, що охороняються, ландшафтами. Визначення є неповними, оскільки бракує шкали оцінювання впливу туризму на навколишнє середовище.

Крім того, на їх основі слід з'ясувати і такі властивості екологічного туризму, як турбота про соціальний рівень, культурну спадщину й економічний добробут місцевого населення.

Таким чином, можна виокремити п'ять основних завдань екотуризму:

- а) звернення до природи й використання переважно природних ресурсів;
- б) не завдавати шкоди або мінімізувати її щодо середовища існування;
- в) спрямованість на екологічну освіту і просвіту, формування культури відносин рівноправного партнерства з природою;
- г) збереження об'єктів місцевої соціокультурної сфери;
- д) економічна ефективність, забезпечення сталого розвитку тих районів, де він здійснюється [3].

Природний, екологічний і звичайний туризми не є тотожними. Трапляється безліч різноманітних спроб якимось чином позначити, методологічно виокремити характеристики нового напрямку в туризмі. Основні його властивості такі.

По-перше, екологічний туризм — це, насамперед, подорож і відвідування збережених належним чином природних територій, представлених у всьому світі, здебільшого, національними та природними парками, резерватами й іншими типами природних територій, що охороняються.

По-друге, він передбачає наявність певних, достатньо жорстких правил поведінки для туристів, їх дотримання є принциповою умовою успішного розвитку самої галузі.

По-третє, екологічний туризм характеризується відносно слабким негативним впливом на природне середовище, тому його іноді називають «м'яким туризмом». Саме із цієї причини він став практично єдиним видом використання природних ресурсів у межах природних територій, що особливо охороняються.

По-четверте, екологічний туризм передбачає: місцеві спільноти не лише працюють як обслуговуючий персонал, а й продовжують жити на території, що охороняється, вести звичний уклад життя, традиційні види господарювання, які забезпечують ощадний режим природокористування. Закономірно це приносить певний прибуток населенню, сприяє його соціально-економічному розвитку.

По-п'яте, екологічний туризм поєднує відпочинок, розваги й екологічну освіту для мандрівників [5].

Відтак, у широкому сенсі екологічний туризм розуміється як одна з форм рекреації, безпосередньо пов'язана з використанням природного потенціалу. Це — подорожі та відпочинок на свіжому повітрі, в природному, малозміненому середовищі існування; оздоровлення в гармонії зі збереженим довкіллям. Зрештою, екологічний туризм — яскравий приклад поєднання природи, спорту й екології з метою розвитку духовних, фізичних і пізнавальних сил людини [2].

Основуючись на ставленні до екологічного туризму як до економічної категорії, можна визначити його як складову індустрії туризму, що виробляє і продає свій туристичний продукт, а також отримує від цього прибуток, або як туристичну діяльність на природі, що сприяє збереженню природного середовища, а також поліпшенню життєвого рівня місцевого населення [3].

У багатьох працях наводиться визначення Товариства екотуризму (США): «Екологічний туризм — це подорожі в місця з відносно незайманою природою, щоб, не порушуючи цілісності екосистем, отримати уявлення про природні та культурно-етнографічні особливості території; туризм, що створює такі економічні умови, відповідно до яких охорона природи стає вигідною населенню» [2].

Тому в екологічному туризмі стосовно мандрівників визначаються такі завдання: здобути екологічну освіту, утілити культурні форми взаємовідносин з природою, виробити етичні норми поведінки в природному середовищі, виховати почуття особистої відповідальності за долю природи й окремих її елементів, відновити фізичні й духовні сили, забезпечити повноцінний відпочинок в умовах природного середовища.

Згідно з даними СОР, у світі екотуристів від 12 до 15 % серед усіх туристів і їх чисельність у середньому щорічно зростає на 30 % на рік [7]. Можна очікувати, що незабаром до цих статистичних даних долучаться також українські туристи, чому сприяють три глобальні тенденції:

- загальне погіршення екологічного стану в нашій країні, що спричинило необхідність приділення особливої уваги природоохоронним територіям;
- виникнення нових ознак у сучасного споживача, таких як: екологізація світогляду — усвідомлення вразливості навколишнього середовища і його нерозривної єдності з людським суспільством;
- технологічні, транспортні, інформаційні та правові можливості відвідування будь-яких місць на планеті.

Для повноцінного розвитку екологічного туризму потрібні значні й різноманітні ресурси. Саме ця його особливість впливає на територіальну організацію туристичної діяльності, формування нових туристичних районів та їх спеціалізацію.

Сучасна наука визначає три основні види ресурсів екологічного туризму. Охарактеризуємо кожен з них.

Природно-кліматичні чинники: рельєф, водні об'єкти, флора і фауна, унікальні й просто цікаві природні ділянки.

Історико-культурні пам'ятки: матеріальна і духовна культура населення регіону; історичні, археологічні, культурні пам'ятки, які безпосередньо пов'язані з природним середовищем.

Соціальна інфраструктура, що забезпечує підтримку способу життя людей і розвиток місцевого співтовариства — освітня, медична, транспортна, житлово-комунальна, рекреаційна, господарська.

Нині більшість туристів надає перевагу саме екологічному туризму, про що свідчать популярність піших екскурсійних маршрутів і збільшення відвідуваності привабливих у природному та культурному сенсах місць. Найважливіша основа екологічного туризму — якість навколишнього середовища. Розуміючи це, чимало держав вкладають значні інвестиції в галузь, щоб поліпшити умови для туристів у національних парках, заповідниках, на інших природних та історичних територіях.

Екологічний туризм розглядається як форма «альтернативного» туризму. Завдяки слабкому, «м'якому», екологічно безпечному впливу на природне середовище екологічний туризм стає найпривабливішим способом використання природних ресурсів національних екологічних систем. Водночас охорона природи, роботи з відновлення ресурсів стають економічно вигідним напрямом діяльності.

Так, навіть пересування на лайнері по дельті Дунаю можна вважати екологічним туром за дотримання певних умов. Відповідно до цих критеріїв, лайнер буде досконалим — корабель не підійматиме великої хвилі, мотор буде тихим, щоб не розполохувати рибу і птахів. Також туристи часто залишатимуть судно для човнових, піших або верхових маршрутів. Вони ознайомляться з місцевою природою, культурою місцевих жителів та екологічними проблемами регіону й здійснять певний внесок у їх вирішення, навіть найпростішим способом — пожертвами на природоохоронні проекти, звичайною оплатою за тур.

Таким чином, об'єктами власне екологічного туризму можуть бути природні і культурні пам'ятки, соціальна інфраструктура, прийнятна для способу життя місцевого населення. Саме природні та природно-антропогенні ландшафти, де традиційна культура і соціальна інфраструктура становлять єдине ціле з навколишнім природним середовищем, і пояснюють існуючу різноманітність напрямів екологічного туризму.

Найважливіші напрями екологічного туризму.

А. Пізнавальний — ознайомлення туристів з найцікавішими природними територіями, флорою і фауною, унікальними ландшафтами, гармонійно вписаними в навколишню місцевість пам'ятниками матеріальної культури й історії. Навчальні екологічні стежки є головним інструментом ознайомлення туристів з навколишнім середовищем, під час додання яких відбувається навчання на природі. У цій сфері можлива розробка найрізноманітніших за складністю та запропонованою тематикою туристських маршрутів, що передбачені для відпочиваючих різного вікового й освітнього рівнів.

Б. Науковий — особлива форма екологічного туризму, пов'язана з отриманням необхідної ділової та наукової інформації (наприклад, про рідкісних представників флори і фауни, які перебувають під загрозою зникнення і занесені до Червоної книги; природні явища, історичні пам'ятки та ін.). До них належить «конгресовий» туризм — своєрідний «природний» додаток міжнародних конференцій, симпозіумів та семінарів, що супроводжуються виїздом на природні території.

В. Спортивний — піший, велосипедний, кінний туризм, водний сплав, спортивне орієнтування тощо в поєднанні з ознайомленням з лісовими, степовими і гірськими ландшафтами, багатством флори і фауни певної місцевості [1].

Для підвищення ефективності проведення заходів у напрямі відновлення й охорони необхідне наукове вивчення цих процесів. У межах пізнання навколишньої природи паралельне долучення туристського співтовариства сприяє підвищенню інтересу мандрівників, співучасті в збереженні природи, формуванню екологічної свідомості туристів і культури ставлення до ресурсів.

Найпривабливішою є взаємодія, яка може відбуватися в межах освітнього процесу або просто ознайомлення. Відмінність першого типу пізнання від другого полягає в тому, що освітній процес пов'язаний із цілеспрямованим і тематичним отриманням відомостей про елементи екологічної системи, а ознайомлювальний — з непрофесійним спостереженням за природою. Ознайомлення відбувається в пасивній формі — стаціонарне перебування в природному середовищі; активній — пов'язаний з переходами туриста від одного природного об'єкта до іншого; спортивній — долаання природних перешкод підчас проходження маршрутів.

Тому екологічний туризм слід визначити як туризм, що передбачає, передусім, перебування людини в умовах «відкритої» природи, її безпосередню взаємодію з мальовничими, екзотичними, неповторними явищами природи й об'єктами, які задовольняють пізнавальні, краєзнавчі та, звичайно, наукові потреби людини.

Екологічний туризм принципово відрізняється від інших видів туризму жорсткою регламентацією поведінки туристів на природі. В іншому разі неможливо захистити природні ландшафти від перевантаження і забруднення, запобігти деградації природних ресурсів, які мають величезну цінність саме щодо розвитку індустрії туризму.

Збереження ресурсів навколишнього середовища, розвиток екологічного туризму, його перспективи безпосередньо пов'язані з наявністю і станом особливо охоронних природних територій (ООПТ).

Природні території, що особливо охороняються, є найважливішою складовою розвитку екологічного туризму, оскільки мають такі переваги:

- створюються в наймальовничіших, найпривабливіших, найцікавіших у пізнавальному сенсі місцях;
- мають цілісну систему обслуговування туристських груп, відпрацьовану систему турмаршрутів, досвід організації просвітницької роботи;
- мають певну інфраструктуру і підготовлений персонал;
- формують толерантне ставлення місцевого населення до конкретного природного резервату й адекватне сприйняття існуючих на його території екологічних обмежень на господарську діяльність.

На багатьох територіях екологічний туризм може стати галуззю національного господарства, являючи собою конкурентоспроможну альтернативу господарській діяльності, яка руйнує природу. Україна

має великі природні території. На жаль, до цього часу розвиток екотуризму в країні відбувався переважно на самодіяльному рівні. Популяризація екотуризму допоможе зберегти природну красу унікальних територій.

Отже, ресурсами екологічного туризму є природні ландшафти, об'єкти матеріальної та духовної культур, соціальна інфраструктура, які нерозривно пов'язані з навколишнім середовищем. Додолучення до програми туристських поїздок природно-ландшафтних турів відвідування історико-культурних пам'яток є нині світовою тенденцією. Так, у Конвенції про охорону всесвітньої та культурної спадщини підкреслюється, що територія, яка має, окрім унікальних природних особливостей, пам'ятки архітектури, історії та культури, гідна введення до Списку всесвітньої спадщини, як найцінніший для пізнавальних та освітніх завдань об'єкт. Водночас необхідно відзначити, що до ресурсів екологічного туризму належать лише ті пам'ятки історії та культури, які перебувають на територіях ООПТ й інших привабливих природних ділянок або розташовані в безпосередній близькості (в зоні туристичної доступності) від них. Напрямами розвитку екологічного туризму: пізнавальний, оздоровчий і спортивний. Ця проблема потребує подальшого дослідження.

Список літератури

1. Антипов А. Н. Ландшафтное планирование — принципы, методы, европейский и российский опыт : монография / А. Н. Антипов, А. В. Дроздов. — Иркутск : Изд-во Ин-та географии СО РАН. — 2002. — 141 с.
2. Бочкарева Т. В. Эколого-культурный туризм : технологии и опыт организации / Т. В. Бочкарева, С. Е. Самарцев, Я. Г. Хлыстова. — М. : Книгодел, 2002.
3. Дроздов А. В. Основы экологического туризма: учеб. пособ. / А. В. Дроздов. — М. : Гардарики, 2010. — 271 с.
4. Косолапов А. Б. Теория и практика экологического туризма : учеб. пособ. / А. Б. Косолапов. — М. : КНОРУС, 2008. — 240 с.
5. Луцька Н. І. Маркетингова інноваційна стратегія розвитку туристичного бізнесу. Інвестиції: практика та досвід / Н. І. Луцька, І. З. Криховський. — 2009. — №6. — С. 27–30.
6. Храбовченко В. В. Экологический туризм : учеб.-метод. пособ. / В. В. Храбовченко. — М. : Финансы и статистика, 2009. — 208с.
7. Ecotourism and Sustainable Development in Biosphere Reserves // Experiences and prospects. Quebec, Canada MAB/UNESCO. 2002 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001277/127757e.pdf/>. — Назва з екрана.
8. Guidelines For Community Based Ecotourism Development. UK, WWF. 2001 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.sed.manchester.ac.uk_research/iarch/edialis/pdf/EINay02.pdf/. — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 05.08.2014 р.

МЕНЕДЖМЕНТ РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ ІСЛАМСЬКОЇ ТА КАТОЛИЦЬКОЇ СПІЛЬНОТ

Розглянуто проблеми розвитку мусульманського та католицького релігійного туризму в сучасній Україні. Висвітлено специфіку менеджменту релігійного туризму в секулярному постатеїстичному суспільстві.

Ключові слова: релігійний туризм, менеджмент, іслам, католицтво, Україна.

Рассмотрены вопросы развития мусульманского и католического религиозного туризма в современной Украине. Проанализирована специфика менеджмента религиозного туризма в секулярном постатеистическом обществе.

Ключевые слова: религиозный туризм, менеджмент, ислам, католичество, паломничество.

The issues of formation and development of religious tourism in Ukraine are explored. The specificity of the management of religious tourism in the postatheist society is discovered.

Key words: management, religious tourism, Islam, Catholic Church, Ukraine.

Актуальність теми визначається тим, що в сучасній Україні немає наукових досліджень католицького й ісламського релігійного туризму на тлі бурхливого розвитку відповідного руху в означених громадах.

Відродження релігійності в незалежній Україні є загальним процесом, проте щодо ісламу та католицтва можна говорити про подібність певних специфічних рис. Перша — відродження обох релігій відбувається насамперед у межах етнічного середовища (татари та поляки, відповідно), згодом універсальність релігій спричиняє поповнення громад неофітами різних етнічних груп. Друга — і для мусульман, і для католиків України характерна значна кількість іноземців серед лідерів релігійних громад, що полегшує формування у віруючих більшої відкритості до інших культур та усвідомлення всесвітнього статусу відповідної релігії. Процеси, пов'язані з розвитком паломницького руху і релігійного туризму загалом, дещо подібні, але мають певні специфічні відмінності.

Мета статті — проаналізувати специфіку розвитку релігійного туризму серед католиків та мусульман сучасної України. Для досягнення мети необхідним є вирішення таких завдань: виокремлення основних різновидів релігійного туризму в Україні (на прикладах відповідних громад); висвітлення ролі паломництва для релігійного духовного життя; опис основних напрямів паломництва; визначення специфіки організації релігійного туризму для католицтва й ісламу.

Такі компаративні студії є нові для наукової думки України, тому дослідження базуються, передусім, на публікаціях ЗМІ відповідних релігійних громад («Аль-Раїд», «Умма», «CREDO»), спогадах учасників паломництв, програмах паломницьких центрів.

1. Релігійний туризм серед мусульман України. Для мусульман України може йтися про два різновиди подорожей, пов'язаних з релігією — паломництва (хадж, умма, прощі до святинь) та суто туристичні мусульманські подорожі, з яких почнемо розгляд.

Якщо проаналізувати основні мотиви туристичних подорожей мусульман, то можна зазначити, що вони породжують декілька різновидів туризму.

1) Культурно-історичний. Для України це, передусім, історичні мечеті Криму, Кам'янець-Подільського, Одеси, Причорномор'я тощо. Наразі в Україні немає комерційних турів, які задовольняли б ці потреби, і споживачам доводиться організовувати туристичні подорожі самостійно. Тому культурно-історична форма ісламського релігійного туризму розвивається радше як волонтерський рух. З одного боку, це сприяє розвитку міжособових комунікацій між мусульманами різних регіонів, з іншого — рівень екскурсій та сам факт їх наявності безпосередньо пов'язані з волею та існуванням вільного часу в конкретних осіб. Виняток становлять палацовий комплекс Бахчисарая, музей Ізмаїла Гаспринського в Сімферополі тощо.

Окремими проблемами є відсутність фондів для відбудови зруйнованих у часи СРСР мечетей, медресе, цвинтарів, відновлення історичної пам'яті, розробки хронотопічної карти історії мусульман України.

2) Сімейний туризм. Протягом історії мусульмани України неодноразово переселялися до інших країн (добровільно, під загрозою загибелі, примусово). Після здобуття Україною незалежності розпочалися зворотні міграційні процеси. Унаслідок цих переміщень сімейні подорожі (з відповідними екскурсіями по місцях, пов'язаних з історією мусульман) охоплюють широкий ареал — Туреччина, Казахстан, Поволжя, Санкт-Петербург, Москва, міста Криму та ін. Сімейний туризм сприяє розвитку міжособистісних зв'язків, посилює позадержавні комунікації між мусульманами, сприяє налагодженню альтернативних до ЗМІ каналів інформації про поточні події, тощо.

3) Освітній туризм. На території України діє лише один ісламський університет, а рівень викладання в релігійних школах забезпечує мінімальні базові знання з ісламу. Водночас, зростає релігійна самосвідомість, яка потребує зокрема здатності реагувати на виклики сучасності відповідно до настанов ісламу. Виникає необхідність в освічених релігійних лідерах, здатних не лише реагувати на загрози з боку світського світу, але й не допустити зростання релігійного екстремізму. І оскільки на теренах України здобути поглиблену релігійну освіту неможливо, мусульмани роблять це в університетах

Єгипту, Тунісу, Сирії, Лівії та в інших країнах, де існують державні й університетські стипендіальні фонди для мусульман з немусульманських країн.

Паломництва. Згідно з приписами ісламу, мусульманин має за життя, якщо в нього є така можливість, здійснити хадж — подорож до Кааби з виконанням релігійних ритуалів з 9 по 13 дні місяця Зульхіджа. Рівень економічного добробуту більшості мусульман України є недостатнім для того, щоб здійснити хадж, але благодійна допомога із-за кордону надає можливості змінити такий стан речей на краще (ідеться і про діяльність благодійних організацій, і про допомогу королівського дому Саудівської Аравії). Виїзд на хадж організовується винятково для мусульман, і лише незначна частина сповідників ісламу з України може взяти участь у цій події, проте розвиненість комунікацій у громадах, наявність двох друкованих усеукраїнських мусульманських газет і мережі Інтернет сприяють тому, що враження від хаджу цієї невеликої групи людей (158 осіб у 2013 р.) стають відомі переважній більшості свідомих мусульман. За часів Російської імперії влада періодично забороняла хадж (аргументуючи це небезпекою інфекційних захворювань), а інколи подеколи використовувала для збирання розвідницьких даних [2, с. 8]. За часів СРСР хадж було повністю заборонено. У 1932 р. міністр закордонних справ Саудівської Аравії під час візиту до Москви запропонував забезпечення хаджу для 10-15 тис. мусульман СРСР щорічно, проте цю пропозицію не було підтримано [2, с. 8]. «У 1945 р. в Радянському Союзі практика паломництва мусульман була відновлена, але в хадж щорічно відправлялося всього 20-25 осіб. Таке становище зберігалось до 1989 р... У 1990 р... в аеропорт Джидда... прибуло відразу 1525 паломників» [2, с. 8]. Щоправда, наразі невідомо, скільки з них походило з України.

Якщо першою проблемою хаджу для громадян України є бідність, то другою тривалий час була відсутність організації, здатної представляти всіх мусульман і отримувати квоти на хадж, пропонувані СА. Так, з 1997 р. організація хаджу з України відбувалася в межах діяльності фонду «Крим — 2000», Меджлісу, менших організацій. Протиріччя між ними призвели до того, що у 2001 р. мусульмани з України зовсім не потрапили в хадж. Це зумовило діалог мусульманських організацій, і 2002 р. вже 111 мусульман вирушило в паломництво. З 2004 р. до роботи з організації хаджу долучається «аль-Раїд». Проте протиріччя між мусульманськими організаціями України призвели до того, що зрештою за участі Міністерства хаджу Саудівської Аравії створено Раду духовних управлінь і центрів мусульман України, завданням якої і є перерозподіл між іншими організаціями місць для участі в паломництві, квоти ж місць для України загалом, як і раніше, визначає Міністерство хаджу Королівства Саудівської Аравії [5].

Узгоджені квоти учасників, невелика кількість мусульман, котрі щорічно беруть у ньому участь, чітка програма хаджу не потребують посередництва туристичних операторів.

В ісламській культурі, крім хаджу, є ще два різновиди паломництва — умра (аналогічний хаджу релігійний ритуал, який відрізняється від нього, передусім, часом виконання), та подорож до поховань видатних мусульман (наприклад, Інкерманський азис (могила шейха Якуб-ефенді), гробниці Гази Мансура та Мелек Гайдера в Бахчисараї, Кирк-Азис (сорок святих), розташований поблизу села Кая-Асти, північніше селища Зуя неподалік від Сімферополя, Салгір-Баба на околиці Сімферополя, азиси невідомого святого на березі Мойнакського солоного озера в Євпаторії та в селищі Гурзуф [4, с. 215]. Дві останні святині мають загальномусульманське значення — згідно з легендою, гробниці в Бахчисараї належать мусульманам, які особисто знали пророка Мухаммада. Основна ж проблема таких паломництв — святині в радянські часи були зруйновані і робота щодо їх відновлення, популяризації та створення до них полегшеного доступу і досі не здійснюється.

Стосовно умри необхідно зазначити, що зі сторони комерційних структур робота в цьому напрямі не ведеться, тому мусульмани організовують паломництво самостійно або за посередництвом громад. Кількість мусульман, які щорічно вирушають в умру, є незначною (приблизно 100 осіб). Перспективним є створення відповідного проєкту із залученням іноземних інвестицій (це дозволить більшості мусульман України ознайомитися з країнами Близького Сходу, сприятиме розвитку транспортного сполучення із цим напрямом, створить психологічний клімат для туристичних подорожей мусульманським світом).

Щодо паломництва до мусульманських святинь за кордоном, то основні проблеми розробки цього сектора релігійного туризму — відносно незначна кількість мусульман в Україні, упередженість щодо ісламу в представників бізнес-структур, незначний рівень матеріального добробуту більшості мусульман та ін. Хоча консолідованість мусульманських громад, можливість залучення іноземних фондів (як для розробки програм, так і фінансування подорожей), принципова новизна цього напрямку були б доцільним доповненням до загальної діяльності туристичних операторів. Але слід усвідомлювати, що для успішного функціонування проєкту необхідним є знання додаткової специфічної інформації — про іслам, мусульманські культури світу, специфіку проявів релігійності, місця поклоніння й ін. Для розробки паломництва необхідні ознайомлення з мусульманською системою салят, нормами ахляк, сутнісними складовими культури, які описано як харам чи халяль, тощо. На ці елементи необхідно зважати під час розроблення програми туру, виготовлення сувенірної продукції, маркетингових кампаній.

Метою подорожі може бути ознайомлення з релігійною історією, оздоровлення, духовне очищення і наближення до Бога. Це означає, що програму необхідно розробляти в кількох варіаціях, залежно від мети потенційного паломника.

2. Католицький сектор релігійного туризму України.

Подібно до мусульманських паломництв, католицький релігійний туризм можна поділити на декілька різновидів: 1) паломництва-прощі; 2) християнський відпочинок; 3) освітній релігійний туризм. Паломництва-прощі можуть поділятися на два різновиди: прощі до місць розташування відомих ікон, санктuariумів, святинь; подорожі, пов'язані з життям святих; в) паломництва, що стосуються певних подій (зустрічі з Папою, беатифікації, релігійні свята).

Необхідно одразу відзначити принципову відмінність християнського паломництва від ісламського — для християн паломництво є не основним, а додатковим елементом релігійного життя.

Паломництво — це, передусім, духовна мандрівка. Показовим є український термін, який використовується на позначення цього феномену — «проща», тобто перепрошення Бога за власні гріхи, наближення до Нього в зреченні від звичної повсякденності.

Специфіка католицьких паломництв України — відсутність упередженості щодо належності святинь до різних церков. Особливою популярністю користуються: Софія Київська (наразі працює як музейний комплекс), Києво-Печерська Лавра (УПЦ МП), Почаївська Лавра (УПЦ МП), Собор Зарваницької Матері Божої (УГКЦ), Свято-Успенська Унівська лавра (УГКЦ), Крехівський монастир (УГКЦ), Всеукраїнський санктuariй Матері Божої Святого Скапулярію в Бердичеві (РКЦ), Санктuariй Летичівської Богородиці (РКЦ), Кафедральний собор святих апостолів Петра й Павла в Кам'янці-Подільському (РКЦ), перша на теренах колишнього СРСР Хресна дорога в Шаргороді (РКЦ) [1], монастир у селищі Гошів (де зберігається копія Ченстоховської ікони, визнана чудотворною у XVIII ст.), Санктuariй Матері Божої Більшівецької та ін. Окремо слід відзначити с. Грушів як один з провідних центрів марійних прощ, проте у зв'язку з тим, що немає рішення Ватикану щодо визнання дійсності об'явлення там Богоматері, статус цього центру є сумнівним, хоча він збирає значну кількість паломників [3].

За часом проведення можна відзначити кілька визначних дат — 16 липня (Санктuariй Матері Божої Святого Скапулярію в Бердичеві), 5 серпня (Почаївська Лавра), 15 (28) серпня (Успіння Пресвятої Діви Марії), молодіжні паломництва за маршрутом «Мелітополь–Запоріжжя» в період з останнього тижня липня по перший тиждень серпня тощо.

Наразі внутрішньоукраїнський паломницький рух активно поновлюється, хоча говорити про відродження рівня дорадянських часів передчасно.

Організаторами цих паломництв є або миряни, або священики чи монахи. Інформація поширюється насамперед через католицькі ЗМІ, друковані й усні оголошення в парафіях, дружні зв'язки.

Програма паломництв обов'язково передбачає: подорож; літургію; спільну молитву. У фіналі паломництва — свято (також можливою є організація реколекцій). Залежно від складності маршруту, реколекції можуть здійснюватися й під час подорожі (наприклад, паломництво «Мелітополь-Запоріжжя»), в такому разі визначатиметься загальна тема прощі (наприклад, про покликання, священство, сімейне життя та ін.). Обов'язковим також є присутність священика (зумовлена і необхідністю проведення літургії, і вимогами душпастирства).

Реколекційний рух. Найчастіше реколекції спрямовані або на певні соціальні групи (молодь, сім'ї, окремо — юнаки та дівчата тощо), або є змішаними і зазвичай передбачають кілька елементів: 1) розрив зі звичним середовищем (іноді — відмова від мобільного зв'язку); 2) обов'язкові щоденні Меси та додаткові види богослужінь; 3) час на колективну й індивідуальну молитву; 4) програма конференцій на певну тематику; 5) душпастирство. Можуть проходити або у таборах з відповідною програмою навчання, або ж бути індивідуальнішими в монастирях.

Прощі за межами України. Серед провідних напрямів зовнішніх паломництв — Польща, Свята Земля, Боснія і Герцеговина, Італія, Франція, Іспанія та ін. Специфіка цих паломництв — поєднання духовного пошуку з бажанням «подивитися світ». Як уже зазначено вище, можна виокремити три основні різновиди таких паломництв: пов'язані з місцями або святинями; біографічні; подієві. Деяко окремо — молодіжні зустрічі спільноти Тезе (є екуменічними і відбуваються щороку в іншому місті Європи (Рим, Страсбург, Париж тощо). Специфіка цих зустрічей — обмеження у віці (до 30 років), достатньо спартанські умови проживання, міжнародність і міжконфесійність. Програма зустрічі зазвичай дуже насичена — спільні молитви, співи, конференції, реколекції, екскурсії містами та ін.

Показовим є паломництво у зв'язку з беатифікацією бл. Іоанна Павла II та бл. Іоанна ХХІІІ. Очевидно, що метою є участь у церемонії у Ватикані, проте програма паломництва передбачає екскурсії до Кракова, Венеції, Падуї, Флоренції, Риму, Відня. Аналогічними є й паломництва на винесення Тернового вінця (Нотр-Дам, Франція), до Ченстохови, на зустрічі з Папою Римським та ін. Ідеться про те, що релігійна подія задовольняє дві потреби — суто духовну та туристичну. Специфікою таких паломництв є їх невелика вартість, фактично — собівартість.

Серед міжнародних паломництв важливими є марійні прощі: до Меджугір'я (Боснія та Герцеговина), Ченстохови (Польща), Фатіми (Португалія), Лурду (Франція); а також прощі, пов'язані з певними

святими: до Сан-Джовані Ротондо (о. Піо), Асізи (св. Франциск), Барі (моці св. Миколая), Касія (св. Рита) та ін.

Очевидно, що туристична подорож, запропонована турагенцією, може також долучати до програми ознайомлення з релігійно важливими об'єктами. Проте, якщо йдеться про релігійний туризм, необхідно чітко з'ясувати його суть — це не просто туристична подорож, а мандрівка з метою наблизитися до Бога. Тому не кількість релігійно значущих об'єктів має визначальне значення, а загальна програма. Необхідно під час кожного окремого туру зважати на потреби групи в душпастирстві (з групою має подорожувати священник), участі в богослужіннях (бажано — щоденних), молитві розарію (бажано — спільної), духовних конференціях, адорації тощо. Також слід зазначити те, що зменшення вартості поїздки завдяки нічним переїздам призведе не лише до фізичної втоми учасників, але й до проблем з здатністю концентрувати увагу під час молитви та Літургії (а це означає, що мети паломництва не буде досягнуто). І, зрештою, значимими є і загальні релігійні свята, і локальні храмові свята.

Зазвичай, в Україні організація таких паломництв була справою волонтерів (мирян та богопосвячених осіб), проте Паломницько-Реклекційний центр «Рафаїл» при УГКЦ, Паломницький центр Київської архієпархії УГКЦ св. Андрія Первозванного та Римо-католицький паломницький центр св. Кристофора наразі пропонують широкий спектр програм за доступними цінами, тому можна говорити про розвиток бізнес-структур, які забезпечують потреби в релігійному туризмі в Україні. Важливою є пропозиція «християнського відпочинку», тобто йдеться про туристичну подорож для християн — без насиченої духовної програми, але з можливістю брати участь у літургії, уникати небажаних з точки зору чистоти духовного життя елементів масової культури та ін.

Таким чином, релігійний туризм у католицькому й ісламському середовищах сучасної України існує у двох основних формах — паломництва та туристичні подорожі релігійно свідомих людей. Для католицького сектора релігійного туризму характерне виникнення перших комерційних структур.

Основні напрямки паломництв і подорожей мусульман та християн України є основними і для масового туризму — Італія, Польща, Ізраїль, Єгипет, Франція, Туреччина. Більшість оглядових турів цими країнами передбачають і візити до релігійних святинь, проте програма турів не задовольняє релігійні потреби потенційних туристів.

Специфіка менеджменту релігійного туризму зумовлює необхідність співпраці з релігійними лідерами; знання культурних відмінностей цільової аудиторії, релігійної практики та духовної складової паломництва або релігійного відпочинку (що необхідно не лише в процесі підготовки загальної програми туру, але й під час розроблення сувенірної продукції, системи харчування, одягу

обслуговуючого персоналу та ін.). Також слід звернути увагу на ціну турпродукту — вона має бути нижчою за подібні тури нерелігійного туризму. Нагально необхідним є постійний моніторинг релігійних новин (особливо, коли йдеться про Католицьку Церкву — новини про встановлення нових індульгенцій, особливо тимчасових, зустрічі з Папою Римським, виставлення реліквій, беатифікації тощо). Окремою темою, пов'язаною з релігійним туризмом, є організація безпеки — крім загальних заходів, необхідних у будь-якому турі, слід зважати на небезпеку екстремізму, знати дати, які можуть провокувати терористичні акти, передбачати можливе виникнення напруження під час контактів з місцевим населенням та ін.

Подальший розгляд теми потребує поглибленого дослідження специфіки організації релігійної подорожі в межах відповідних традицій з розробленням практичних рекомендацій для менеджерів туристичної сфери.

Список літератури

1. 10 святих місць в Україні, які варто відвідати кожному християнину // CREDO. — 2013. — № 1 (127). — С. 11.
2. Амін аль-Касім Хадж кримських татар: історія і факти / Амін аль-Касім, Ділявер Сейдахметов // Умма. — 2013. — № 13. — С. 8.
3. Блажеевський Ю. Проща-паломництво у східній католицькій традиції [Електронний ресурс] / бр. Юрій Блажеєвський. — Режим доступу : <http://www.credo-ua.org/2009/08/4512>. — Назва з екрана.
4. Крюкова Н. В. Мусульманські святині Криму як об'єкт релігійного поклоніння / Н. В. Крюкова // Філософські обрії. — 2007. — № 18. — С. 212–227.
5. Якубович М. Хадж українських мусульман в годы незалежності [Електронний ресурс] / М. Якубович. Режим доступу : <http://www.credo-ua.org/2009/08/4512>. — Загл. с екрана.

Надійшла до редколегії 02.09.2014 р.

УДК [391 «38»:392.5](520)

С. Б. РИБАЛКО

ЯПОНСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ ВБРАННЯ В КОНТЕКСТІ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОДІЇ

Розглянуто особливості формування весільної обрядодії та використання відповідних костюмних комплексів. Проаналізовано складові весільного вбрання, семантика й регіональні відмінності.

Ключові слова: японське весільне вбрання, японська весільна обрядодія, традиція, семантика.

Рассматриваются особенности формирования свадебного обряда и использования соответствующих костюмных комплексов. Проанализированы составляющие свадебного костюма, семантика и региональные отличия.

Ключевые слова: японский свадебный костюм, японский свадебный ритуал, традиция, семантика.

Defined in the following article are the peculiarities of development of the wedding ceremony and the use of the corresponding costume complexes. This paper examines the components of a wedding dress, semantics and regional differences.

Key words: *Japanese wedding costume, Japanese wedding ritual, tradition, semantics.*

Актуальність теми. Весільне вбрання є одним з яскравих і цікавих костюмних комплексів, що відбиває світоглядні уявлення того чи іншого народу та його мистецьке надбання. Японія в цьому сенсі не є винятком, демонструючи розмаїття весільних традицій та пов'язані із цими відмінностями костюмні комплекси. Отже, інформаційна насиченість і мистецька складова весільного вбрання актуалізують його вивчення в різних регіональних традиціях та діалозі між давньою й сьогоденням.

У сучасному науковому дискурсі весільне вбрання не виокремлюється як особлива категорія, хіба що до деяких типів костюма містяться примітки на кшталт «може використовуватися для шлюбної церемонії». У краєзнавчій та етнографічній літературі інша ситуація: тут поширеному в центральній Японії звичаю використовувати учікаке як весільну сукню надається статус загальнояпонської традиції, що не відповідає дійсності [1]. Так само в сучасних підручниках та довідниках щодо вдягання кімоно класифікуються сукні вищого рівня, що є по суті екстраполяцією європейського принципу виокремлення весільного вбрання на японський костюмний комплекс. Прикладом слугують публікації Яманака Норьо [6; 10], Іто Інуе [4], Кавакацу Кенічі [5]. Таким чином, мета статті — огляд костюмних комплексів, що використовуються як весільні від доби Мейджі до початку ХХІ ст.

Джерельну базу складають експозиції провідних музеїв Японії, Європи, США; державні та приватні фото архіви й колекції [7]; матеріали восьми експедицій, що проводилися автором у 2005-2013 рр. у таких провідних центрах виготовлення кімоно, як Кіото, Токіо, Осака, Канадзава, Хіда-Такаяма, Наха (Окінава), префектури Шімане, Кагошіма. Крім того, досліджено та проведено опитування в провідних закладах, які є обов'язковими складовими «світу кімоно» — презентації новітніх колекцій кімоно в Центрі текстилю в Кіото, Салону весільного вбрання (Токіо), крамниць і майстерень кімоно в кіотоському кварталі Нішіджін.

У праці використані спостереження під час навчання в Академії Содо Яманака Норьо (Токіо), школі Ямато-рю під керівництвом учителів Сунага Юкіко та Сайто Кайоко (Токіо), в студії Фукуро Кадзуе (Кіото).

Наречена в яскравому одязі поруч з нареченим, убраним в урочисті хакама та хаорі з гербами — саме так виглядають весільні фото вже чотирьох поколінь японців. Однак так було не завжди. Історично весільного ритуалу (в релігійному сенсі) в Японії не було: наречений

три дні поспіль відвідував наречену і на третій ранок його «раптом» помічали її батьки, після чого наречений виставляв саке і влаштувався невеликий бенкет у родинному колі. В аграрному суспільстві, яким була Японія, перевага надавалася трудовим навичкам майбутньої пари, тож нерідко наречений кілька років жив у домі нареченої та працював на її родину. Остаточна згода батьків на шлюб скріплювалася за святковим столом із запрошенням родичів та односельців.

Відсутність сакральних дій (крім звичайних приношень до хатніх вівтарів) у справі утворення нової родини зумовила й відсутність спеціального весільного вбрання, яке могло б використовуватися винятково в шлюбній церемонії. Безумовно, в такий день родина, щоб відзначити важливість події, вбиралася в кращий свій одяг, але в костюмах наречених нічого специфічно весільного не було. У сільській місцевості (особливо на островах Ідзу-Ошима та Міяко) нерідко наречена приходила до дому нареченого вдягнутою у звичайний робочий одяг. Вона приносила велику діжку питної води і починала працювати разом з іншими членами родини. Відрізнити її можна було лише за наштитами на одяг родинними гербами.

Інша річ — самурайські родини. Тут укладенню шлюбу передували тривалі пошуки гідної пари за посередництвом наकोдо (професійної свахи). Тож і завершення цієї справи відзначалося врочистим бенкетом двох родин, які своїм убранням демонстрували повагу до події та заможність. Однак і в цьому разі священики жодної з існуючих релігій не втручалися в сімейні справи. Відтак укладання шлюбу було винятково справою людей, позбавленою будь-якої сакральності.

Лише в добу Мейджі (1868-1912), зважаючи на Європу, розроблено ритуал весілля з відвідуванням храму. Спеціальним імператорським указом регулювалися порядок укладання шлюбу й утверджувалася моногамна родина, підвищувався вік наречених відповідно до європейських стандартів. Власне ритуал створено в стилі шинто з окремими християнськими елементами. Прикладом була імператорська родина — син імператора Мейджі (майбутній імператор Тайшю) одружився згідно з новоутвореним ритуалом, і, наслідуючи імператорське подружжя, вся країна почала відзначати весілля подібним чином. Наречені з родинами відвідують шинтоїстський храм. Рухаючись урочистою процесією, вони в супроводі жерців ідуть до спеціального приміщення, де присягають на вірність один одному, обмінюються обручками, випивають ритуальне саке а священик промовляє спеціальну молитву. Після церемонії наречені й родичі збираються на бенкеті, суть якого, з одного боку, подякувати батькам і всім рідним, а з іншого — у знайомстві двох родів. Подібне проводиться й буддистськими священиками. Усі варіанти завершуються бенкетом двох родин. Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. часто молоді взагалі не відвідують храму, а все свято відбувається в бенкетній залі.

Як і інші народи світу, японці вдягають на весілля найдорожче вбрання. Наречена протягом свята змінює від двох до п'яти суконь. Це не просто демонстрація статків її родини, а й шанобливий жест: згідно з уявленнями японців, наречена в шовкових шатах тішить серця людей і богів. Згодом виник звичай почергово вдягати дві японські і дві європейські сукні. На весілля вдягають будь-які сукні вищого рівня в системі «кімоно-но каку» (рівень кімоно). До таких належать: джюнкітоє (костюмний комплекс «12 суконь», який склався ще в добу Хейан); учікаке — парчева сукня зі шлейфом, підбитим ватою. Зазвичай учікаке ткано і вдягається поверх кімоно. Витканий складний малюнок перетворює сукню на вишиту шовковими нитками картину. Нині існують два види учікаке: кольорове та біле. Кольорове виготовлялося з активним використанням червоних і золотистих ниток, що символізувало життя, здоров'я та силу. Біле учікаке виникло під європейським впливом, раніше білі сукні не використовувалися у весільному вбранні, оскільки відсутність інших кольорів означала траур. Саме в біле кімоно загортали померлого для траурної церемонії. Використання білої тканини для весільного вбрання свідчить не стільки про зміну семантики кольорів, скільки про нові значення в межах традиційної системи. Безумовно, у використанні білої сукні як весільного вбрання наявний вплив європейської культури, на думку російської дослідниці Ольги Хованчук [3, с. 78]. Однак цей вплив був осмислений у душі самурайської етики. Нині, коли різні верстви населення наслідували самурайські традиції, згідно з якими жінку після весілля вважали членом роду чоловіка, яка повністю від нього залежала, біла сукня (зазвичай прикмета вдови) означала, що наречена тепер мертва для своєї родини. «Після її виходу з дому в ньому підмітали підлогу, наче після вносу померлого», — зазначає Л. Фредерік [2, с. 161]. Сучасний знавець японського кімоно, засновник першої в Японії академії Содо Яманака Норьо, пояснює поширену традицію використовувати біле вбрання в контексті самурайських ідей служіння та відданості: «...біла сукня в сприйнятті японського суспільства символізувала смерть нареченої для її родини, її готовність іти шляхом дружини й увійти в дім чоловіка з чистим, відкритим серцем» [6, с. 54]. Під біле учікаке вдягається також біле кімоно, тому весь ансамбль дістав назву широмуку (від широ — білий).

Перелік вищого рівня вбрання закінчується курофуруісодє — чорним кімоно з довгими рукавами, яскравими візерунками і п'ятьма родинними гербами. В орнаментах цих суконь фігурують доброзичливі символи. Щасливе життя в шлюбі символізують зображення журавлів, які, як відомо, живуть однією парою все життя. Найчастіше сукню прикрашають 16 журавлів (вісім пар), що, згідно з різними нумерологічними традиціями, мають позитивні значення: 8 — щасливе число в шинтоїзмі, в буддизмі — 8 — восьмирівневий шлях пізнання,

16 — шістнадцять архатів. Інший тип візерунка поєднує зображення журавлів та черепах (символ довголіття й численного потомства). Журавель, котрий підіймається високо в небо, та черепаха, яка пірнає глибоко у воду, утворюють разом єдність у душі космології інь-ян. Поняття «вічність» і «щастя» передають зображенням рослин усіх пір року та журавлів [9].

Серед широких поясів, що використовуються в ансамблі весільного вбрання, обирають також пояси вищого рівня, тобто з витканим малюнком, який читається як іззовні, так і на споді.

Означені сукні передбачають різні типи прикрас та капелюшків. До джюньхитое волосся вбирається за хейанським зразком і прикрашається діадемою на кшталт імператорської. Одягаючи біле учікаке, наречена ховає волосся й значною мірою обличчя під великим капюшоном. З кольоровим учікаке, як і з курофурісодє, використовують спеціальний капелюшок, утворений білотканою смужкою, що огортає лоб, скроні та потилицю, залишаючи відкритою лише маківку з дорогоцінними шпильками. Такий капелюшок у народі називають «приховай роги» (цунокакуші), що натякає на те, що всі жінки, за звичаєм, «з характером», але до весілля краще не давати волі словам та емоціям і, переступаючи поріг нового дому, ліпше показати лагідність та смиренність.

Заколки для зачіски нареченої — спеціальний комплект, виготовлений з панцирю черепахи, який, з одного боку, свідчить про можливість нареченої, з іншого — символізує довголіття й численне потомство. Комплект складається з гребінців, поперечної та бокових заколок, прикрашених рослинними композиціями. Якщо наречена не використовує перуки з класичною зачіскою, а вбирає волосся сучасним способом, то застосовуються заколки, прикрашені штучними квітами (хана-кандзаші).

Констатуючи рівноправне використання чотирьох типів вбрання як весільної сукні, підкреслимо водночас, що вибір залежав не стільки від уподобання конкретної форми, скільки від застосування складних текстильних технік. Вельми показово в цьому сенсі є колекція весільних суконь родини Чісо, яка володіла однією з найпотужніших компаній, що торгувала кімоно [8]. У збірці представлене вбрання, в якому п'ять поколінь жінок цього славетного роду виходили заміж. Зрозуміло, що специфіка професійної діяльності не тільки дозволяла, а й зобов'язувала наречених одягати найвишуканіші шати. Показовим є факт, що жодна з них не виходила заміж у пишному вбранні на кшталт джюньхитое або учікаке. Перевага надавалася фурісодє: за доби Мейджі — чорному, пізніше — кольоровому. Проте всі весільні сукні вражають складними витканими візерунками — живописними мініатюрними краєвидами в мейджінських фурісодє й ефектними декоративними композиціями доби Шова.

Костюм нареченого від часів правління імператора Мейджі складається з хакама та хаорі з родинними гербами. Весільні хакама шийють з тканини вищого рівня — у дрібну рисочку, а хаорі — неодмінно чорне з п'ятьма гербами (два попереду і три позаду). Доповнюють одяг наречених віяла, одне з яких — жіноче — зроблене із золотої фольги. Замість короткого меча в жінки за поясом його імітація — пласка дощечка, загорнута в білу парчеву тканину з великими китицями (в далекосхідній Азії китиці вважають засобом відганяння злих духів). Поли чоловічого хаорі з'єднуються білими шнурками, які зав'язуються спеціальним урочистим вузлом. Ця традиція сягає давніх часів і означає єднання родів.

З 1930-х рр. до кінця другої світової війни з розгортанням військових дій в Азії наречений часто вдягався у військову форму. Офіцерський мундир підкреслював ранг чоловіка і вважався престижним варіантом одягу для весілля. Форма народного ополчення (зелено-жовтий костюм зі стоячим комірцем) або польова форма, хоча й не відповідали врочистості події, але викликали повагу суспільства до захисника Вітчизни.

Після Другої світової війни до вбрання нареченої додалися європейські сукні. Однак, незважаючи на популярність європейського весільного вбрання, воно створюється за одним типом: корсет і широка спідниця з криноліном. Відрізняються європейські сукні в Японії лише кольором та декором.

Як і в Європі, до сукні додається фата, яка не усвідомлюється японцями як щось сакральне і сприймається лише як декоративна складова ансамблю.

Констатуючи вплив на сучасне японське весілля європейської традиції, внаслідок якого японки використовують поряд з національними європейські сукні, не можна не відзначити й зворотної тенденції. У разі, коли укладаються змішані шлюби (один з наречених належить до європейської спільноти), пара обирає винятково японське вбрання.

Родичі наречених теж одягаються святково. Оскільки існує тільки один варіант урочистого чоловічого вбрання (хакама + хаорі), гості, щоб не рівнятися з нареченим і вшанувати весільну подію, приходять у фраках, які вважають найстатуснішим європейським одягом і є складовою гардеробу з часів Мейджі. Жінки обов'язково вдягають куротомесоде — найсвятковіше вбрання заміжньої жінки: з чорної тканини, з візерунком по подолу і п'ятьма родинними гербами. Обі для куротомесоде теж дороге — тканий парчевий із золотою ниткою пояс. Завершують ансамбль дзорі на суцільній танкетці, обов'язково обтягнуті золотою парчею.

Щодо сучасного весілля слід відзначити, що японські національні сукні вищого рівня поступово витіснили регіональні різновиди вбрання. Так, фактично не використовуються айський та

окінавський костюми як весільні, незважаючи на інтерес до цих етнічних текстильних традицій. Можливо, тому, що в зазначених національних традиціях існує лише один тип урочистого вбрання, який використовується на інших святах та церемоніях, саме японські костюмні комплекси дозволяють виокремити цю подію серед інших урочистостей. Щоправда, тропічна природа Окінави з її яскравими фарбами зумовлює вибір різнокольорових суконь, на відміну від «внутрішньої Японії», де білий комплекс широмоку набув популярності.

Понад ста років вбрання залишається хоча і не сакралізованим, але головним елементом весілля. Незалежно від того, проводиться шлюбна церемонія в храмі чи молоді засвідчать свій шлюб лише в родинному колі під час бенкету, врочисті костюми є головними критеріями свята. До послуг наречених і їхніх родичів — численні салони весільного вбрання, де можна придбати чи орендувати всі типи одягу, замовити професійних одягальників, адже зміна кількох костюмів протягом тригодинної вечірки потребує спеціальних навичок.

Викладене вище дозволяє дійти таких висновків. На відміну від європейського весілля, яке поєднує народну й християнську традиції, що освячують утворення нової сім'ї перед Богом і людьми, в Японії спеціального комплексу обрядових дій, пов'язаних із весіллям, не складалося. Відтак не існувало й поняття весільного вбрання. Лише наприкінці XIX ст. під впливом європейської традиції було розроблено храмовий ритуал, який і донині не є обов'язковим. Головний акцент у відзначенні шлюбу — єднання двох родів. Відтак, урочисті сукні є виявленням поваги до події та гостей і не сприймаються як щось сакральне, існуюче винятково у сфері шлюбу.

Акцент на соціальному, родинному аспекті шлюбу зумовив використання костюмних комплексів вищого рівня, які виникали в різні часи протягом понад тисячоліття: джюн-хітоє, кольорове учікаке, комплекс широмоку, куро-фурісоде або іро-фурісоде. Костюм нареченого зазвичай складається з комплекту хакама+хаорі.

Водночас, у різноманітних декоративних елементах простежується зв'язок із давньою магією: святкові вузли, китиці, капелюшок нареченої. Поширення комплексу широмоку під впливом європейської шлюбної церемонії набуло осмислення в дусі конфуціанського вчення та самурайського етичного комплексу.

Розмаїття типів урочистого вбрання, які можна використовувати як весільне, високохудожня якість японського текстилю — усе це призвело до поступового витіснення суконь інших національностей.

Список літератури

1. Петрова И. В. Что Вы знаете о японском костюме / И. В. Петрова, Л. Н. Бабушкина. — М. : Легпромиздат, 1992. — 60 с.
2. Фредерик Л. Повседневная жизнь в эпоху Мейдзи / Луи Фредерик : пер. с фр. А. Б. Овезовой. — М. : Молодая гвардия, 2007. — 310 с.

3. Хованчук О. А. Японский национальный костюм (конец XIX — 60-е годы XX в.) / О. А. Хованчук // Вестн. Дальневост. отд-ния Рос. акад. наук. — 2005. — № 4. — С. 70–79.
4. Ito Motoko. Kimono / Motoko Ito, Aiko Inoue. — Higashiosaka : Hoikusha, 1998. — 124 p.
5. Kawakatsu Kenichi. Kimono — Japon / Kenichi Kawakatsu. — Tokyo; Japanese Gov. Railways, Board of Tourist Industry, 1936. — 101 p.
6. Yamanaka Norio. The book of kimono / Norio Yamanaka. — Tokyo etc., 1986. — 139 p.
7. Епоха Тайшю : в 3 т. — Токіо, 1986. — 3 т. (大正時代(全三卷) 東京 一九八六年。)
8. Кіріхата Кен. Елегантний стиль кімоно : Косоде та ширма (колекція Чісо) / Кіріхата Кен, Фуджімото Кейко, Ідзумі Йоджіро. — Кіото, 2005. — 254 с. (切畑健、藤本恵子、泉要次郎「京の優雅:小袖と屏風」(千總コレクション)京都 二〇〇五年 二五四頁。)
9. Нагасакі Івао. Кімоно та візерунки (японська форма та колір) / Нагасакі Івао. — Токіо, 1999. — 333 с. (長崎巖 「着物と模様:日本の形と色」 東京 一九九九年 三三三頁。)
10. Яманака Норьо. Кімоно та духовна культура Японії / Яманака Норьо. — Токіо, 1980. — 122 с. (山中典士「着物と日本精神文化」東京 一九八〇年 一二二頁。)

Надійшла до редколегії 21.08.2014 р.

УДК 81:130.2

І. Б. ІВАНОВА

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТЕРЕОТИПІВ

Розглянуто проблему реалізації лінгвокультурологічних досліджень мовно-культурної картини світу з позицій теорії стереотипів.

Ключові слова: *стереотип, лінгвокультурологія, фразеологія, пареміологія, культура.*

Рассмотрены проблемы реализации лингвокультурологических исследований культурно-языковой картины мира с позиций теории стереотипов.

Ключевые слова: *стереотип, лингвокультурология, фразеология, паремология, культура.*

To the problems of realization of a linguistic study of cultural and linguistic world from the standpoint of the theory of stereotypes are discovered.

Key words: *stereotyp, linguistic, cultural, phraseology, paremiology.*

На сучасному етапі розбудови української гуманітарної галузі освіти особливого значення набули дисципліни, що перебувають на межі декількох наук: психології та лінгвістики, філософії та лінгвістики, юриспруденції та лінгвістики. До таких системних напрямів належить і лінгвокультурологія, що ґрунтується на культурології як науці та навчальній дисципліні й оперує мовним матеріалом

і мовознавчими методами. Розгляд теорії стереотипів і зумовив наукову проблематику цієї статті.

Актуальність визначається необхідністю комплексного опису становлення та розвитку одного з важливих напрямів лінгвокультурології — теорії стереотипів.

Стереотип як культурно-мовний феномен за своєю сутністю не є предметом дослідження лише окремої спеціальності, дисципліни або науки. В. Красних зазначає: «Одразу слід зазначити, що питання про стереотип достатньо складне, оскільки феномен «стереотип» можна розглядати (і розглядають) у різних аспектах. Про стереотип писали й пишуть дослідники, які працюють у найрізноманітніших галузях знань: психологи, соціологи, когнітологи, етнографи, лінгвісти й етнолінгвісти...» [3, с.176].

Мета статті — проаналізувати різноаспектні підходи в лінгвокультурології до теорії стереотипів.

Поняття «стереотип» до наукового обігу ввів на початку ХХ ст. У. Ліппман. Він розглядав соціально-психологічну сутність стереотипу, а також деякі закономірності його мовної репрезентації. Нині численні розвідки присвячено аналізу стереотипів у мові, культурі, соціумі, вивченню впливу на психологію, філософію та культуру мовлення людини (Ж. Бодрійяр, А. Вежбицька, М. Еліаде, Дж. Лакофф, М. Фуко та ін.).

На початку 90-х р. ХХ ст. Люблінська етнолінгвістична школа, представлена працями Є. Бартмінського, Й. Мацькевич, Я. Адамовського та ін., дослідила стереотипи традиційної культури та форми їх мовного вияву з точки зору теорії прототипів. Мовний знак розглядається не тільки як носій значення, але і як результат певних смислових операцій, які культура зафіксувала в мові. Таким чином, мовознавство позбавляється суто когнітивістського підходу західних учених, фокусуючись на пошуках генези, змістової й ідейної наповненості мовно-культурних феноменів. Тобто стереотипи виявляються в співвідношенні лінгвального, ментального, культурологічного.

Уявлення про стереотип як мовно-культурну даність уведене в обіг в 90-х рр. минулого століття. Особливості мовного стереотипу, його функції та семантика, методологія дослідження описані в працях Р. Кіся, В. Красних, В. Маслової, В. Телія, В. Ужченка, Т. Черданцевої та ін. Складність, поліфункціональність і універсальність такої мовно-культурної категорії, як стереотип, зумовила його переконливість у ролі об'єкта для наукових студій. Саме тому під час дослідження концептів, прецедентних феноменів, національно-етнічних особливостей мовних знаків учені використовували й фразеологічні стереотипи.

Однак слід наголосити на тому, що у вітчизняній науці немає спеціальних досліджень, присвячених мовно-культурним стереотипам. Мовно-культурний стереотип розглядають разом з іншими

прецедентними феноменами як складову мовно-культурної картини світу.

В. Красних зіставляє стереотип з базовими мовно-культурними й етнопсихологічними поняттями (концепт, прецедентний феномен, культурний простір). Дослідниця наголошує на складності самого явища стереотипу — мовного феномену, продукту соціальної взаємодії, подвійного стандарту культурно-національного дискурсу, складного когнітологічного утворення [3].

Важливою й теоретично значущою в цьому сенсі є монографія «Русская фразеология» В. Телія [5], в якій досліджено культурно-національну специфіку ідіом у межах мовно-культурної моделі світу. Серед складових такої моделі дослідниця називає архетипи, еталони та стереотипи, які є чинниками й результатами прототипових ситуацій, що регулярно виникають і закріплюються в мові та культурній традиції як результат емпіричного досвіду й оцінювання людиною. Феномен фразеологічного стереотипу В. Телія визначає як зв'язок з описом механізмів «занурення» мовних знаків у контексти культури «...їх інтерпретативне означування в просторі концептів культури» [5, с. 25].

Мовний знак з таких позицій можна сприйняти як текст — джерело культурної інформації. Таким чином, фразеологічна одиниця є не тільки «кладовищем» [5] архаїчних або усталених уявлень, але й формує певні концептуальні пласти культурно-національного світосприйняття.

Дослідженню культурно-мовних феноменів (еталонів, символів, стереотипів) присвячена стаття В. Маслової «Культурно-національна специфіка російської фразеології». Дослідниця зазначає: «...Фразеологізми безпосередньо (в денотаті) або опосередковано (через співвіднесеність асоціативно-образної основи з еталонами, символами, стереотипами національної культури) містять у собі культурну інформацію про світ, соціум» [4, с. 75]. В. Маслова тлумачить фразеологізм з позицій лінгвокультурології, в якій досліджуються культурні змісти, їх мовна аномальність і нерегулярність. Розглядаючи закономірності вибору певних образів, ситуацій, уявлень, які є основою значних інваріантних парадигм у фразеології, дослідниця дійшла висновку: «Ця інформація потім оживляється в конотаціях, які відбивають зв'язок асоціативно-образної основи з культурою (еталонами, символами, стереотипами)» [4, с. 76].

Загальний огляд стереотипів-ситуацій і стереотипів-еталонів (стереотипів образів), які використовуються у фразеології, здійснює Т. Черданцева [8]. Автор визначає стереотип через зіставлення фразеології італійської та російської мов.

Т. Черданцева розглядає чинники утворення в мові еталонів і стереотипів, у якій генеза ідіом і значущість первинного мовного матеріалу стають основою для розмежування понять «еталон»

і «стереотип». «На відміну від еталонів, на основі яких виникають образні порівняння, образно-мотивовані порівняння позначають стереотипні ситуації...» [8, с. 87]. Дослідниця розглядає стереотипи й еталони — внутрішні форми фразеологічних одиниць — як засоби поповнення мови власними ресурсами.

Важливим для аналізу є всебічний логіко-філософський підхід до базових світоглядних констант культури, який започаткували в науковій літературі такі вчені: Ю. Апресян, Н. Арутюнова, Є. Бартмінський, Ю. Степанов, О. Фрейденберг та ін.

На особливу увагу заслуговують праці О. Афанасьєва, О. Кубрякової, О. Лосєва, О. Потєбні, Ю. Степанова, О. Фрейденберг, Р. Фрумкіної тощо, в яких висвітлено історію розвитку й становлення лінгвокультурології, теорії стереотипів.

У сучасній науковій парадигмі можна відзначити дослідження Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, Н. Велецької, Т. Михайлової, В. Топорова, в яких присвячені також і розглянуто закономірності утворення стереотипів. Це дає можливість проаналізувати мовно-культурні стереотипи, опираючись на новітні теоретичні розробки зарубіжних і вітчизняних дослідників.

Етнічні стереотипи в українській фразеології досліджує А. Івченко [2], котрий розглядає сутність і функціонування цих прецедентних феноменів у фразеології. Дослідник також упроваджує ідеографічні класифікації фразеологізмів, де виокремлює мікрогрупи «Смерть», «Здоров'я», «Багатство», «Народження», здійснює ономасеологічний аналіз семантичних рядів, пов'язаних із поняттями «життя» і «смерть».

Дослідження М. Жуйкової [1] присвячено формам концептуалізації архаїчних уявлень про смерть у мовно-культурному дискурсі. Авторка з'ясовує етимологію стереотипів смерті в українській фразеології, їхні історичні трансформації, міфологічну наповненість мови.

Стереотипи є матеріалом для лінгвістичних, психологічних, культурологічних розвідок щодо визначення особливостей національної свідомості й культурного несвідомого в просторі народної мовної традиції. Культурно-мовні стереотипи як форманти культурних концептів належать до базових, тобто таких, що формують мовну картину світу кожного етносу. І справедливо, що проблеми генезису, сутності та міри співвіднесеності й взаємопроникнення прецедентних феноменів у культурі та мові є предметом наукових розвідок.

Отже, існують декілька напрямів розвитку теорії стереотипів.

Лінгвістична філософія. Важливим ідеолого-філософським підґрунтям створення самого поняття «культурно-мовний стереотип» у лінгвістичній філософії є структурна антропологія К. Леві-Стресса, філософія постмодерну Р. Барта, І. Льїна.

Лінгвістична філософія для дослідження формальних втілень культурно-мовних феноменів використовує метод логічного аналізу

природної мови. Еталон і стереотип трактуються як продукти людської розумової діяльності, логічних висновків. Проголошується теза про діалектичну суть мовно-культурного утворення, що започатковане в масовому несвідомому, ґрунтується на культурній архаїці світогляду людини.

«Знаковість» і «текстуальна приреченість» будь-якої культури, з погляду сучасних теорій філософії постмодерну (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Лакан), зумовлюють необхідність «занурення» філософа в мовно-культурну стихію через посередництво логічних та знакових утворень, подібних до культурно-мовних стереотипів. Останні сприймаються як змінювані та такі, що здатні трансформувати мовно-культурну картину світу. Буття стереотипів можливе у сферах ідеального і водночас запрограмоване інтегруватися в тексти мовно-культурних феноменів.

На основі цієї тези можна стверджувати, що загальна характеристика мовно-культурного стереотипу в лінгвістичній філософії є складним завданням через свою різносторонню природу й хаотичну структурну організацію. Саме тому в сучасній лінгвістичній філософії феномен культурно-мовних стереотипів розглядають у декількох напрямках: а) вивчення форм утілення філософськи значущих стереотипів у наївній картині світу, створеній людиною через примітивне сприйняття навколишньої дійсності та традиційну культуру етносу (Дж. Лакофф, Ж. Бодрійяр); б) дослідження особливостей логіки формування й функціонування мовних образів у повсякденності як складових певних культурних традицій (Є. Бартмінський, А. Вежицька, Т. Черданцева).

Теорія культурно-мовних стереотипів набуває розвитку як напрям у мовознавчих та культурологічних студіях, теорії стереотипів, позначений різними визначеннями культурно-мовного стереотипу. Така кількість визначень пов'язана з багатозначністю й ізоморфністю самого стереотипу. Усе залежить від інтересів науковця: історико-етимологічного, когнітивного, етнокультурного, структурно-семантичного, семіотичного.

Антропоцентричний та етнолінгвістичний напрями досліджень мовно-культурних феноменів вивчають людину, її світоглядний потенціал, який реалізовано в культурно-національній творчості етносу.

Для визначення механізмів створення й зберігання стереотипів і архетипів культури важливими є теорія прототипів та концептуальний аналіз «культурної семантики» слова. А. Вербицька пропонує теорію семантичних і лексичних універсалій, що базуються на комбінаціях семантичних примітивів. На її думку, існуванням множинності примітивів можна пояснити психологічну спільність людства. Набір визначених дослідницею мовно-культурних констант є фактично набором певних стереотипів. Вона вважає, що сама ідея універсалії

віддзеркалює рівень майстерності володіння людиною сутністю реалій буття ідеального через повсякденне, категорія, яка виявляє рівень еволюції знання й пізнання цих реалій людиною-мовцем.

Дж. Лакофф, Д. Джонсон відповідно до законів логіки мови досліджують сутність процесів метафоризації навколишнього світу, а також закони формування й трансформації метафори. Учені висувають ідею антропоцентричної концептуалізації світу через метафоризацію людиною себе й усього, що існує навколо неї.

Лексико-ситуативна семантика розглядає зміст і структуру універсальних, фундаментальних архетипів культури, які формують навіну картину світу певного етносу, соціуму, окремої особистості.

У зв'язку з розвитком мовленнєво-ситуативного напрямку в межах теорії стереотипів виникло декілька нових гносеологічних теорій: народних стереотипів (Є. Бартмінський, С. Нікітіна); прототипів (Н. Рябцева), що виокремлюються в національних ментальних структурах завдяки аналізу їх семантичного й історико-етимологічного навантаження (А. Вежбицька, М. Жуйкова, Дж. Лакофф, В. Ужченко).

У працях Н. Арутюнової, А. Вежбицької, Т. Топорової розроблено підхід до вивчення семантичних інваріантів усіх рівнів мови як культурних феноменів, пов'язаних з номінаційним потенціалом мовних утворень. А. Вежбицька застосовує методи ситуаційної семантики, лексико-семантичного репрезентування, що через поняттєві категорії формують метамову.

Соціолінгвістичний напрям досліджень мовно-культурних феноменів передбачає аналіз ціннісних аспектів сприйняття людиною та соціумом понять культури в різноманітних історичних контекстах.

Цей напрям створює широкі можливості для дослідження соціальних законів формування ідеологічних, соціально-політичних базових компонентів мовно-культурного простору, таких як «свобода» (А. Баранов, В. Сергеев), «істина» (Н. Арутюнова). Значний внесок у розвиток соціокультурного напрямку здійснив Ю. Степанов [5], який зробив не тільки методологію дослідження культурно-мовних феноменів, а й виявив, що стереотип еволюціонує й набуває ознак комунікативності через «посередництво народної культури»: поєднання індивідуального й загального.

На нашу думку, соціолінгвістичний напрям досліджень мовно-культурних феноменів тяжіє до виокремлення ролі «творців культурних цінностей», це недоцільно, оскільки особистість, як і народ, також є невід'ємною складовою будь-якої культурно-мовної й соціалізованої спільноти.

Психологічно-естетичний напрям досліджує стереотип як явище психічної діяльності людини в поєднанні з культурно несвідомим началом особистості. Цей напрям розробляли Ю. Караулов, Р. Кісь, Дж. Лакофф, В. Телія. Учені проаналізували базові прецедентні

феномени культури, що впливають на формування певних типів ментальності етносу.

Стереотип як предмет психолінгвістичних досліджень «текстової» культури був відкритий нещодавно: паралельно в лінгвістичних, культурологічних і філософських студіях. У психіці стереотипи й еталони можуть існувати як ідеальні об'єкти, образні структури, що втілюють певні культурно й національно зумовлені уявлення мовців про світ і водночас стають прототипом, інваріантом для групи похідних понять.

Р. Фрумкіна, досліджуючи культурно-мовні форманти мовної картини світу, ґрунтується на тезі щодо подвійності культурно-мовних продуктів людської свідомості, а, отже, і стереотипів. Вона слушно зауважила, що насамперед необхідно виявляти природні якості, зв'язки й кореляції культурно-мовних феноменів, і таким чином пов'язувати їх безпосередньо з діяльністю людини — фізичною, психічною, розумовою.

Сигніфікативний (семіотичний) напрям досліджень стереотипів пов'язаний з уявленнями про знакову сутність лінгвокультурних одиниць у міфопоетичній і наївно-мовній картині світу, створеній людиною.

Як зазначає Ю. Степанов [5], основи розвитку семіотичного напрямку, когнітивних, семіотичних, культурологічних аспектів вивчення мовно-культурних констант у мові та лінгвістичній філософії закладені ще в працях О. Потебні, Ф. Соссюра, О. Фрейденаберг, Л. Вітгенштейна.

Цей напрям започатковує дослідження специфічної логіки (від логічного аналізу до сублогічного (семіотичного)) створення, буття, реалізації в мові культурних феноменів (Ю. Апресян, Н. Аругюнова, А. Баранов, Д. Добровольський та ін.). Специфічну знаковість стереотипів-еталонів розглядають у лінгвістиці, когнітології, лінгвокультурології (Ю. Апресян, Є. Кубрякова, В. Топоров, В. Телія). У цьому сенсі, стереотип як результат складних процесів вторинної номінації та семантичної транспозиції є відбитком міфологічно-ідеологічних уявлень, тобто він є вторинним знаком.

В етнолінгвістичному аспекті сигніфікативний напрям сучасного мовознавства застосовують для визначення знаковості етнологічного й етнографічного забарвлення матеріалу, що досліджується. Такий підхід наявний у працях В. Красних [3], С. Толстої [7].

Кожен вищенаведений напрям досліджень прецедентних, мовно-культурних феноменів розглядає аспекти сутності й форми втілення стереотипів. Так виникають певні визначення, що характеризують стереотип з різних поглядів.

У праці В. Рижкова [3] розглядає стереотип в контексті моделей поведінки, які зумовлені потребою, ситуацією, мотивом. З цієї позиції стереотип є явищем сфери комунікації; усталеною, ситуативно

зумовленою мовленнєвою поведінкою, мовленнєвим спілкуванням. Наголошено на етнокультурній і вербально-ментальній сутності стереотипів.

У студіях Ю. Прохорова [3] до поняття «стереотип» долучені такі мовно-культурні феномени, як «модель», «взірець», «канон».

Сутність стереотипу, його місце серед інших культурно-національних феноменів з позицій когнітології, логіки за етноцентричним принципом досліджується В. Красних [3]. Дослідниця розглядає стереотип як мінімізоване й національно-детерміноване уявлення про предмет (стереотип-образ) або ситуацію (стереотип-ситуацію). В. Красних пропонує таке визначення: «Для нас стереотип — це певне «уявлення» фрагмента навколишньої дійсності, фіксована ментальна «картинка», яка є результатом віддзеркалення у свідомості типового фрагмента реального світу, деякий інваріант певної ділянки картини світу» [3, с. 177–178].

Таким чином, стереотип виконує й предикативну функцію — через певний набір усталених культурно маркованих асоціацій програмує і визначає форму висловлювання, стиль поведінки. Інші стереотипи, зокрема поведінкові, виконують прескриптивну функцію, тобто визначають інваріант, запрограмованість висловлювання, поведінки в конкретній типовій ситуації. Дослідниця виокремлює «дві іпостасі» буття стереотипу — певного сценарію ситуації або уявлення. Стереотип представлений не тільки як канон, але і як еталон. У наведеному вище визначенні задекларовано подвійність форм реалізації ментальних за сутністю стереотипних уявлень, статичних і дієвих.

З огляду на згадане вище, мовний стереотип — це культурно-національна константа, дуалістична — матеріалізована в мові й ідеальна за своєю сутністю; продукт психічної, ментальної та соціальної діяльності людини, оформлений за законами певної мовної і культурної традиції.

Отже, на основі базових елементів з народного побуту, міфології й релігії (для східнослов'янського менталітету язичницька основа з християнською оболонкою) утворюється система стереотипів, концептів, еталонів — національно маркованих, таких, що здатні потрапляти до зони «культурної глухоти», а, отже, формувати мову і культуру нації.

Система стереотипів організована в українській мовній традиції згідно зі світоглядними та культурно-міфологічними універсальностями. Самі стереотипи мають мовно-культурну сутність і насамперед визначають особливості української ментальності. Тобто базові стереотипи в складі концептів — і генетично, і формально — мова вибудовує як універсалізовані форми й номінації, ґрунтуючись на механізмі моделювальної діяльності людської психіки під впливом етнокультурної маркованості.

Перспективними напрямами в царині лінгвокультурології є опис та дослідження стереотипів та інших прецедентних феноменів в мовно-культурній картині світу.

Список літератури

1. Жуйкова М. Номінації смерті та архаїчне мислення / М. Жуйкова // *Thanatos. Студії з інтегральної культурології.* — 1996. — Вип. 1. — С. 28–62.
2. Івченко А. О. Словник стійких народних порівнянь / А. О. Івченко, О. С. Юрченко. — Харків : Основа, 1993. — 175 с.
3. Красных В. В. Этнопсихолінгвістика и лінгвокультурологія : Курс лекцій / В. В. Красных. — М. : Гнозис, 2002. — 284 с.
4. Маслова В. А. Культурно-національна специфіка російської фразеології / В. А. Маслова // *Культурні значення в фразеологізмах.* — М., 1999. — С. 69–76.
5. Степанов Ю. С. Константи: Словарь російської культури / Ю. С. Степанов. — М. : Академ. проект, 2001. — С. 43–84.
6. Телия В. Н. Російська фразеологія: Семантичний, прагматичний і лінгвокультурологічний аспекти / В. Н. Телия. — М. : Шк. «Язика рус. культури», 1996. — 286 с.
7. Толстая С. М. Вербальні ритуали в славянській народній культурі / С. М. Толстая // *Логічний аналіз мови : Мова мовних дій.* — М., 1994. — С. 172–178.
8. Черданцева Т. З. Еталони і стереотипні ситуації в фразеологізмах різних типів / Т. З. Черданцева // *Культурні значення в фразеологізмах.* — М. : Язика славянської культури, 1999. — С. 86–93.

Надійшла до редколегії 04.08.2014 р.

УДК 659.136.7:791.22

Ю. С. ШЕВЧУК

ВПЛИВ РЕКЛАМИ НА ПЕРЦЕПТИВНІ ВЛАСТИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ

Проаналізовано законодавства України і Російської Федерації, що регулюють рекламну діяльність і кінопрокат на телебаченні, виявлено певні проблеми у вітчизняному нормативному регулюванні реклами під час демонстрації кінофільмів на каналах телебачення. Емпірично досліджено вплив телевізійної реклами на сприйняття художнього фільму.

Ключові слова: *художній фільм, телебачення, реклама, законодавство, перцепція.*

Проаналізовано законодавства України і Російської Федерації, що регулюють рекламну діяльність і демонстрацію фільмів на телебаченні, виявлено певні проблемні місця в національному нормативному регулюванні реклами, во время демонстрації кінофільмів на каналах телебачення. Емпірически досліджено вплив телевізійної реклами на сприйняття художнього фільму.

Ключевые слова: *художественный фильм, телевидение, реклама, законодательство, восприятие.*

The comparative analysis of the laws of Ukraine and Russia that regulate relation between the cinema and advertising. The laws of Ukraine and Russia about cinema and advertising were regarded as instruments of development of the Ukrainian cinema as well as in entertainment Ukrainian television channels. Influence by TV advertising on perception of film is investigated.

Key words: *film, TV, advertising, the laws, perception.*

Підписання Україною Угоди про асоціацію з Європейським Союзом передбачає поміж іншого узгодження з європейським законодавством, що регулює телевізійну рекламу. Розміщення реклами на телебаченні є джерелом значних фінансових надходжень до бюджету телеканалів, а продаж ефірного часу — необхідною складовою їх комерційної діяльності. Одна з найдорожчих — реклама, яка розміщується під час демонстрації на телеекрані художніх фільмів. Однак комерційний успіх від неї часто нівелюється тим, що реклама розриває художній фільм, іноді знищуючи його як мистецький твір. Специфіка створюваного мистецтвом кіно художнього образу полягає в тому, що він об'єктивується в процесі сприйняття глядачем під час демонстрації художньої кінострічки на кіно- або телеекрані. Переривання фільму рекламою призводить до порушення психічних процесів перцепції і деформації художнього образу кінотвору.

Руйнівному впливу намагаються запобігти на законодавчому рівні (Закон України «Про рекламу», Закон РФ «О рекламе»). Водночас повністю уникнути розміщення реклами або в самому фільмі, або під час його демонстрації неможливо. Реклама може бути інтегрована в сам фільм як прихована (т. зв. Product Placement), і тоді можемо визначити її статус як диспозитивний, а може бути зовнішньою до нього, мати власний носій, що дозволяє накладати рекламний відеоряд на різні фільми. У такому разі її можна визначити як ситуативну. Саме означена реклама є об'єктом дослідження цієї статті.

Ситуативна реклама здатна порушити перебіг перцептивних процесів і знижити катарсис, який з позицій психології розглядається як сильне емоційне потрясіння, яке виникає під час сприйняття імітованої тим чи іншим видом (твором) мистецтва т. зв. критичної ситуації. Переживання як катарсис для того, щоб виникнути, проходить кілька етапів від сприйняття до емоційної реакції і когнітивних процедур, які співвідносять інформацію, що сприйнята, із засвоєними морально-етичними нормами. Ці процеси потребують певного часу для досягнення кульмінації в стані катарсису — сильного емоційно-ментального феномену переживання. Завдання полягає в тому, щоб знайти такий варіант розміщення реклами під час демонстрації художнього фільму на телеекрані, який би не призводив до руйнації художнього образу і знищення катарсису.

Зокрема законодавці намагаються регулювати тривалість реклами, частоту її на телебаченні. Законом України «Про рекламу» регулюється реклама під час демонстрації кінофільмів на телеекрані нормами ст. 13, окремих пунктів ст. 8 і ст. 9, а також опосередковано нормами п. 1 і п. 3 ч. 1 ст. 22, п. 1 і п. 4 ч. 2, ст. 22 і ст. 27 у частині відповідальності за порушення законодавства про рекламу.

Норма ч. 1 ст. 13 «Реклама на телебаченні і радіо» визначає, що «Час мовлення, відведений на рекламу, не може перевищувати 15 відсотків ... фактичного обсягу мовлення протягом астрономічної доби телерадіоорганізацією будь-якої форми власності. Це положення не поширюється на спеціалізовані рекламні канали мовлення» [1].

Водночас у нормі ч. 2 ст. 13 ідеться: «Частка реклами протягом кожної астрономічної години фактичного мовлення не повинна перевищувати 20 відсотків ...» [1].

(На нашу думку, між цими двома нормами існує певне протиріччя).

Ще одна норма п. 3 ч. 5 ст. 13 визначає, що під час «трансляції кіно- і телефільмів реклама розміщується перед початком фільму та/або після закінчення фільму» [1].

Згідно з нормою п. 4 ч. 5 ст. 13 «Трансляція кіно- і телефільмів, за умови їх тривалості до 42 хвилин, не може перериватися рекламою або будь-яким редакційним, авторським чи інформаційним матеріалом (включаючи анонси програм, передач)» [1].

Відповідно до норми п. 5 ч. 5 ст. 13 «Трансляція кіно- і телефільмів, за умови їх тривалості від 42 до 70 хвилин, може перериватися рекламою або будь-яким редакційним, авторським чи інформаційним матеріалом (включаючи анонси програм, передач) один раз, за умови їх тривалості від 70 до 90 хвилин – два рази. Трансляція кіно- і телефільмів тривалістю понад 90 хвилин може перериватися рекламою або будь-яким редакційним, авторським чи інформаційним матеріалом (включаючи анонси програм, передач) кожні 30 хвилин за умови, що після останньої перерви фільм продовжується не менше 20 хвилин включно» [1].

На нашу думку, це може виявитися «лазівкою», адже суперечить нормам п. 4 і п. 5 ст. 13, є норма ч. 6 ст. 13: «Для цілей цієї статті (Стаття 13. Реклама на телебаченні і радіо) не вважаються рекламою: анонси власних програм, передач телерадіоорганізації» [1].

Верховна Рада України 5 червня 2014 р. проголосувала в другому читанні законопроект № 0940 «Про внесення змін до Закону України «Про рекламу», який набуває чинності з жовтня цього року. Закон регулює частоту появи рекламних блоків на телебаченні.

Згідно із законом, забороняється на переривання демонстрації кіно- і телефільмів рекламою, якщо вони тривають менше 42 хв., дозволяється переривати один раз на рекламу, якщо тривають 42–70 хв., двічі, якщо фільм триває 70–90 хв. Для триваліших

фільмів — встановлено стандартний (30 хв.) проміжок часу між рекламними паузами. Законом також передбачається, що під час трансляції кіно- і телефільмів тривалістю понад 45 хв. переривати показ фільму на рекламу можливо кожні 45 хв. Таким чином рекламні блоки транслюватимуться частіше, але стануть коротшими.

У російському законі врегульовані деякі моменти, котрі перебувають поза увагою українських законодавців. Так, у п. 3 ст. 14 РФ (Стаття 14. Реклама в телепрограмах і телепередачах) визначено: «Загальна тривалість реклами, що демонструється в телепрограмі, переривання телепрограми рекламою... і суміщення реклами з телепрограмою засобом «біжучого рядка» або іншим способом її накладання на кадр телепрограми не може перевищувати п'ятнадцять відсотків часу транслювання протягом години» [2] (тобто 9 хвилин — Ю. Ш.).

При цьому, згідно з нормою п. 10 ст. 14: «Інші телепередачі, зокрема художні фільми, можуть перериватися рекламою таким чином, щоб тривалість кожного переривання означених телепередач рекламою не перевищувала чотирьох хвилини» [2].

Таким чином, на відміну від українського, російський закон чітко визначає тривалість рекламної паузи на телебаченні, унормовує розміщення такого виду телевізійної реклами, як накладання її на кадр телепрограми, зокрема засобом «біжучого рядка» (чого немає в аналогічному українському законі), а також чітко визначає максимальну тривалість рекламної паузи, наприклад, під час демонстрації на телеканалі художнього фільму.

У 2014 р. російський законодавець запропонував кілька змін до Закону РФ «О рекламе». Згідно з цими змінами, які 4 липня прийняла нижня палата — Держдума РФ у другому та третьому читаннях, забороняється поширювати рекламу в телепрограмах тих каналів, доступ до яких здійснюється винятково на платній основі або із застосуванням декодера. Як зазначається в законі, йдеться про ті телеканали, що поширюються на території Росії з використанням обмеженого радіочастотного ресурсу за допомогою наземного ефірного мовлення.

Однак новації мають, на нашу думку, комерційну мету і не зважають на збереження етико-психологічного потенціалу художніх фільмів, особливо на інтереси глядача.

Мета статті — обґрунтувати вплив реклами на перцептивні властивості художнього фільму під час його демонстрації на телебаченні на основі обробки й узагальнення емпіричних даних, отриманих у результаті проведення соціокультурного дослідження.

Реклама на телебаченні і кіно останніми роками досліджувалася як вітчизняними, так і російськими науковцями [3, 4, 5, 6]. Паралельно вивчався вплив екранного зображення і екранної культури на глядача [7, 8, 9]. Утім, такий аспект проблеми, як експериментальне дослідження впливу реклами на особливості сприйняття художнього

фільму під час його трансляції на каналі телебачення, у вітчизняному мистецтвознавстві ще потребує належного висвітлення.

З метою перевірки гіпотези про негативний вплив екранної реклами на перцептивні властивості художнього фільму під час його переривання в процесі трансляції на телебаченні проведено дослід, у якому взяли участь 16 студентів 5 курсу факультету культурології Київського національного університету культури і мистецтв. Дослід був розбитий на дві частини. Завдання першої полягало в тому, щоб переглянути на одному з каналів телебачення визначений фільм (дозволявся різний час перегляду). Для обов'язкового перегляду було обрано кінострічку реж. А. Сейтаблаєва «Хайтарма».

Друга частина передбачала перегляд довільно обраного самим учасником дослідження фільму, незалежно від його жанру, країни виробництва, телевізійного каналу і часу трансляції.

Під час обох переглядів необхідно: 1) фіксувати кожну рекламну паузу за такою схемою: початок рекламної паузи та її кінець; 2) завдяки самоспостереженню зафіксувати власні відчуття й емоції на початку і наприкінці рекламної паузи, а також — здатність запам'ятовувати події фільму до кінця рекламної паузи.

Фільм «Хайтарма» переглядався на телеканалі «1+1» під час двох демонстрацій: денної і нічної. Денна демонстрація розпочалася о 13.40 (хоча, як зазначає один з учасників дослідження, який переглядав цю трансляцію, у телепрограмі час початку фіксувався о 13.45).

Перша рекламна пауза під час денної демонстрації розпочалася на 23-й хв. трансляції фільму, а саме: о 14.03, і тривала 14 хвилин — до 14.17. Як характеризує цей момент студентка, «рекламою було перервано момент фільму, який мав велике емоційне навантаження». Унаслідок рекламної паузи учасник «отримав враження незавершеної дії».

Друга рекламна пауза зафіксована о 15.00 у черговий момент емоційного напруження та хвилювання. Пауза тривала 16 хв. Як фіксує учасниця експерименту, «мій емоційний стан хвилювання та повного занурення в розвиток дії картини майже зник. О 15.16 повернули фільм до ефіру і мені довелося на деякий час відірватися від перегляду задля того, щоб відновити в пам'яті моменти фільму, які відбувалися раніше (до реклами). Емоційний стан було втрачено».

Цікавим є коментар респондентки щодо доречності реклами: «Під час перегляду творів мистецтв — фільмів, особливо коли йдеться про, наприклад, документальні чи історичні, коли увага, розум та емоції зосереджені на важливих фактах. Якщо чесно, я особливо не надавала цьому великого значення, коли переглядала чергову фантастику чи мелодраму, аж доки не сіла за перегляд певного історичного матеріалу». І дуже важливий висновок студентки: «Коли під час перерви (на рекламу — Ю.Ш.) навіть будь-якого фільму чи передачі хвилин на 10-15 переводиш увагу на послуги, товари чи промови та

заклики чергових українських політиків, то втрачаєш будь-який емоційний зв'язок з попереднім матеріалом».

У нічному перегляді фільму взяло участь 5 студентів. Фільм «Хайтарма» демонструвався на тому ж каналі. Початок о 23.50, утім, як одна студентка зазначила, незважаючи на те, що фільм мав розпочатися о 23.50, він розпочався рівно о 00.00.

Уже о 00.25 розпочалася перша рекламна пауза (під час якої одна студентка, «ледве не заснула»), що тривала 15 хв.

Учасники перегляду звернули увагу, що впродовж однієї рекламної паузи двічі повторювалася одна й та сама реклама, що, як пише одна з учасниць, «особливо дратувало».

Трансляцію фільму поновлено о 00.40 хв. Відзначено, що за час тривалої рекламної паузи події фільму починали забуватися. Крім того, одна студентка зафіксувала інколи «бокову рекламу», яка, згідно з її словами, постійно відволікала від фільму.

Іншою учасницею досліду початок рекламної паузи був так само зафіксований о 00.25, а тривалість становила 15 хв.: до 00.40. Позитивне те, що це була одна рекламна пауза впродовж демонстрації фільму. Негативне: «тільки розумієш, що до чого, фільм переривається на рекламу». Відзначалося як негативне й те, що рекламні паузи починаються в найвідповідальніший або найцікавіший момент фільму. Тривалою є рекламна пауза. Однак, щодо цього одна з учасниць зазначила й позитивне: «... за час такої рекламної паузи можна зробити якісь важливі невідкладні справи: сходити до туалету, перекусити, попити чаю чи води тощо». Крім того, оскільки рекламна пауза була одна, вона особливо на емоційний стан не вплинула, тим більше, що, як пише студентка, вона під час цієї паузи полежала із закритими очима, «релаксуючи».

Окрім позитивного, є й негативне: якщо нагальних потреб немає, то, як написала студентка, «ти сидиш перед екраном телевізора, «втикаєш», коли ж уже почнеться фільм? Або починаєш клацати по інших каналах, іноді забуваючи про сам фільм. Можна забути, що показували у фільмі до реклами».

Ще одна учасниця досліду зафіксувала ті самі часові межі фільму й рекламної паузи і також відзначила, що під час однієї перерви було забагато політичної реклами, яка повторювалася, що викликало роздратування. (Дослід відбувався під час виборчої кампанії в травні 2014 р.).

Інша студента під час рекламної паузи «терпляче дивилася рекламу в очікуванні продовження фільму. З кожною хвилиною очікування роздратованість у мені дедалі більше наростала, оскільки реклами надто багато та й ще переважно політичної, яка постійно повторювалася. Склалося враження що за 15 хв. по черзі крутили тільки 5 реклам, і те, що вони повторювалися, мабуть, найбільше дратувало. Порадувало лише те, що в нічний час реклами значно

менше, порівняно з денним ефіром». Негативне ставлення до бокової реклами: вона відволікала від фільму.

Ще одна студентка нічного перегляду фільму звернула увагу на те, що реклама тривала стільки ж, скільки частина фільму до її початку, більше ніж удвічі перевищуючи дозволену Законом України «Про рекламу».

Після закінчення реклами вона не змогла відразу сконцентруватися на фільмі, але втішало те, що це була єдина реклама протягом фільму.

Ще один учасник цього досліджу зафіксував той самий час початку рекламної паузи і цікаво прокоментував свій стан під час її трансляції: «... реклама перенесла мене до реального життя, та настрою не підняла. Сподіваюся, що реклама буде короткою, тому ... під час рекламної паузи нікуди від екрана не відходив, через кілька секунд, взагалі збагнув, що я не пам'ятаю, що саме дивлюсь і очікую».

Інші фільми, які було переглянуто учасниками досліджу.

Фільм «Гнів титанів» (історичне фентезі) на каналі ICTV. Початок фільму о 16.34, перша рекламна пауза зафіксована о 16.39 (під час якої «бажання перегляду зникло» — пише учасник досліджу). Слід зазначити, що випуск телереклами через 5 хв. від початку фільму є порушенням Закону України. Закінчення рекламної паузи о 16.55. Опитуваний ще не встиг сконцентруватися на сюжеті, як через три хвилини о 16.58 демонструвався новий рекламний ролик спонсора показу (напій «Маренго».)

Під час фільму постійно впливали рекламні флеш-ролики, які відволікали увагу від фільму — зафіксував учасник, зазначимо не врегульованість цього різновиду екранної реклами на телебаченні вітчизняним законодавством.

О 17.28 — початок другої рекламної паузи, яка закінчилася о 17.44. Після того, як фільм продовжили транслювати, студенту було потрібно згадати, про що йшлося в стрічці до початку реклами. Фільм закінчився о 18.15. Висновок студента : телебачення — це суцільна реклама, а фільм на ТВ — це кіноролики, які потім «сам складаєш в одне ціле у своїй голові». Тому формується негативне враження, але не від фільму, а від перегляду.

Фільм «8 міліметрів» (детективний трилер) переглядав ще один студент на каналі ICTV. Початок фільму о 23.54, старт першої реклами о 00.31. Студент занотував: «Поява реклами була несподіванкою для мого мозку, адже я повністю поринув у сюжет. Оскільки година пізня, чекати на закінчення рекламної паузи було важко». Кінець реклами зафіксовано о 00.41. Нова рекламна пауза розпочалася о 01.23, але була нетривалою і закінчилася о 01.25. Фільм закінчився о 02.01. Студент зазначив, що під час демонстрації фільму на цьому ж каналі вдень о 16 год. було значно більше реклами.

Цей самий фільм переглядала ще одна студентка на тому самому телеканалі й у той самий час. Однак вона відзначає, що, згідно з розкладом, фільм мав розпочатися о 23.25 (очевидно має місце маніпуляція з фактичним і оголошеним часом трансляції). Рекламу розпочалася о 00.30, була нетривалою, адже фільм поновився о 00.41. Друга рекламна пауза розпочалася о 01.23, але тривала до 01.25. Незважаючи на переривання фільму рекламою, він тримав глядачку в напруженні, завдяки своєму жанрові.

Учасником досліджуваного каналу 2+2 було переглянуто фільм «Онґ Бак» (про бойові мистецтва). Початок фільму о 21.25. «Щойно я почав зацікавлюватися — пише студент, — через 8 хв. від початку фільму, тобто о 21.38 (що є порушенням Закону України «Про рекламу»), почалася перша рекламна пауза, яка тривала до 21.54. Під час цієї паузи студент «випив чаю, адже сидіти і чекати, коли пауза закінчиться, дуже складно). Розв'язку фільму також перервала реклама, що розпочалася о 22.37. Цю рекламну паузу студент використав, щоб «зробити свої справи». Рекламна пауза закінчилася о 22.53, а сам фільм о 23.31. Як резюмує студент, фільм було переглянуто без великого ентузіазму, тому що «все було передбачуване».

Деякі учасники досліджуваного каналу переглядали художні фільми в ранішні години. На телеканалі Enter-film одна студентка переглянула фільм «Сильна особистість з 2-А» (жанр — дитячий), який розпочався о 8.40, закінчився о 9.30. Одна рекламна пауза з 9.00 до 9.10. Фільм особливою зацікавленістю не викликав (очевидно, через різницю у віці глядачки й аудиторії, на яку кінострічка спрямована), можливо, тому реклама студентку «не особливо дратувала».

Ще одна учасниця досліджуваного каналу переглянула фільм «Трембіта» на каналі 2+2. Рекламна пауза тривала з 9.41 до 9.56. Коли реклама завершилася, в студентки «виникло відчуття радості», але при цьому вона «забула, що саме дивилася». Узагалі реклама її «дуже дратує, тому під час рекламної паузи [вона] виконує свої справи, а по її закінченні — повертається до телевізора».

Одна з учасниць на каналі 1+1 у денний час переглянула фільм «Трава під снігом». Початок фільму о 12.45, але вже о 13.15 — перша рекламна пауза, яка тривала до 13.35, тобто 20 хв. Під час її демонстрації — пише студентка, — «розважаюсь і починаю переключати (канали — Ю.Ш.). Після поновлення фільму, я вже встигла забути, що перед цим відбувалось за сюжетом». О 14.15 — друга перерва на рекламу, реклама «триває надто довго і відволікає від фільму, дратує. Хочеться вимкнути телевізор або переключити канал». О 14.35 (тобто тривалість реклами знову 20 хв.) фільм поновився, але студентка «забула, на чому його зупинили».

Наступна рекламна пауза розпочалася о 15.12 і тривала до 15.32. Відчуття під час реклами студентка описує таким чином: «Очікування надто виснажує, особливо враховуючи те, що фільм як на

мене, не дуже цікавий. Я знову роздратована, знову забула момент, на якому фільм було зупинено. Переключаючи канали (під час рекламної паузи — Ю.Ш.), я забула, на якому дивилася (фільм — Ю.Ш.), ледве знайшла. Наступна рекламна пауза розпочалася о 16.05. Через 10 хв. її продовження студентка не витримала: «Я виснажилася чекати й задрімала, прокинулася о 16.23 й виявила, що реклама все ще продовжується. Саме це призвело до того, що, — як зазначає студентка, — кінець фільму я проспала». Фільм закінчився о 16.45.

Студентка дійшла висновку, що в денний час реклами забагато, в результаті чого виникає інформаційна перевантаженість і зникає інтерес до перегляду. Загалом під час фільму рекламу «крутили 80 хв.», фільм «розтягнули» аж на 4 години, а, без реклами, він триває приблизно 2 години. «Витрачених на рекламу 80 хв. — надто багато. Це даремно витрачений час і зниклий інтерес до перегляду».

Проаналізуємо отримані результати. Проведений дослід надає підстав говорити про порушення Закону України «Про рекламу» поширювачами реклами на телебаченні. Наприклад: початок рекламної паузи, згідно із Законом, можливий не раніше, ніж після 30 хв. трансляції фільму). Маніпуляція на деяких каналах ТБ полягає в тому, що відлік цього терміну йде від часу, означеного в програмі передач, а реальний час від початку демонстрації фільму на телеекрані значно менший. У нічний час для поширення реклами це важливо з огляду на фізичний стан людини, в денний — дозволяє «втиснути» ще одну рекламну паузу.

Поширювачі реклами навмисно обирають найнапруженіші, найдраматичніші та найзахоплюючіші моменти, щоб стан підвищеної уваги поширився і на початок реклами.

Суб'єктивна сторона досліду засвідчила: рекламні паузи однозначно шкодять сприйняттю фільму: усі учасники роздратовані перериванням фільмів, під час паузи в декого зменшувалося або взагалі зникало бажання переглядати фільм далі, майже всі занотовували, що забували події фільму перед перериванням його на рекламу. Особливо негативно реклама сприймалась під час демонстрації драматичних фільмів, під час героїчних і трагедійних сцен.

Проведений дослід не вичерпує всіх аспектів проблеми; поглибленого вивчення потребує вплив телевізійної реклами на психічний феномен катарсису як найглибшого переживання, що здатне викликатися художніми фільмами.

Список літератури

1. Про рекламу : Закон України [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.medialaw.kiev.ua. — Назва з екрана.
2. О рекламе : Федеральный закон РФ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.zakonrf.info/zoreklame. — Загл. с экрана.

3. Косенкова Н. Г. Особенности воспроизведения экранного изображения и их воздействие на зрителя : дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Наталья Геннадьевна Косенкова. — М., 2006. — 164 с.
4. Бункин Н. Любишь Бонда — купи BMW! Понятие «продактплейсмент» в современном кино / Н. Бункин // Петербургский рекламист. — № 56. — 01.11.2000.
5. Гераскина Е. Продакт Плейсмент: вот такое кино! / Е. Гераскина // Рекламные технологии. — № 2. — 13.03.2003.
6. Лозовская В. Ю. Особенности рекламы на телевидении : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Виктория Юрьевна Лозовская. — М., 2003. — 134 с.
7. Туби С. Реклама в кино [Электронный ресурс] / С. Туби. — Режим доступа: <http://g-2b.com/2b/article002.html>. — Загл. с экрана.
8. Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино) : дисс. ... д-ра культурологич. наук: 24.00.01 / Павел Константинович Огурчиков. — Химки, 2008. — 287 с.
9. Чукреева Н. А. Специфика экранного изображения и эволюция его восприятия : дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Наталья Александровна Чукреева. — М., 2002. — 191 с.

Надійшла до редколегії 08.09.2014 р.

УДК 316.776.4

Н. В. ДОБРОЄР

РОЛЬ ГЕЙШИ В ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ГЕНДЕРНИЙ СТЕРЕОТИП

Проаналізовано соціально-культурологічні передумови виникнення феномену гейші, розкрито гендерну роль гейші в японській культурі.

Ключові слова: *гендерна роль, гендерний стереотип, гейша, соціокультурний регулятив, японська культура.*

Проанализированы социально-культурологические предпосылки появления феномена гейши, раскрыто гендерную роль гейши в японской культуре.

Ключевые слова: *гендерная роль, гендерный стереотип, гейша, социокультурный регулятив, японская культура.*

The socio-cultural phenomenon of the prerequisites for a geisha have been analyzed. The gender role of geisha in Japanese culture is disclosed.

Key words: *gender role, gender stereotype, geisha, sociocultural regulative, Japanese culture.*

Популярною й актуальною стає міждисциплінарна траєкторія гендерного пізнання людства, яка зорієнтована на дослідження мотивів, характеристик і смислів поведінки чоловіків та жінок упродовж історичного розвитку.

Часто людина створює образи інших, базуючись не на індивідуальних характеристиках, а на припущеннях про те, якими вони повинні бути і що мають робити відповідно до їх статі (ці припущення специфічні для кожної культури). Зважаючи на це, аналіз будь-якого

аспекту сучасного суспільства буде неповним без урахування гендерного підходу. Тому ігнорувати існування феномену соціо-статевих відмінностей, принаймні, нелогічно, а дослідження цієї проблеми є виправданим і конче необхідним.

Гендерні дослідження розпочато з 1970-х рр., коли сформувався новий міждисциплінарний науковий напрям — «жіноча історія» [20]. У 1970 — поч. 1980-х рр. гендер використовувався, коли йшлося про соціальні, культурні, психологічні аспекти «жіночого» порівняно з «чоловічим», тобто під час визначення всього того, що формує статево-рольові стереотиби, поширені і бажані для жінок. Саме тому праці з гендерної проблеми спочатку були «жіночими дослідженнями» і авторів, котрі відкрито заявляли про свої феміністські погляди. Гендерна історія набула нової якості в результаті теоретичного переосмислення предмета дослідження, перегляду концептуального апарату і методологічних принципів «жіночої історії». Основні теоретико-методологічні положення тендерної історії в оновленому варіанті сформулював Джоан Скотт, детально розкрив у програмній статті «Гендер» психолог Р. Столлер у 1968 р. Згодом (1972 р.) цю ідею підтримали феміністські антропологи.

На нашу думку, гендер не має і не може мати остаточного й однозначного визначення через специфічність самого поняття. Складність полягає в наявності остаточно невизначеного динамізму. Крім того, слід зазначити, що гендерна структура суспільства являє собою не тільки антропологічний (біологічний і психологічний) зміст сутності людини в соціальному житті, а й поділ суспільства за професійними, статевими і культурними ознаками.

Гендерна структура має сутнісні характеристики, зумовлені локалізацією не тільки в просторі, а й часі. При цьому поняття жінок як певного співтовариства з однаковими цілями, мотивами поведінки тощо і чоловіків є достатньо умовними (наявність двох статей в організації людини як біологічного виду не припускала наявності двох гендерів; варіантів гендера може бути доволі багато) і, як будь-яке узагальнення, спричиняє численні протиріччя, зважаючи на специфіку гендерної ситуації в тому чи іншому суспільстві, в ту чи іншу епоху.

Актуальність цього дослідження підкреслює і той факт, що нині в Японії посилюється інтерес до проблем самовизначення нації. Як і в інших державах світу, перед країною «сонця, що сходить», постала проблема втрати самобутньої національної культури внаслідок глобалізації соціально-економічних відносин. Необхідність дослідження національної духовної культури є актуальною для підростаючого покоління.

Один із символів Японії — гейші. Вони — зберігачі традицій і звичаїв.

Ідеали жіночої краси в Японії так само унікальні, як і її культура. Вони зовсім інші, відмінні від європейських стереотипів, які невтомно впроваджують у свідомість західних обивателів за допомогою гламурних журналів та телебачення. Простота і гідність — головні складові краси жінки, а її відданість і покірність чоловікові прикрашають її особливим чином. Цікавим явищем у зв'язку з цим є гейші, в образі котрих поєднуються ідеали жіночої краси японського суспільства і створення нових ідеалів.

Феномен гейші особливо цікаво розглянути в гендерному аспекті, оскільки гейша — і хоронителька традицій, і їх творець. Феномен гейші має надзвичайний інтерес для західної культури, яка по своєму сприймає це явище. Нині — це один з найпопулярніших образів світу.

Мета — розглянути феномен гейші як соціокультурний регулятив у японській і західній культурах.

Феномен «гейші» зародився в період зміни державного ладу Японії у XII ст.: виник клас воїнів-самураїв, коли набуло поширення в деяких колах самураїв учення буддистської секти Дзи, яке закликала досягати просвітлення за допомогою танцю. Ці два явища значно вплинули на розвиток подальшої японської культури та мистецтва. Самурай буддистської секти, котрий перебував при панові, слугував йому радником і розважав жартами, добре знав чайну церемонію і був хорошим оповідачем. Таких витівників і називали «Хоканом» [22, с. 79]. Вони не тільки розважали свого господаря, але й билися з ним, були його радниками.

Феномен «гейші» починає формуватися в XVI ст., коли правитель Японії Тойонтотомі Хідейоші завів собі «отогішю» — радника і співрозмовника. Коли Хідейоші отримав звання «Тайко» (правитель країни при імператорі), отогішю стали називати «Тайкомоті» — власник Тайко.

З початку XVII ст., коли в Японії відновлено політичну стабільність, сьогунат змінився на інший устрій, і політичний вплив від самурайського стану перейшов до купецького, відтак не було необхідності в послугах хоканів. З радників вони перекваліфікувалися тільки на тих, хто звеселяє. Блазень став уже не стільки власністю конкретного вельможі, скільки незалежним артистом. Професію називали також «тайкомоті», але зміст це мало дещо інший — «власник барабана-тайко». Тайкомоті проводили чайні церемонії, розповідали гостям анекдоти й еротичні історії, надавали поради в стратегії бізнесу. Найчастіше тайкомоті належали до багатих куртизанок топ-класу, таю, і мали розважати їх клієнтів.

Вони працювали на контрасті: таю акцентувала на вишуканості й хороших манерах. Тайкомоті зображували смішні сценки з життя, співали пісеньки непристойного змісту і розповідали анекдоти з гумором «нижче пояса», вони були високо освіченими, мали хорошу

пам'ять, грали на інструментах, уміли проводити чайну церемонію. Конферансьє, масовик-вітівник, аніматор — так його б назвали нині. Тайкомоті називали також «гейнін», «гейша» («людина мистецтва»). Коли жінки, котрі танцюють і співають, почали привертати до себе увагу відвідувачів веселих кварталів, роль тайкомоті-хоканів стала дедалі більше зводитися до організації вечірок. З кінця XVIII ст. кількість гейш більше ніж утричі перевищувала кількість тайкомоті. Але відтоді хоканів стали називати шанобливіше — *otoko-geisha*, що означає «чоловік-гейша», або «людина мистецтва». Хокан розважає гостей історіями й пародіями, гейша — танцює традиційні японські танці і співає. Якщо витівник забезпечує веселу і невимушену атмосферу на банкеті, то гейша служить її прикрасою.

У 1779 р. ремесло гейш-жінок визнано професією. Був заснований контролюючий їх орган — кенбан, який забороняв жінкам займатися проституцією. Ця заборона сприяла становленню образу гейші.

Гейші стали регулятивом соціальних відносин у таких аспектах.

— Психологічний. Гейші своїм мистецтвом надавали впевненості й енергії чоловікам, які потім витрачали її в повсякденному житті (робота, торгівля, мистецтво, родина). Японська культура колективна, японцями рухає масова свідомість і в сім'ї, і на роботі. Відвідування гейші надає можливість реалізувати себе як особистість. Гейша оцінює все, про що думає чоловік, як він говорить, і переконує його, що він робить усе правильно. Кодекс мовчання надає можливості розслабитися і говорити про все.

— Політичний. Гейші відіграли значну роль у становленні політичного ладу Японії. Беручи участь у поваленні сьогунату, вони наблизилися до правителів, мали впливове становище в суспільстві. Вплив на тенденції моди: гейші стали еталоном для всіх японок. Одягаючись, як ці жінки, японки долучали свою національну культуру до світового простору.

— Національний: коли світова культура поглинула японську, в результаті чого відбулися кардинальні зміни, гейші залишилися вірними традиціям. Таким чином, у 1926 р. вони стали символом японської нації, понині сприяючи збереженню національної культури.

У 1920-х рр. кількість гейш значно збільшилася: з 1905 р. з 2300 до 10000. Оскільки «традиційне японське» стали вважати «застарілим», а також через інерційне сприйняття гейш як новаторів, вони почали експериментувати із західними одягом, танцями, зачісками, проте це викликало в суспільстві запеклі дискусії щодо ролі гейш в новій Японії. У 1935 р. вийшла друком книга «Хрестоматія гейш», яка містила есе, написані людьми найрізноманітніших професій, де вони ділилися думками щодо подальшої долі гейш. Одні автори пророкували гейшам блискуче майбутнє в ролі хоронительок традицій, інші критикували, стверджуючи, що гейші неписьменні й неосвічені. Деякі ж уважали, що професія вичерпала себе.

У японському суспільстві за жінкою споконвіку були закріплені дві ролі: домашня господиня і мешканка будинку розпусти — «Дзера». І лише гейші зуміли посісти своє місце в житті — прокласти романтичний шлях у світ прекрасного і стали в цьому світі аристократками.

У 1904 р. відомий російський японознавець Г. Востоков зазначив: «Гейші — найосвіченіші жінки в Японії. Дотепні, чудово знають свою літературу, веселі та кмітливі, вони демонструють перед вами всю свою чарівність. З класичним мистецтвом гейша проспівала вам і продекламує кращі вірші й уривки з драматичних творів. І весь цей час невимушено весела, дотепна і кокетлива, вона не втратить своєї жіночої гідності» [10, с. 267].

Звернемося до теорії І. Гоффмана, в якій стверджується, що конструювання гендера є ситуативним, відбувається в контексті реальної чи віртуальної присутності інших. Отже, є не тільки результатом взаємодії, але і її причиною. Зазвичай будь-яка успішна комунікація базується на безумовному визначенні статі співрозмовника, її визначення за правилами моделювання гендера, прийнятими в певному суспільстві і реалізованими в гендерному дисплеї, при цьому стать не обов'язково відповідатиме біологічній статі індивіда. Гендерний дисплей — поняття, яке вводить у культуру І. Гоффман, являє собою і прояв, і подання чоловічого й жіночого через взаємодію. Це своєрідні ідентифікаційні прояви, які свідчать про належність до тієї чи іншої категорії за ознакою статі [19, с. 100].

Відповідно до теорії Гоффмана, можна простежити гендерну роль гейші в японській культурі. Її образ — це гендерні уявлення про жінку Японії: покірні (своєму братству, а не чоловікові), стримана, самовіддана, вірна своєму обов'язку. Лагідність, увага до чоловіка і бажання його задовольнити — традиційне уявлення про жінку. Однак відомо, що гейші достатньо вільні і сліпо не підкоряються чоловікам. Така свобода властива акторам «гейся». Але тут спостерігаємо не злиття чоловічої та жіночої гендерних ліній, а порушення рутинного стану речей, що може зумовлюватися невідповідністю поведінки ідентифікованого за статевою ознакою індивіда уявленню про те, як у конкретній ситуації має поводити людина, котра належить до тієї ж категорії статі.

Індивід по-своєму сприймає соціальний світ — засвоєння досвіду, таким чином, має діяльнісний характер. Індивід нібито «пропускає через себе» об'єктивну реальність повсякденного життя, конструюючи власне бачення навколишнього життя, формуючи певні картини світу. У межах теорії соціального конструювання гендерні відносини, з одного боку, є об'єктивними, тому що індивід їх сприймає, але, з іншого боку, є суб'єктивними як соціально конструйовані. Головна думка соціального конструювання гендера полягає в тому, що кожен

індивід може не тільки сприймати гендерні правила, а й створювати їх сам.

Отже, гейші створили нові гендерні правила. Вони себе позиціювали як жінок, які поважають традиції, лагідних, орієнтованих на чоловіків. Але при цьому конструювали нові гендерні правила, які є нормою їх життя: свобода, освіта. Зважаючи на той факт, що індивід наділений здатністю генерувати й відтворювати гендерні відносини і правила, йому не можна відмовити в здатності їх руйнувати та видозмінювати. Таким чином, можуть бути змінені існуюча соціальна структура, уявлення про чоловіче і жіноче як базові концепти. Гендер водночас і конструюється за допомогою соціалізації, розподілу праці, системи гендерних ролей, сім'ї, засобів масової інформації і будується самим індивідом. У цьому разі індивідом є інститут гейш.

Гендер гейш сформувався ситуативно: повія вирішила долучити клієнтів до повалення сьогуна, збереження традицій та ін. Важливо те, що ці ситуації приймалися чоловічим гендером, а значить, не порушували традиційних стосунків чоловіка та жінки.

Інтеграція до Західної культури такого феномену, як гейша, трансформує її гендерні ролі в гендерні стереотипи. Перше, що необхідно відзначити — відкритість до чоловіків-іноземців. Також феномен гейші перетинає соціокультурні кордони і гейшами стають іноземки. Таким чином, культура гейш належить не тільки Японії, а всій світовій культурі.

Наприкінці ХХ ст. образ гейш адаптований для масової західної культури. Створюється безліч художніх творів, фільмів, пов'язаних із цією тематикою. Образ гейш починає використовуватися в поп-культурі (Мадонна та ін.) [8, с. 78], що призводить до вельми значного спотворення гендерної ролі гейші.

Колишня гейша Анна (японка) стала першою панк-гейшею. Вона стверджує, що змінюються звичаї, способи розваг. Тому старі традиції відмирають. Рух панк-гейш набув поширення в усьму світі й став законодавцем мод (яскравий одяг, зачіска). Ще один момент переходу гендерної ролі гейші в гендерний стереотип — це заснування різних західних шкіл гейш. Тут відбувається трансформація з жінки-квітки в жінку-спокусницю.

Наприкінці ХХ ст. образ гейш адаптується для масової західної культури. З'являється безліч художніх творів, фільмів, пов'язаних з цією тематикою. Образ гейш починає використовуватися в поп-культурі. Це використання образу в поп-культурі призвело до вельми значного спотворення гендерної ролі гейші. Одним з таких спотворень є образ панк-гейш — сучасна мода в Європі. Тут спостерігається поєднання традицій гейші і панків. Перебіг панк-гейша набуло поширення на весь світ і стало законодавцем мод (яскравий одяг, зачіска). Також спотворенням гендерної ролі гейші є поява західних шкіл гейш, які роблять акцент не на формуванні чистого способу освіченої

жінки, а на жінку-спокусницю. Головна її мета — вийти заміж, зберегти шлюб. А головна мета гейші — мистецтво.

Трансформація гендерних ролей гейші в гендерні стереотипи — неминуче явище інтеграції японської культури у світову культуру. Феномен гейші є соцікультурним регулятивом як у японській культурі, так і в західній. Це робить його унікальним культурним явищем.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з необхідністю подальшого вивчення мотивів, характеристик і смислів поведінки чоловіків і жінок в історичному розвитку різних національних культур.

Список літератури

1. Аристархова И. Существует ли женщина. Введение в теорию полового различия (Л. Иригари) / И. Аристархова // Женщина не существует: Современные исследования полового различия : сб. ст. / под ред. И. Аристарховой. — Сыктывкар, 1999. — С. 24–35.
2. Арутюнов С. А. Япония: народ и культура / С. А. Арутюнов, Р. Ш. Джарылгасинова. — М., 1991. — 64 с.
3. Берндт Ю. Лики Японии / Ю. Берндт ; пер. с нем. Л. Л. Шохиной. — М., 1988. — 293 с.
4. Бескорвайный А. И. Япония без экзотики / А. И. Бескорвайный. — М., 1971. — 64 с.
5. Брайсон В. Политическая теория феминизма / В. Брайсон ; пер. с англ. О. Липовской и Т. Липовской. — М., 2001. — 304 с.
6. Волкова Э. Н. Природные и культурные факторы формирования тендерных различий / Э. Н. Волкова // Семья, тендер, культура : материалы междунар. конф. 1994 и 1995 гг. — М., 1997. — С. 330–336.
7. Гришелёва Л. Д. Японская культура нового времени. Эпоха Мэйдзи / Л. Д. Гришелёва, Н. И. Чегодарь. — М., 1998. — 240 с.
8. Денисов Ю. Д. Япония: конец XX века: последние тенденции трансформации / Ю. Д. Денисов. — М., 1996. — 265 с.
9. Дунаев В. И. Японцы «на рубежах» / В. И. Дунаев. — М., 1983. — 158 с.
10. Дэлби Дж. Гейша / Дж. Дэлби ; пер. с англ. В. Симакова. — М., 1999. — 383 с.
11. Дыбовский А. С. Привлекательность западных идеалов. Заимствование в японском языке и процессы европеизации японского общества / А. С. Дыбовский // Россия и АТР. — 1996. — №3. — С. 97–102.
12. Кин Д. Японцы открывают Европу / Д. Кин. — М., 1972. — 208 с.
13. Назарова В. В. К проблеме разделения гендерных ролей в современной японской семье / В. В. Назарова // Развитие непрерывного педагогического образования в новых социально-экономических условиях на Кубани : сб. тезисов. — Армавир, 2001. — С. 48–50.
14. Кусида Фуки. Воля всех японских женщин (интервью) / Фуки Кусида // Культура и жизнь. — 1963. — № 10. — С. 17–25.
15. Лебедева Л. Ф. Гендерные вызовы и реальность / Л. Ф. Лебедева // США: Экономика. Политика. Идеология. — 1996. — № 6. — С. 28–42.
16. Назарова В. В. Тендерная политика ведущих партий и профсоюзных организаций Японии во второй половине XX в. / В. В. Назарова // Проблемы всеобщей истории. Вып. 7. — Армавир, 2001. — С. 35–43.

17. Пирогова И. М. Трудящиеся женщины Японии / И. М. Пирогова // *Мировая экономика и международные отношения*. — 1975. — №11. — С. 107–109.
18. Репіна Л. П. «Жіноча історія»: проблеми теорії і методу / Л. П. Репіна // *Середні віки*. — М., 1994. — Вип. 57. — С. 103.
19. Свод законов «Тайхорё» 702–718 гг. : в 2-х кн. / пер. с древнеяп. К. А. Попова. — М., 1985. — Кн. 1. (I–XV законы). — 368 с.
20. Тихоцкая И. С. Факторы, влияющие на жизненный цикл японцев / И. С. Тихоцкая // *Япония: конец XX века последние тенденции трансформации*. — М., 1996. — С. 155–178.
21. Тихоцкая И. С. Изменения в жизненном цикле японцев / И. С. Тихоцкая // *Япония 1995–1996. Ежегодник*. — М., 1996. — С. 118–136.
22. Цокур В. В. Некоторые аспекты становления и развития института гейш / В. В. Цокур // *Развитие непрерывного образования в новых социально-экономических условиях на Кубани*. — Армавир, 1998. — С. 16–18.
23. Швейгер-Лерхенфельд А. Ф. Женщина её жизнь, нравы и общественное положение у всех народов земного шара / А. Ф. Швейгер-Лерхенфельд. — М., 1998. — 688 с.

Надійшла до редколегії 03.09.2014 р.

Театралне
мистецтво

Кино-,
телемистецтво



Хореографія

ЕКРАННА ФОРМА НОВІТНЬОЇ ДОБИ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИМЕДІЙНОСТІ

Аналізуються зміни, які відбуваються в екранній формі в умовах мультимедійності.

Ключові слова: екранна форма, зображення, «трансзображення», мультимедійність.

Анализируются изменения, которые происходят с экранной формой в условиях мультимедийности.

Ключевые слова: экранная форма, изображение, «трансиобразжение», мультимедийность.

The deformations of screen form as a part of multimedia space are analyzed.

Key words: screen form, image, «trans-image», multimedia space.

Однією з найважливіших теоретичних (і практичних) проблем кіно-, телемистецтва є еволюція екранних форм під впливом певних об'єктивних та суб'єктивних чинників у межах сучасної культури. У свою чергу, ці питання тісно пов'язані з трансформацією зображення як «видимої» частини такої форми.

Актуальність дослідження зумовлена активністю нового культурного середовища, частиною якого стає сучасна екранна форма; необхідністю науково-теоретичного аналізу взаємозв'язків між окремими типами таких екранних форм і зазначеним середовищем; важливістю усвідомлення того, що створення таких екранних форм стає процесом, який потребує не тільки вузькопрофільних знань, навичок та умінь, але й що заснований на новітніх закономірностях комунікації.

Вивчення означеної науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ–ХХІ століття» (2008), яке було здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006–2010 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та деяких статтях автора [1–12]. Дослідження є складовою комплексної наукової теми факультету кіно-, телемистецтва ХДАК «Екранні мистецтва і медіакомунікації в контексті сучасної культури» (2009–2019 рр.).

Аналізуючи останні розвідки і публікації, слід зазначити, що дослідження пластичних форм, в основі яких — зображення, було предметом не тільки історії та теорії образотворчого мистецтва, але й новітньої історії та теорії екранних мистецтв. Відомо, що певні дослідники розглядають візуальну культуру як «історію візуальних образів та форм». Це визначення концентрує цілий спектр досліджень, які стосуються історії та теорії живопису, фотографії, кінематографа, а потім і телебачення у вітчизняному науковому дискурсі. Окрім

цього, поняттям, яке належить до означену концептосфери, є «візуальна форма» (термін Д. Озеркова), введене з метою створити сферу безвідносного, незалежного означення (опису), котре дозволяло б характеризувати певний предмет без нав'язування тієї чи іншої контекстуальності. Користуючись поняттям «візуальна форма», ґрунтуємося на тому, що така синергетична форма має доволі складну «видиму» частину, яку й називаємо «трансзображенням», на відміну від традиційного «зображення» — поняття, характерного для теорії та історії образотворчого мистецтва. Фактично цей концепт можна віднести до метаконцептосфери, кінцевою метою якої є мета обмеження кількості інтерпретацій заради сутності явища. Окрім поняття «візуальна форма», користуємося поняттям «екранна форма», під яким розуміємо візуальну форму, основою якої є динамічне зображення, тобто таке, яке рухається. На відміну від статичного зображення, динамічне як складова екранної форми, формується в екранній площині екранними засобами виразності. Окрім традиційного (для кінематографа та телебачення) динамічного зображення, новітня доба розвитку екранної форми сформувала «трансзображення» — тип зображення, який поєднує елементи статичного й динамічного зображень та (або) орієнтується на формуванні складного, «трансгресивного» зображення динамічного типу. Саме «трансзображення» стає основою зображальною структурою новітньої екранної форми.

Мета статті — дослідити процес змін у сучасній екранній формі під впливом мультимедійного середовища.

Завдання: визначити періодизацію еволюції екранних форм; проаналізувати умови, в яких здійснюється формування новітніх екранних форм; дослідити зв'язки трансформаціями екранної форми і мультимедійним середовищем.

Відомий «оптичний поворот» Нового часу започаткував зміни не тільки у формуванні «картини світу», але й у мистецькому формотворенні. Опосередковування оптикою картинного зображення зруйнувало традиційні морфологічні структури образотворчого мистецтва і «дійшло» до найпотаємнішого — картинної форми, власне зображення як такого, «обмеженого» рамою картини. Уведення камери-обскури в картинну площину вже було революційним кроком, але основні зміни відбулися в середині XIX ст. з виникненням фотооб'єктива.

Фотозображення стало першим кроком до створення автоматичних зображень за допомогою індивідуального бачення. Сутнісною ознакою цього зображення стає бачення «крізь оптику» емпіричної реальності. При цьому фотографія, як і картина, зберігала основну мету — розглядання. «Фотографія — це розглядання. А не історія, що за її допомогою намагаються розповісти...» (О. Петровська). «Зняття» оптикою видимої зовнішньої «оболонки» дійсності стає

онтологічним завданням нової системи погляду. Фотографічний знімок, як і картина, мав межі, і вибір об'єкта фотографічної зйомки, як і в неканонічній системі живопису, був зумовлений фіксованою точкою художнього бачення. Таким чином, фотографія, згідно з визначенням Д. Кампера, виявляє «тотальне насильство погляду» [14, с. 162–166]. Фотооптика (і її подальший розвиток) стають для фотографічного типу мислення смислоутворюючим компонентом. При цьому фотографічний тип мислення ще більше посилює поліфонічність бачення завдяки доволі широкому набору можливостей цієї оптики. Використання такого набору, у свою чергу, стає запорукою підсилення «приватності» бачення у фотографії.

Виникненням перших оптичних систем передбачено нейтрально об'єктивний (науковий) засіб віддзеркалення світу, і це підтверджує етимологія слова «об'єктив». Але виявилось, що складовою такої об'єктивності є суб'єктивність і фотографічна оптика, яка сприяла формуванню нового типу художнього мислення, лише дозволила посилити цю суб'єктивність у нових умовах розвитку візуального. Ускладнення системи бачення завдяки «експансіоністському прагненню мистецтва<...> у світ техніки» (М. Каган) [14, с. 244] проявилось в остаточному вибудовуванні фотографічного типу художнього мислення, основи якого закладені ще на початку XIX ст.

Особливістю фотографічного мислення стає «прорив» одного з названих потоків часу. А від митця фотографічний тип художнього мислення потребує майже миттєвої реакції. У вирішальну мить, у яку формується майбутній фотообраз, митець повинен зробити три важливі інтелектуальні операції: побачити (з урахуванням «внутрішнього» зору), оцінити (проаналізувати) й прийняти рішення (виокремити необхідний фрагмент дійсності). Ці три часові «розгортки» фактично спресовані в ту саму миттєву реакцію, про яку йдеться. Цю миттєву реакцію називають ще «подією фотографа» (В. Савчук), маючи на увазі тривалість внутрішнього психологічного часу самого фотомитця, котру ми також не бачимо на фотознімкові, але цей час безпосередньо вплинув на фотознімок. Окрім того, підсилюється спроможність фотографічного типу мислення формувати так звані «слоїсті об'єкти», дві половинки яких неможливо відділити одна від одної, не зруйнувавши цілого (Р. Барт).

Напруження виявлення «видимого» в «невидимому» в мистецтві відбувається в модерну добу за двома морфологічними лініями: перша — процес «розкартинювання» традиційного картинного простору; друга — творення оптикою динамічного зображення.

Перша морфологічна лінія втілила в першій пол. XX ст. немало новітніх візуальних форм: колажоване зображення, поєнання зображення з реді-мейдом тощо. Процес «розкартинювання» змінює зображальність, уводячи реді-мейд у зображальну площину.

Друга морфологічна лінія (предмет нашого дослідження) створила кілька типів новітнього пластичного мислення, а ті, у свою чергу, — також новітні мистецькі форми. Першим серед нових, опосередкованих, типів мислення стало кінематографічне (колективне) візуальне мислення. Кінематографічний тип художнього мислення виявляє певний парадокс: з одного боку, це новий технологічний тип мислення, який ґрунтується на доволі складній модерній оптичній системі опосередкування бачення, а з іншого — є своєрідним утіленням архаїчної системи універсального бачення, яка стала «пра-формою» новітніх технологічних систем. Такий ефект документальності (або емпіричної «достовірності») притаманний кінематографічному типу мислення не тільки в неігрових (хронікальних) структурах фільмічного, але й ігрових. Яскравим прикладом цього в модерну добу була практика імпресіоністського кінематографа, основана на теоретичному підґрунті теорії фотогенії Луї Деллюка. Продовжуючи «лінію Люм'єрів» (дослідження реальності), фільми Л. Деллюка та його послідовників Ж. Епштейна, А. Ганса, Ж. Дюлак та ін. створювалися під впливом доволі жорстких вимог до зображення об'єкта.

Таким чином, кінематограф у своїй оптичній системі побудований на світлотіньовій дуальності як хибній визначеності світла в його істинності. Істина змісту мізанкадру, таким чином, визначалася штучною (уявною, ілюзорною) межею форми, завдяки якій мала існувати. Створена цією оптичною системою реальність у кіно програмно селекціонується (диференціюється, конструюється, монтується) кадровою межею присутності. Тобто програмно «відсутня реальність» монтується «кадровою рамкою» в ілюзорну кінематографічну дійсність. Порожня кадрова рамка є суто кіноформою (й не тільки кіноформою, що доведено К. Малевичем).

Таким чином, кінематографічний тип мислення став першим художнім мисленням, який, намагаючись подолати межі фіксованої структури («обмеженого» зображення), прагнути визначити всю реальність, як реальність оптичну, візуальну.

Постмодернізм змінює процес формотворення у сфері візуального, виявляє нові якості фотографічного мислення. Подальше виявлення фотографією своєї онтологічної природи надає змоги зрозуміти, що на відміну від традиційного «картинного» зображення, саме фотозображення і його значення втілені в одній площині. А це свідчить: фотографія стає тим матеріальним ресурсом, завдяки якому глядачі стають співучасниками створення зображення. Тобто завдяки такому «новому зображенню» формується інтерсуб'єктивний простір існування суб'єкта–об'єкта.

У постмодернізмі кінематограф розпочав утілювати (зображував) речі не в їх конкретній реальності, а як «пропущені» крізь ідеологію,

як системи репрезентації, що визначені нею. Виникнення кольорової плівки й екранів з новими можливостями масштабування зображення; динамічні можливості трансфокації зображення; полісвітлова композиція кадру; використання поліпанорамного погляду; поява так званого «тонкого» плану зображення (мікро- і макродеформації зображення й «накладення» одного зображення на інше — створення ефекту «оверлепінгу»); ускладнення світло-тональної і колористичної композицій тощо — усе це суттєво збагатило «візуальний репертуар» кінематографа, його проектні властивості і можливості впливу на свідомість глядача. Трансформація мистецького бачення в кінематографі, яка виявилася можливою завдяки технологіям, сприяла іншим трансгресіям.

Саме в кінематографічному мисленні цієї доби відбулося усунення опозиції між репресією «автоматичного погляду» кінокамери і суб'єктивізацією означеного погляду. Окрім цього, зняття цієї опозиції зумовило ще один результат — критичне скорочення дистанції між об'єктом і суб'єктом (не тільки смислової, але й фізичної). Винахід трансфокатора вможливив внутрішньокадрове масштабування без втручання монтажу. Збільшення/зменшення екранного простору без допомоги монтажу стало функціональною операцією, яка докорінно змінила смислотворення в новітньому кінематографі. Відбулося «конструювання» кінематографічного зображення, коли код його сприйняття формувався зсередини («план-епізод» А. Базена).

Кінематограф став своєрідним «перехрестям» основних трансгресій раннього постмодерну у візуальному й медіальному. Розвиток телебачення і відповідного типу художнього мислення вможливив дослідження специфіки такого мислення. Телебачення знову виявилось парадоксальним щодо зображальних структур, у ньому задіяних. Використовуючи у своєму арсеналі «стоп-кадри» як доробок модерну з «розкартинюванням» обмеженого статичного простору, увівши в зображальні структури цитати кінематографічного походження (як доробок постмодерну), телебачення сформувало суто телевізійний тип художнього мислення, створивши «модульно-автоматичне» ставлення до дійсності (наприклад, відомий телесеріальний формат).

Таким чином, наприкінці ХХ ст. практично завершено перехід телебачення від «зображення» до «трансзображення», зафіксувавши трансгресивні зрушення у формуванні зображальних динамічних структур, відтак виявивши здатність візуальної форми до гібридності й процесуальності.

Постмодерна культура підготувала наступний, синергетичний, етап розвитку екранної форми, яка стала складовою «множинних медіа», мультимедіа. Мультимедійне культурне середовище — середовище

«тотального архівування зображень» — ідеологічно сформувалося як величезна сукупність каналів спілкування людини та суспільства за допомогою цифрових гаджетів. Будучи інструментами «модульно-автоматичних» форм утіленості динамічного й статичного типів зображень, цифрові гаджети виявилися здатними створювати безкінечний ентропічний зображальний екранний простір або екранну форму «нон-стоп». Трансгресивність такої екранної форми стає її онтологічною ознакою. Уже не класичні екранні мистецтва — кінематограф і телебачення — стають джерелами породження таких форм, а новітній медіа-арт з його різноманітними сегментами, які динамічно розвиваються. Сучасні митці-експериментатори намагаються долучити окремі зображення (оригінальні фотознімки або візуальні об'єкти) до руху сторонніх інформаційно-зорових глядацьких потоків (наприклад, продемонструвати по телебаченню або ввести в контекст візуальної реклами) для підсилення «автоматичності» суспільної системи бачення.

Нині екранна процесуальна форма є не тільки складовою мультимедійного середовища як такого, вона стає власне комунікаційним каналом, оскільки її нон-фінальність — запорука існування змістовного гіпертекстуального культурного континууму.

Отже, можна підсумувати, що інтенсивні зміни у формогенезі сфери візуального на сучасному етапі втілюються в кількох тенденціях:

- сучасні «множинні медіа», створивши мультимедійне середовище, перетворили традиційну екранну форму на нон-фінальне утворення, яке в основі своїй містить новітній тип зображення — «трансзображення»;
- онтологічно така екранна форма є «відкритою» і має здатність утворювати ентропійний зображальний простір;
- водночас така екранна форма стає каналом комунікації, здатним утворювати змістовний гіпертекст.

Перспективи використання результатів наукового аналізу полягають у підготовці навчальних програм та матеріалів для фахівців сучасної медіасфери й екранних мистецтв. Подальше дослідження означеного аспекту мистецького формоутворення сприятиме формуванню новітньої теорії і практики екранних мистецтв в умовах мультимедійності.

Список літератури

1. Алферова З. Репрезентація візуального мистецтва: парадокси постмодерна / З. Алферова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.

2. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86.*
3. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2007. — Вип. 18 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 81–87.*
4. Алфьорова З. І. Глобальні цифрові мережі: нова філософія шоу-бізнесу / З. І. Алфьорова // *Духовна культура в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 24–25 січ. [2002 р.] / Харк. держ. акад. культури ; заг. ред. В. М. Шейка та ін. — Харків, 2002. — С. 19–20.*
5. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86.*
6. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Харків, 2007. — № 2. — С. 8–15.*
7. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Харків, 2007. — № 2. — С. 8–15.*
8. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова — Харків : ХДАК, 2008. — 268 с. — Бібліогр.
9. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Харків, 2006. — № 7. — С. 3–8.*
10. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга) / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Харків, 2006. — № 8. — С. 3–9.*
11. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя) / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Харків, 2006. — № 9. — С. 3–9.*
12. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — Київ, 2000. — С. 124–126.*
13. Каган М. С. Морфологія искусства: историко-теорет. исслед. внутр. строения мира искусств. Ч. 1–3 / М. С. Каган. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
14. Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли / Д. Кампер // *Мысль. — 1997. — Вып. 1. — С. 162–166.*

Надійшла до редколегії 12.08.2014 р.

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ОБРАЗИ В МИСТЕЦЬКІЙ ТВОРЧОСТІ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО

Розглянуто творчі зв'язки корифея українського театру М. Кропивницького з літературною спадщиною Т. Г. Шевченка. Зокрема ґрунтовно досліджуються постановка п'єси «Назар Стодоля» й інсценізації поем Шевченка «Титарівна» і «Невольник», а також драми «Невольник».

Ключові слова: *поетична творчість Т. Г. Шевченка, корифей українського театру, сценічна інтерпретація, інсценізація, акторська майстерність, режисерська творчість.*

Рассмотрены творческие связи корифея украинского театра М. Кропивницкого с литературным наследием Т. Г. Шевченко. В частности глубоко исследуются постановка пьесы «Назар Стодоля» и инсценировки поэм Шевченко «Титаривна» и «Невольник», а также драмы «Невольник».

Ключевые слова: *поэтическое творчество Т. Г. Шевченко, корифеи украинского театра, сценическая интерпретация, инсценизация, актерское мастерство, режиссерское творчество.*

The creative relations of the Ukrainian theatre coryphaeus M. Kropyvnytsky with T. G. Shevchenko's literary heritage are discovered. In particular it investigates the staging of the play «Nazar Stodolia» and dramatization of poems «Tytarivna» and «Nevolnyk» («Slave») and drama «Nevolnyk» («Slave») thoroughly.

Key words: *T. G. Shevchenko's poetry, the Ukrainian theatre coryphaeus, dramatic interpretation, staging, acting, directing creativity.*

Творча спадщина Т. Г. Шевченка, що є втіленням духовності українського народу та дорогоцінною скарбницею української культури, завжди була невичерпним джерелом пошуків і натхнення для багатьох митців. Неоціненний внесок у вшанування й увіковічення кобзареві пам'яті належить визначному фундаторові українського театру, драматургові, акторові і режисерові М. Л. Кропивницькому.

М. Кропивницький вихований на скарбах рідної мови. Високі життєві ідеали Тараса були для митця зразком служіння рідному народові. Син Марка Лукича — Володимир Маркович — у своїх спогадах засвідчує: «Інтерес до життя і творчості Т. Г. Шевченка в нашій сім'ї ніколи не послаблювався. Його «Кобзар» був для батька своєрідним Євангелієм» [16].

М. Кропивницький пройшов довгий життєво-творчий шлях. Початкову освіту здобув у повітовій школі, гімназії та реальному училищі, а згодом служив у повітових канцеляріях, із 1863 р. поєднуючи роботу зі сценічними виступами. Поступово молодий актор набував усе більшої слави. Його навіть часто запрошували для участі в аматорських виставах у Єлисаветграді, де мешкали брати Тобілевичі.

У 1865 р. повіт з Бобринця перенесено до Єлисаветграда, і вся творча молодь переїхала до повіту. З добродійною метою І. К. Тобілевич організував виставу «Назар Стодоля», в якій Кропивницькому запропонували дві ролі — Хоми Кичатого і лірника.

У період з 1865 до 1871 рр. (до професійної сцени) Кропивницький, паралельно зі службою канцеляристом у повітовому суді, поліції та ратуші, брав участь і керував аматорським театральним гуртком не лише в Єлисаветграді.

З листопада 1871 р. після дебюту в Одесі в Народному російському театрі графів Моркових і Чернишова (з листопада 1872 р. — театр Сура) в ролі Стецька («Сватання на Гончарівці») М. Кропивницький почав працювати в статусі професійного актора, де як режисер професійного театру здійснив постановку «Назара Стодоля» (20 листопада 1872 р.), вдруге — 6 грудня 1872 р. і втретє — 17 лютого 1873 р. Згодом переїхав до Харкова, де було вже значно більше акторів на українські ролі.

Згодом М. Кропивницький набув акторського і режисерського досвіду під час роботи в багатьох театральних трупах: у 1875 р. гастрював у Галичині, в трупі Руського народного театру товариства «Руська бесіда», де з великим успіхом у виставі «Назар Стодоля» виконав дві ролі — сотника Хоми Кичатого і Назара. Після термінового повернення до Єлисаветграда у зв'язку з пологами дружини і там з осені 1875 до великого посту 1876 р. керував драматичним гуртком, виставляючи весь український репертуар (хоча змушені були грати і російські п'єси). Саме тоді відбулася прем'єра музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського як друга дія «Назара Стодоля»; у 1876 р. працював актором і режисером в українській трупі антрепренера Д. Ізотова.

Саме в травні оголошено т. зв. Емський акт, яким заборонено український театр. Тому впродовж наступних сезонів М. Кропивницький змушений був працювати в російських трупах в Україні. У Кременчуці майбутній корифей працював актором і режисером російської трупи Г. Ашкаренка, яка наприкінці 1881 р. внаслідок пом'якшення Емського акта вперше почала здійснювати постановки українських п'єс: «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

Патріотичні почуття публіки під час показу останньої вистави значно нівелювали певні недоліки постановки. Л. Старицька-Черняхівська зізнавалася: «Це було щось надзвичайне. Нас, городянських дітей, що вже бачили найпишніші опери, і Сару Бернар, і братів Коллен — взагалі всіх славнозвісних артистів, — сама вистава української трупи, убогої обстановкою, бідної людьми, не мала б сили піднести до такого ступеня захвату, який охопив нас од самої першої дії Назара» [16].

Вистава за п'єсою Т. Шевченка мала значний успіх, її із захватом сприйняв український глядач, котрий давно прагнув почути рідне слово з підмостків театру. Сам факт постановки української п'єси після тривалої царської заборони українського слова створював у театрі збуджену, радісну атмосферу, оскільки чи не вперше на сцені можна було спостерігати вишиті сорочки і чути звучну українську розмову.

Репертуар, представлений киянам, був на той час майже звичним: окрім «Назара Стодоли», демонструвалися «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці», «Дай серцю волю, заведе в неволю» тощо. Щоправда, на завершення гастролей у хроніці газети «Заря» зауважувалося: «...исполнение пьес было, говоря вообще, вполне удовлетворительным». У будь-якому разі, гастролі ашкарєнківської трупи в Києві виявляли переважно всі слабкі сторони нашвидкуруч зібраного антрепренером колективу.

Слід зазначити: у кожній із цих труп Кропивницький намагався обов'язково виставити «Назара Стодолю», більше того, як актор він зіграв усі головні чоловічі ролі п'єси: Хоми Кичатого, Назара, Гната, навіть і свата.

Завершуючи період творчого становлення, Кропивницький планував створити свою власну трупу. Ці його надії вдалося реалізувати тільки після пом'якшення заборонної дії Емського акта восени 1881 р. Через рік, у другій половині 1882 р., він створив власну цілком українську трупу, яку дехто з істориків театру схильний трактувати як першу українську професіональну трупу.

Цікаво, що нова трупа розпочала свою діяльність 27 жовтня 1882 р. в Єлисаветграді виставою «Наталка Полтавка», в якій у ролі Наталки дебютувала Марія Заньковецька. Друга постановка (29 жовтня) твір Т. Шевченка «Назар Стодоля».

Кропивницький, досконало знаючи текст п'єси Т. Шевченка, усвідомлюючи функцію режисера в театрі, чітко узагальнив ідейно-творче розуміння і трактування «Назара Стодоли». Саме це він ще раніше пояснював у листі від 4 грудня 1880 р. до А. Маркович стосовно підготовки нею ролі Галі у виставі. Цей лист можна вважати не лише зразком режисерської експлікації Шевченкової п'єси, визначення ідейної концепції і постановки з надзвичайно чіткими та глибоко реалістичними деталями, а як бачення функції режисера щодо роботи з виконавцями: «Читаючи роль, спочатку не зубріть, а вичитуйте кожну фразу, робіть розтяжки і паузи, де найдете зручним; і Боже борони в цих випадках додержуватись авторських ремарок» [9].

На жаль, практично використати всі свої постановочні принципи в умовах короткотермінової праці в невеликих, нестабільних та малоабезпечених фінансово трупах режисер не зміг. Маючи власну

труп, Марко Лукич виступив і як режисер, і як виконавець ролі Хоми Кичатого. Вистава вирішувалася як масштабний синкретичний сценічний твір.

Згаданий лист до А. Маркович від 4 грудня 1880 р. фактично є режисерським трактуванням Шевченкового твору, де визначаються форма вирішення головного конфлікту вистави й ідейна концепція постановки, що зумовлені фінальними репліками персонажів. Саме фінал п'єси викликав найбільше суперечок. На думку більшості, в кінцевій сцені Назар повинен убити Хому Кичатого, проте Кропивницький у сценічному варіанті вирішив дотримати авторського тексту. Назар обеззброює Хому і воскрешає в ньому людину, батька і християнина: «Йди собі, лукавий чоловіче! Не поміг тобі Бог занастити мене! А я чужої крові не бажаю!» [9].

М. Кропивницький у роботі з акторами в «Назарові Стодолі» прагнув поєднати реалістичний і романтичний плани. Романтична піднесеність здебільшого була відчутна в монологів, де виявлялося захоплення героїзмом Остриниці й Наливайка, а також драматичні епізоди, які мали демонструватися із захопленням та пафосом.

У роботі над сценічною постановкою «Назара Стодолі» режисер уникав штучності й навмисності, все мало відповідати вимогам простоти і правди.

Головною рушійною силою у виставі був образ Хоми Кичатого (М. Кропивницький). Він — можновладний пан над усім, але йому цього замало, сотник мріє про полковницьку булаву, тому актор показував свого персонажа, насамперед, вольовим і сміливим у намірах про збагачення.

Згідно зі свідченням І. Мар'яненка, котрий пізніше у виставі виконував роль Назара, «М. Л. Кропивницький грав зажерливого сотника Кичатого, якого він зобразив вольовою, сміливою людиною. У розгортанні дії роль окреслювалася широкими репінськими мазками. Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра» [13].

Донька сотника — Галя — мила, чесна, поетична і вольова дівчина. У розвитку її образу діють дві конфліктуючі сили: з одного боку, покора батьківській волі, з іншого — любов до бажаного нареченого.

М. Заньковецька своїм баченням ролі переконувала, що розрив з батьком для героїні дуже важкий — вона і любить, і шанує його. Професор С. Дурилін зауважував, що Галя Заньковецької здійснює цей розрив, оскільки в серці своєму «знає вищий закон — любові на все життя, до самопожертви» [13].

Окрім М. Кропивницького та М. Заньковецької, правдивість і поетична чистота характеризують усі образи вистави — ключниці Стехи (Г. Затиркевич-Карпинська), котра підтримувала і допомагала

Кичатому не тому, що поділяла його переконання й наміри, а й тому, що мала корисливу мету — стати господинею в його оселі. Надзвичайно щирою була Стеха на самоті, коли ключниця насміхалася з Хоми, називаючи його «старим дурнем». У сценах з Галею ключниця була ласкавою, навіть ладна поспівчувати героїні, але переважала все-таки мораль пристосування.

М. Садовський найбільше зображував Назара в стилі романтичної поетики. Для нього недостатньо було мати лише моральну перевагу над Хомою, він мав на меті повністю перемогти сотника.

У 1886 р. під час гастролей трупі М. Кропивницького в Петербурзі в широкому українському репертуарі була показана і вистава «Назар Стодоля». Спектакль мав величезний успіх, а також численні рецензії. Зокрема з високофаховою рецензією виступив активний театрал, журналіст і видавець газети «Новое время» О. Суворін: «... Сама прелесть — г-жа Заньковецкая. Это актриса с талантом большим, самостоятельным, оригинальным, натура, вся сотканная из самых нервов. Подвижность ее лица и всей ее фигуры подчиняется душевным движениям с необыкновенной правдой» [16].

Крім того, глядачі та рецензенти, окрім високої оцінки виконання головних ролей, акцентували на яскравості й образності, вмінні вести діалоги, ансамблевості всієї постановки та виразних масових сценах. О. Суворін писав: «Кропивницкий не только бесподобный актер, но и такой же бесподобный режиссер. Его рука видна в постановке всякой пьесы, в маленькой детали и общей картине ее» [16].

Відповідно до місця розвитку дії, у виставі Кропивницький з художньою виразністю декорацій передав місцея подій. У першій дії — простора хата, світлиця в багатому будинку сотника Хоми, широкі двері й вікна, арка в інші покої, широкі столи і лави, застелені різнобарвними скатертинами та килимками. Зовсім відрізнялася від сотничих покоїв простора, але бідна хата другої дії, де відбувалися вечорниці, — голі лави, стіл і кілька ослінчиків. Художнє оформлення третьої дії — околиця зимового села, де все занесено снігом, попід лісом химерні руїни старої корчми, про яку розповідають моторшні легенди, тому все подавалося в таємничо-поетичних кольорах.

Чудова Шевченківська п'єса, професійно вирішена на сцені й акторськи переконливо зіграна, певний час була візитівкою трупі Кропивницького.

У березні 1888 р. М. Садовський та М. Заньковецька разом з більшістю учасників створили власну трупу. У грудні 1888 р. режисер набирає нову трупу, в репертуарі якої, крім своїх п'єс, були «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї», «Глитай, або ж Павук», — з незмінним успіхом показували «Наталку Полтавку» і «Назара Стодолю», хоча частково змінювалися виконавці головних ролей. Так, роль Галі певний час

виконували Є. Зарницька, а також найближча соратниця й учениця Кропивницького Л. Ліницька, яка в ролі Наталки («Наталка Полтавка») мала успішний дебют у його трупі у квітні 1898 р., а через декілька днів зіграла роль Галі.

Слід зазначити, що саме характер Галі в «Назарі Стодолі» був співзвучним можливостям і виражальним засобам молодій артистці. Особливо чітко актриса виявляла героїчний дух молодій панночки в тих моментах, де згадувала про подвиги сміливців минулих часів: «Ось мій Назар, мій чорнобривий! Все про війну, про походи та про Наливайка, про синє море». Галя–Ліницька майстерно виражала героїчний стан персонажа, і в цьому їй допомагав надзвичайно сильний, грудний голос широкого діапазону, від чого епізоди сповнювалися романтикою і пафосом.

З роками змінювалися театральні трупи, з якими працював М. Кропивницький, для молодих акторів участь у виставі «Назар Стодоля» була фундаментальною школою акторської майстерності, адже незмінно в репертуарі фігурувала чудова п'єса Т. Шевченка, де постійним виконавцем ролі Хоми Кичатого був сам М. Кропивницький.

Окрім «Назара Стодолі», в репертуарі труп М. Кропивницького була опера «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Шевченка. Для сцени адаптовано немало творів Т. Шевченка — «Гайдамаки», «Катерина», «Наймичка», але найпопулярнішими стали переробки М. Кропивницького «Невольник» (за поемою «Сліпий») і «Титарівна» (за однойменною поемою), в сценічному прочитанні більше відома як «Глум і помста».

Інсценізації та переробки творів Т. Шевченка зумовили проблему зв'язку літературного твору зі сценічним, оскільки є багато високохудожніх літературних творів, які в разі сценічної інтерпретації втрачають свої чарівність і колоритність, властиву їм при читанні. Щоправда, це не стало характерним для творів Т. Шевченка, адже всі його, не лише поеми, а й зовсім невеличкі ліричні вірші сповнені дієвістю, тобто виразною сценічністю. Г. Лужницький, досліджуючи особливості театральності шевченківської поезії, стверджує: «У Шевченковій творчості находимо дуже рідке явище у всесвітньому письменстві: високоартістичний літературний твір має одночасно високоартістичні сценічні прикмети» [5].

М. Кропивницький одним із перших звернув увагу на те, що по статі Шевченкової поезії пронизані органічними елементами дії, мають свої життя, історію і надзавдання.

П'єси Кропивницького «Невольник» і «Титарівна» максимально подібні до Шевченківських оригіналів. Драматург прагнув у своїх постановках зберегти народність мови, характер дійових осіб, колорит і простоту шевченківських поем.

Звертаючись до характеристики «Невольника», де Кропивницький використав усі свої почуття і досвід артиста, розуміння режисерського прийому і, головне, талант, щоб хоч певною мірою наблизити свою переробку до захоплюючого сюжету Т. Шевченка.

Отже, «Невольник» (за Т. Г. Шевченком) — драматична картина на 5 дій. Це фактично одна з ранніх п'єс М. Кропивницького, написана в 1872 р. в Одесі (вперше надрукована в збірнику творів М. Л. Кропивницького, виданням М. Ф. Комарова в 1882 р.). Уперше поставлена в трупі Г. Ашкарєнка в лютому 1882 р. Відтоді стала улюбленою виставою актора, за всі роки його творчої діяльності вистава витримала 120 показів, тобто 120 разів митець виконував роль батька Василя Коваля, навіть відсвяткував цією роллю декілька бенефісів.

Постановку М. Кропивницького «Невольник» можна віднести до історичної драми, в якій правдиво відтворені події в Україні періоду боротьби з турецькими завойовниками XVII ст. Наслідуючи стилістичні прийоми Т. Шевченка, режисер створив цілком оригінальний та високопатріотичний твір. Зберігаючи основну сюжетну канву Шевченка, Кропивницький вводить дві нові дії — це третя і четверта.

Важливою особливістю п'єси Кропивницького є те, що він певною мірою переакцентує змістову сутність Шевченкових персонажів. У Шевченка часто можна спостерігати перевагу жіночих постатей над чоловічими («Катерина», «Тополя», «Утоплена» та ін.). Так, і в «Невольнику» Т. Шевченка постать Степана змальована менш виразно, ніж образ Ярини.

Незважаючи на введення нових сцен, Кропивницький зберіг цілісну композицію твору. П'єса розпочинається обґрунтованою експозицією, де старий Коваль повідомляє Степанові про те, що він — не рідний його син. Другою основною подією, власне кульмінацією, є повернення Степана додому та впізнання його Яриною. Фіналом твору — клятва вірності персонажів Степана і Ярини, яких благословляє авторський хор:

«Боже, всі ми твої діти,
Всі ми в твоїй волі.
Посилаєш тяжкі біди,
Пошли ж, боже, долі!»

Цікаво, що в листі до А. Маркович від 11 листопада 1880 р. М. Кропивницький певною мірою висловлював незадоволення своєю п'єсою: «Свого же «Невольника» я бы не хотел ставить, потому что нахожу его слишком неудовлетворительным в сценическом отношении и слишком сложным для любительского спектакля» [9].

У зразковому акторському ансамблі виступали виконавці центральних ролей — М. Садовський (Степан), М. Заньковецька (Ярина, донька старого козака) і М. Кропивницький (старий запорожець Коваль).

Пізніше дослідники творчості М. Заньковецької зауважували, що образ Ярини для артистки був особливо важливим тому, що в першопочатку він створений Шевченком і за характером наближався до народної пісні. М. Садовський, котрий за своїми зовнішніми і внутрішніми даними відповідав ролям героя-коханця, створив переконливий образ воїна-запорожця Степана.

Проте найголовнішою постаттю, тією, що виявляла патріотичне звучання вистави, був старий козак, батько Ярини — Василь Коваль (М. Кропивницький), котрий надавав перевагу почуттям любові до України перед батьківськими пристрастями переживаннями за долі власних дітей. Монологи Ковалю-Кропивницького, за свідченням очевидців, були не тільки головними подіями в композиції вистави, вони відбивали її патріотичну сутність і батьківську любов.

У постановці «Назара Стодолі» та «Невольника» в режисурі Кропивницького яскраво виявилось новаторське вирішення народних сцен, де головним було активне ставлення кожного учасника до подій, що розгорталися на сцені.

Дотримання героїко-романтичного стилю у виставі Кропивницького зумовлене як ідейно-художніми засадами постановки, так і глибинними фольклорними джерелами, а також досягненнями літературних творів — з їх героїчними образами борців, бунтарів і героїв. Для М. Кропивницького в цьому разі найважливішими були романтичні ідеї творчості Т. Шевченка.

Інсценізуючи його поетичні твори, М. Кропивницький, як драматург і патріот, збагатив репертуар національного театру п'єсами, які назавжди ввійшли в історію української культури. Режисер сприяв підвищенню рівня історичної драматургії, що захищала інтереси українського народу, надавала можливості пізнати історичне минуле українського народу.

Список літератури

1. Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької / Н. Богомолець-Лазурська. — Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ., 1961. — С. 18–21.
2. Борщагівський О. Шевченко і театр / О. Борщагівський, М. Йосипенко. — Харків : Держ. вид-во «Мистецтво», 1941. — С. 125–131.
3. Дурилін С. М. Марія Заньковецька. Життя і творчість / С. М. Дурилін. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 104.
4. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький / М. Йосипенко. — Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. — С. 78.
5. Кропивницький В. М. Из сімейної хроніки Марка Кропивницького / В. М. Кропивницький. — Київ : Мистецтво, 1968. — С. 77.
6. Кропивницький М. Твори. У 6 т. / Марко Кропивницький. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1959. — Т. 5. — С. 20.
7. Кропивницький М. Твори у 6 т. / Марко Кропивницький. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — Т. 6. — С. 104.

8. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 11 листопада 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 296.
9. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 4 грудня 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 308–309.
10. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 28 грудня 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 314.
11. Лист М. Кропивницького до М. Аркаса від 21 січня 1902 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 492.
12. Лужницький Г. Сценічність постатей у поетичній творчості Т. Шевченка. Український театр / Григор Лужницький // Лужницький Г. Наукові праці, статті, рецензії. У 2 т. — Львів, 2004. — Т. 1. — С. 177.
13. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. — Київ : Мистецтво, 1964. — С. 59.
14. Потапенко В. Спогади про український театр / В. Потапенко // Спогади про Марка Кропивницького / упоряд. П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. — Київ : Мистецтво, 1990. — С. 63.
15. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Людмила Старицька-Черняхівська // Л. Старицька-Черняхівська. Вибрані твори. — Київ : Наук. думка, 2000. — С. 631–632.
16. Суворин А. С. Хохлы и хохлушки / А. С. Суворин. — СПб., 1907. — С. 5–10.

Надійшла до редколегії 05.08.2014 р.

УДК [792.632:379.823](073)

Г. В. КУРІННА

КОНЦЕПТ КОНФЛІКТУ В КОНСТРУКЦІЇ ТЕЛЕСЦЕНАРІЮ ZIELDRAMA

Проаналізовано термінологічний аспект існування поняття «конфлікт» у контексті телевізійного видовища zieldrama. Визначається типологія конфлікту в драматургії.

Ключові слова: *конфлікт, сценарій, телемистецтво, репертуар, сучасне мистецтво.*

Проанализирован терминологический аспект существования понятия «конфликт» в контексте телевизионного зрелища zieldrama. Определяется типология конфликта в драматургии.

Ключевые слова: *конфликт, сценарий, телеискусство, репертуар, современное искусство.*

The terminological aspect of a «conflict» as television performance zieldrama is analyzed. The typology of a conflict in drama is proposed.

Key words: *conflict, scenario, television art, repertoire, modern art.*

А. Ейнштейн стверджував: «Усі ідеї в науці виникли в драматичному конфлікті між реальністю та нашими спробами її зрозуміти». У контексті цього судження «конфлікт» як теоретичний аспект, що становить складову мистецтва драми, зокрема драматургічну

конструкцію екранного твору, є достатньо цікавим і таким, що потребує наукового дослідження. Особливо це питання актуальне нині, коли роль «конфлікту» в драматургії в уявленні деяких сучасних драматургів поступово втрачає свою сутність. Постійно виникають ідеї творчих експериментів, у процесі яких пропонується позбавлення від «конфлікту» як драматургічної складової та, як наслідок, тяжіння до «безконфліктної драматургії». Проте в результаті таких експериментів порушується драматургічна структура.

Мета статті — дослідити термінологічний аспект існування терміна «конфлікт» у контексті телевізійного видовища *zieldrama*. У літературі, театрі, кіно це поняття розглядається як рушійна сила сюжету. Проте деякі аспекти його існування в телевізійному сценарії практично не висвітлені в сучасних дослідженнях, що зумовлює актуальність наукових пошуків.

Згідно зі «Словником російської мови» С. І. Ожегова, «конфлікт — це зіткнення, серйозні розбіжності, суперечка» [6, с. 237].

Що означає «конфлікт» у сучасній теледраматургії? Наскільки принципи класичного розуміння цього терміна є принциповими для неї? І чи може взагалі в сучасному телепросторі існувати «безконфліктна» драматургія? Усі ці питання спробуємо розглянути на прикладі *zieldrama*, згідно з П. Паві — драми, що побудована відповідно до мети та завдань з трагічною розв'язкою. Такий вибір форми пов'язаний з тим, що, на нашу думку, саме в *zieldrama*, зазвичай, «конфлікт» яскравий і помітний, його рух простежуються на всіх стадіях розвитку сюжету. Таким чином, якщо автор-сценарист тяжіє до «безконфліктної драматургії», проте працюючи в *zieldrama*, ця «безконфліктність» є очевидною.

Слід зазначити, що найбільше означена проблематика в екранному мистецтві простежується в кінодраматургії. Серед сучасних дослідників цю проблему розглядали: Л. Л. Геращенко [3] («Конфлікт у вітчизняному документальному кіно 90-х рр.»), С. І. Расол [8] («Філософія конфлікту в екранному мистецтві А. Тарковського»), деякі аспекти конфлікту розкриває в праці «Поетика кіно» Р. Руїс [9] (зокрема в розділі «Теорія центрального конфлікту»). На жаль, ґрунтовних досліджень у царині конфлікту практично немає.

Художній конфлікт, колізія, боротьба, протиріччя між зображенням у творі діючих сил — характером та обставинами, деякими характеристиками або різними сторонами одного характеру; у структурі художнього твору він виконує роль ідеологічно значимого протиставлення (опозиції) належних образів. Термін «К» (композиція) традиційно використовується стосовно тимчасових зображально-динамічних жанрів мистецтва: у літературі (драма, численні епіч. жанри, іноді — лірика), театрі, кіно.

Вищеперелічені трактування, звичайно, достатньо загальні, проте в них наявна дієва сутність конфлікту, що, у свою чергу, найповніше

демонструють спеціальні термінологічні довідники. Серед них і словник П. Паві, згідно з яким конфлікт (франц.: *conflict*; англ.: *conflict*; нім.: *Konflikt*; ісп.: *conflicto*) в драматургії має значення зіткнення протилежних сил та суджень. П. Паві, зокрема, акцентує на тому, що «драматичний конфлікт зумовлений зіткненням антагоністичних сил драми. У конфлікті один одному протиставлені персонажі, погляди на світ або різні позиції в певній ситуації... Конфлікт перебуває лише в драматургії дії. Проте, наприклад, існують і такі театральні форми, в яких конфлікту не може бути зовсім (наприклад, в епічному або азіатському театрі)» [7, с. 161–163]. Отже, конфлікт є рушійною силою дії.

Відзначимо, що в психологічному аспекті наявні численні класифікації конфліктів. Засадами для них можуть бути причина конфлікту, зміст, значимість, форма вираження, тип вирішення й структури взаємовідносин, соціально-психологічний ефект, соціальні формалізація і результат. Конфлікти можуть бути прихованими та явними, інтенсивними й стертими, короткочасними та затяжними, вертикальними та горизонтальними тощо. Так, згідно з У. Лінкольном, позитивний вплив конфлікту проявляється в тому, що він інтенсифікує процес самосвідомості; впливає на ствердження й підтвердження певного набору цінностей; діє на свідомість суспільства, оскільки може виявитися, що в інших подібні інтереси й вони прагнуть тих самих мети та результатів і підтримують використання таких самих засобів — до того часу, коли виникають офіційні та неофіційні союзи; зумовлює об'єднання однодумців; сприяє розстановці пріоритетів і відсуває на другий план інші, важливі, конфлікти; відіграє роль зберігаючого «клапана» для безпечного і навіть конструктивного виходу емоцій; звертає увагу на невдоволення або пропозиції, які необхідні для дискурсу, розуміння, визнання, підтримки, юридичного оформлення й дозволу; зумовлює виникнення робочих контактів з іншими людьми та групами, завдяки чому стимулюються розробки систем запобігання, вирішення конфліктів і управління ними.

Негативна дія конфлікту проявляється коли він є загрозою заявленим інтересам сторін і соціальній системі, що забезпечує рівноправ'я й стабільність; перешкоджає швидкому втіленню змін; призводить до втрати підтримки; ставить людей та організації в залежність від публічних заяв, від яких неможливо легко й швидко відмовитися; замість ретельної зваженої відповіді викликає втрату довіри сторін одна до одної; роз'єднаність серед тих, хто потребує єдності і навіть прагне її; гальмує процес формування союзів та коаліцій; має тенденцію до поглиблення і розширення; настільки змінює пріоритети, що ставить під загрозу інші інтереси [4].

Отже, конфлікт є важливою складовою сценарію. І це визначення в драматургії закріпилося та стало фактично аксіомою. Чому ж

класичне розуміння побудови дії змінило її часткове або повне неприйняття? У контексті цього дослідження йдеться про теорію «безконфліктності». Так, О. Ф. Бергольц у рецензії на виставу «Старі друзі» за однойменною п'єсою Л. А. Малюгіна зазначала: «Народилася нова, надмірно складна та брехлива, така, що потребує від автора небувалого мистецтва, — безконфліктна драматургія. Це неможливо, як і потяг без коліс, але факт — вона існує. «Старі друзі» — яскравий тому приклад. Безконфліктна драматургія — це те, що Щедрін називав станом «вне оного, но как бы и в оног» [2]. Про що конкретно йдеться в означеному вислові? «Безконфліктність» або «теорія безконфліктності» — «умовний термін у радянській естетиці, літературній критиці та літературознавстві, яким позначаються погляди, що заперечують правомірність суспільно-значимого конфлікту у творах радянської літератури й мистецтва, присвячених сучасності. Хоча розробленої теорії, що відкрито пропагує безконфліктність, у радянській літературі та мистецтві немає, прихильники вказаних поглядів... часто формулювали свої позиції, ігноруючи протиріччя в розвитку радянського суспільства. У зв'язку з цим прихильники безконфліктності вимагали відмови від зображення конфлікту в літературі. Іноді вони визнавали лише «конфлікт» «доброго» з «відмінним». Боротьба з «безконфліктністю» є актуальною тому, що ідеї безконфліктності, приводячи до полегшеного показу складностей та протиріч у розвитку радянського суспільства, тим самим перешкоджають виконанню радянською літературою та мистецтвом їх головного завдання — відображення росту нового...» [1]. Отже, стає фактично очевидним, що сама ідея безконфліктності є для сучасних теоретиків драматургії достатньо абсурдним концептом. Це зумовлено тим, що конфлікт дозволяє сюжету динамічно розвиватися. Він зароджується в зав'язці дії, поступово переходить у площину розвитку, втілюючись у різноманітних подіях, після чого сягає апогею в кульмінації і вирішується в розв'язці (рис. 1).

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
	Виникнення конфлікту	Конфлікт проявляється в подіях	Конфлікт сягає апогею	Конфлікт вирішується

Рис. 1. Конфлікт у драматургічній конструкції

Отже, якщо «конфлікту» фактично немає в «безконфліктній драматургії», чи не означає це «кризу» (в драматургічному розумінні цього терміна)? Вочевидь, синонімом поняття «конфлікт» є специфічний для драматургії побудови кадру термін «криза». Згідно зі «Словником російської мови» С. І. Ожегова, криза зумовлює

«різкий, крутий перелом у чому-небудь» [6, с. 247]. Проте, відповідно до останніх досліджень у галузі теорії кінодраматургії, зокрема Р. Маккі, «криза — це третій елемент п'ятичастинної структури історії, який передбачає прийняті рішення» (підкреслено мною — Г. К.) У кожній сцені персонажі мають робити вибір стосовно тієї чи іншої дії, але тільки криза (з великої літери «К») стає кінцевим рішенням.

Слід зазначити, що і сам термін у перекладі з грецької crisis — «рішення». Китайський ієрогліф, який означає «кризу» (рис. 2), складається з двох знаків: «небезпека» та «можливість». «Небезпека» полягає в тому, що прийняте в цей момент помилкове рішення назавжди позбавить нас того, чого прагнемо, а «можливість» допоможе досягти мети за умови правильного вибору [5, с. 305].

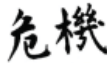


Рис. 2. Китайський ієрогліф «криза»

Дійсно, така дуальна семантика підтверджує його тотожність з конфліктом сутності. Криза означає дію. Вона є «моментом фабули» (збігається з епітазисом у грецькій трагедії). Криза — передвісник катастрофи та розв'язки. У класичній драматургії автор демонструє момент напруженого внутрішнього життя персонажів, психологічної або моральної кризи, скорочує її до декількох годин або днів й описує найголовніші етапи.

Епічна та натуралістична драматургія, навпаки, відмовляється надавати кризі унікального значення... повсякденності [7, с. 167].

У момент кризи сила волі головного героя проходить найбільшу серйозну перевірку. Слід зазначити, що місце кризи в історії визначається хронометражем кульмінаційної дії. Якщо криза виникає в одному місці, а кульмінація в іншому і пізніше, необхідно «склеїти» їх засобами монтажу, поєднавши в часі та просторі фільму. Не здійснюючи цього, переходячи від кризи до інших складових історії, — наприклад, до підсюжету, — скеруємо стримуючу енергію глядачів на антикульмінацію [5, с. 306-310].

Отже, «конфлікт», «криза». Яким чином вони проявляються в телевізійному сценарії? У контексті телевізійного видовища zieldrama є найпоказовішим жанром ігрової програми, в якому вбачається чітко виражений сюжет з позначенням певної мети (іноді з трагічною розв'язкою). Так, у різновидах ігрових програм — шоу талантів — спостерігаємо розвиток історії героя або героїв під час досягнення мети, тобто перемоги в цьому шоу. Але не завжди сюжетна лінія конкретного героя такого видовища реалізується. Крім того, здебільшого сценаристи демонструють занадто нежиттєві фінали або трагічні хвилювання персонажів програми. Вочевидь, саме душевні хвилювання та трагічний фінал найбільше інтригують

глядача, оскільки підвищують рейтинг програми. Передачі-перетвілення, у яких героям необхідно пройти складні іспити операціями — практично болем, за своєю суттю перебільшують конфліктні ситуації, роблячи їх основою видовища. Іноді така «гра конфліктом» відбувається навіть у тревел або кулінарних шоу. Таким чином, зрозумілим є зворотний ефект, у якому, на відміну від «безконфліктності», конфлікт стає «гіпертрофованим». Герої плачуть, страждають, відчувають інші негативні емоції на фоні динамічного музичного матеріалу, що посилює динаміку дії. Це зумовлює штучність конфлікту, і видовище з реального потрапляє в простір гри. Глядач ніби відчуває «саспенс», термін увів до обігу А. Хічкок, — стан тривожного очікування та хвилювання. Конфлікт перетворюється на «гіперконфлікт».

Таким чином, термін «конфлікт» дійсно доволі поширений у довідковій літературі, проте його значення для телевізійної драматургії в сучасному мистецтвознавстві недостатньо вивчене.

Виявлено: спорідненим за значенням до «конфлікту» є термін «криза», що набув відображення, зокрема, у кінодраматургії. «Криза», у свою чергу, зумовлює активний розвиток сюжету, відтак сприяє його динаміці та темпоритму.

Перспективами подальших досліджень є вивчення конфлікту в телевізійному творі саме в контексті ігрової концепції, зокрема на основі праці Й. Хейзинги.

Список літератури

1. Бесконфликтности «теория» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke1/ke1-5771.htm>. — Загл. с экрана.
2. «...Бесконфликтная драматургия не дает материалу мужества...»: рецензия О. Ф. Бергольц на спектакль Ленинградского театра комедии «Старые друзья». 1947 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.Rusarchives.ru/publication/publ_2013_N01_akimov-bergolc.shtml. — Загл. с экрана.
3. Геращенко Л. Л. Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. [Электронный ресурс] / Л. Л. Геращенко. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/konflikt-v-otechestvennom-dokumentalnom-kino-90-kh-gg>. — Загл. с экрана.
4. Конфликт. Классификация конфликтов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psyfactor.org/personal/personal10-12.htm>. — Загл. с экрана.
5. Макки Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. — 2-е изд. — М. : Альпина нон-фикшн, 2010. — 456 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — 17-е изд. — М. : Рус. яз., 1985. — 792 с.
7. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
8. Расол С. И. Філософія конфлікту в екранній культурі А. Тарковського [Електронний ресурс] / С. И. Расол. — Режим доступа: <http://>

cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo. — Назва з екрана.

9. Руис Р. Теория центрального конфликта [Электронный ресурс] / Рауль Руис. — Режим доступа: <http://seance.ru/blog/central-conflict-theory/>. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 03.09.2014 р.

УДК 793.38:782.1

І. В. ЄФРЕМОВА

ВІДТВОРЕННЯ БАЛУ В ОПЕРІ Е. НАПРАВНИКА «ДУБРОВСЬКИЙ»

Розглянуто досвід музично-сценічного втілення балу на прикладі опери Е. Направника «Дубровський». На основі аналізу бальної сцени із цього твору (1 картина IV акту) визначається її роль у загальній драматургії IV дії опери, а також виявляється характер взаємодії в ній основних драматургічних ліній балу.

Ключові слова: бал, опера, бальна сцена, драматургічна функція бальної сцени, драматургічні лінії балу.

Рассмотрен опыт музыкально-сценического воплощения бала на примере оперы Э. Направника «Дубровский». На основе анализа бальной сцены из данного произведения (1 картина IV акта) определяется её роль в общей драматургии IV действия оперы, а также выявляется характер взаимодействия в ней основных драматургических линий бала.

Ключевые слова: бал, опера, бальная сцена, драматургическая функция бальной сцены, драматургические линии бала.

The experience of musical-stage realization of the ball on the example of opera E. Napravnik «Dubrovsky» is described. Based on the analysis of the ballroom scene from the work (picture 1, act IV) is determined by its role in the overall drama IV steps of the opera, and also reveals the nature of the interaction in it the main dramatic lines of the ball.

Key words: ball, opera, the ballroom scene, the dramatic function ballroom scene, the dramatic line of the ball.

Однією з важливих тенденцій сучасності є відродження інтересу до традицій минулого. У цьому контексті велику увагу привертає бал — одне з найзначущіших явищ культурного життя суспільства XVIII — XIX ст. та, безумовно, важлива форма соціальної практики. Крім того, бал викликає інтерес і як різновид репрезентації особистості, адже, як відомо, саме особистість перебуває в центрі творчих прагнень митців, насамперед, романтичної епохи. Показово, що знання культури балу надає можливості точніше зрозуміти зміст того чи іншого твору, поглибленіше і різноплановіше трактувати художній образ. Бал, як своєрідне громадське зібрання, надає чітке уявлення про соціум певної епохи, його мораль, етикет, внутрішні взаємовідносини між представниками суспільства тощо. Вивчаючи явище балу,

його культуру, різновиди і традиції, отримуємо важливу інформацію щодо життя суспільства й окремих його представників у різний історичний час. Цей факт визначає актуальність статті.

Синтетична за своєю природою бальна практика викликала значний інтерес композиторів, що реалізувалося в різножанрових творах, зокрема тих, де яскраво проявлялося театральне начало, адже їхня синкретичність найбільше відповідала бальній природі. Серед таких творів одне із чільних місць належить опері.

У російській музичній культурі XIX ст. бальна тема в оперному жанрі здобула нечисленні художні втілення, найяскравішими з яких, безумовно, є оперні шедеври П. Чайковського «Євгеній Онєгін» і «Пікова дама». Серед російських опер XIX ст., в межах яких відбулися сцени балу, привертає увагу опера, що ставиться нині доволі рідко. Ідеться про твір Е. Направника «Дубровський», аналізу якого присвячена стаття.

Недостатня вивченість у сучасному музикознавстві питань оперної творчості Е. Направника загалом та його опери «Дубровський» зокрема актуалізує аспект висвітлення останньої з точки зору музично-сценічного втілення в ній бальної практики.

Об'єкт дослідження — бал романтичної епохи.

Предметом є відтворення бальної сцени в опері Е. Направника «Дубровський».

Мета статті — виявити особливості драматургічного розвитку сцени балу та її значення в загальній драматургії останнього акту опери.

Означена мета зумовила необхідність вирішення таких завдань:

- визначити основні драматургічні лінії балу;
- виявити ознаки драматургічної функції бальної сцени в опері Е. Направника та її літературному першоджерелі;
- визначити роль сцени балу в загальній драматургії IV дії опери;
- визначити характер взаємодії основних драматургічних ліній балу в 1-й картині IV акту «Дубровського».

Матеріал дослідження — опера Е. Направника «Дубровський».

Методологічну базу дослідження становлять праці О. Пушкіна, Б. Асаф'єва, Є. Дукова, Ю. Лотмана, В. Направника, Л. Міхєєвої, Є. Єр'оміної-Соленікової, І. Єфремової та ін.

У статті «вічна тема» мистецтвознавства, що пов'язана з дослідженням процесу перетворення життєвої реальності на художню реальність, висвітлюється на прикладі розгляду відтворення бальної теми в одній з маловивчених опер XIX ст. — опері Е. Направника «Дубровський».

Перш ніж характеризувати втілення балу в означеній опері та виявляти його специфіку, необхідно розглянути питання взаємодії закладених у самій природі бальної практики кількох джерел: побутового (об'єктивного, що реалізується насамперед на жанровому рівні

за допомогою бальних танців) і ліричного (суб'єктивного, що проявляється завдяки передачі почуттів, емоцій, переживань, роздумів особистості, викликаних бальними враженнями й обставинами).

Крім того, для балу як однієї з форм буття характерна амбівалентність, що полягає в єдності пізнаного і непізнаного, реального й містичного. Бал (і з точки зору гостя, і з погляду організатора) передбачає наявність певної таємниці, що виявляється в загадковості, балансуванні на межі невідомого, грі з долею (ознака забутого сакрального в міфології свята і відбиток — не завжди чітко виражений — його жертвовної семантики). Останнє зумовлює необхідність виявлення ще одного джерела — містичного (пов'язаного з особливою таємничістю бальної атмосфери).

Розгортання трьох означених джерел у межах балу дозволяє розглядати його як складну «тривимірну» модель, що виникає в результаті взаємодії жанрово-побутової (власне бальної), ліричної і містичної драматургічних ліній. Саме взаємодія означених драматургічних ліній є основою бальних сцен багатьох художніх творів. При цьому використання сцен балу в кожному творі має своє мотивування. Розглянемо особливості взаємодії визначених драматургічних ліній на прикладі сцени заручин Маші й князя Верейського з опери Е. Направника «Дубровський».

Отже, в цій опері святкова масова сцена балу з нагоди заручин Маші і князя Верейського (перша картина четвертої дії опери) надає цій події переконливої реалістичності. Вона є музичною характеристикою одного з аспектів поміщицького побуту початку XIX ст., тому основу сцени заручин у «Дубровському» становить саме романтичний різновид балу. Композитор, як і автор літературного першоджерела опери, достатньо розгорнуто описує дійство. Проте його місцерозташування і драматургічна функція в повісті О. Пушкіна й опері Е. Направника різні.

Так, у літературному першоджерелі бал є заключною частиною важливої для Троекурова дати першого жовтня — дня храмового свята Покрови пресвятої Богородиці в селі (глава дев'ята). Власне балу присвячена десята глава пушкінського твору: «...Скоро загремела музыка, двери в залу отворились, и бал завязался. Хозяин и его приближённые сидели в углу, ...и любуются веселостью молодёжи. Старушки играли в карты. Кавалеров... было менее, нежели дам... Наконец около полуночи усталый хозяин приказал давать ужинать, а сам отправился спать» [8, с. 160]. Таким чином, у літературному першоджерелі опис балу припадає на середину повісті (10-та глава з 19-ти). В опері ж Е. Направника бал у маєтку Троекурова перенесений до заключної частини твору (остання, IV дія).

Крім того, якщо в О. Пушкіна на момент проведення балу Маша ще не знайома з Верейським (цей персонаж у повісті з'являється дещо пізніше — у 13-й главі), то в опері Е. Направника бальне свято

приурочене власне до заручин дочки Троєкурова і князя. Як наслідок — різні драматургічні функції бальної сцени в повісті та її музичній версії. Якщо в О. Пушкіна — це розвиток дії, потягом якої відбувається зав'язка ліричної лінії (Маша танцює на балу з учителем-французом Дефоржем, особливі почуття до якого почне відчувати пізніше, через кілька днів після свята), то в Е. Направника — його кульмінація (Маша також запрошена на танець Дефоржем, молоді люди на той момент уже захоплені один одним, проте відверте освідчення в особливих почуттях, під час якого Дубровський відкриє дівичині свою таємницю й справжнє ім'я, відбудеться тільки в момент завершення балу — у другій картині четвертої дії: №22 — сцена та дует Маші й Дубровського, що передбачає трагічну розв'язку: №26 — сцена вбивства Дубровського і хор народу «Хто тут плаче в темряві ночі?»).

При цьому необхідно звернути увагу на танці, що виконуються під час балу головними героями. У літературному першоджерелі це вальс, який пробуджує в молодих людях романтичні почуття: «...Учитель (Дефорж) между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать. Несколько раз кружился он с Марьей Кирилловною, и барышни насмешливо за ними примечали» [8, с. 160].

В опері вальсу, як ліричного осердя балу, немає. Пояснення цьому міститься в призначенні та характері святкової події (заручини Маші й князя). У її контексті, відповідно до моральних норм російського суспільства того часу, прояв справжніх почуттів героїв був неприпустимим. Саме тому композитор зосереджує свою увагу на сцені балу, насамперед на нескладному контрдансі (№19) й урочистому полонезі (№20), які «завуальовують» справжні почуття головних героїв.

На відміну від повісті О. Пушкіна, в якій бал відбувається безпосередньо в будинку Троєкурова, у творі Е. Направника свято «перенесено» на відкрите повітря (парк у Покровському, від якого освітлений панський будинок розташований достатньо далеко). Остання обставина також є поясненням скорочення в сцені балу вальсу, виконання якого в подібних обставинах є надто складним.

Структуру зображення заручин складають чотири номери (№№17-20), об'єднані в єдину сцену наскрізного розвитку (на початку та наприкінці кожного з номерів є невелика речитативна сцена, яка відіграє роль вступу або зв'язки-переходу). У наявності замкнених хорових і, здебільшого, жанрово-танцювальних номерів, а також речитативних сцен простежується драматургічна двоплановість поєднання зовнішньо-побутової та конфліктно-драматичної ліній.

Перша представлена двома номерами, що відкривають четверту дію: оркестровим вступом і заздравним хором-привітанням гостей «Здоров'я наречених!» (№17) та народним російським танцем

у виконанні парубків і дівчат (№18). Останній складається із шести контрастних розділів та коди й виконує функцію розваги гостей.

Друга лінія розпочинається зі сцени №2, яка завершує вісімнадцятий номер. Вона являє собою речитативний діалог Троєкурова і Справника («А! Рідкісний гість...»), що звучить на фоні танцювальної оркестрової музики. Роль цієї діалогічної сцени — у прихованому розвитку основного конфлікту опери (Троєкуров — Дубровський) і підготовці сольної характеристики Троєкурова в №18/а. Речитатив Троєкурова («Я бачу, Ви добряче налякалися») і його аріозо («Я не буду довго думати») витримані в пихатому тоні, що не відповідає ліричному за своєю суттю жанру аріозо, але при цьому підкреслює соціальний статус поміщика-деспота. Так само, як і попередній, цей номер завершує невеликий речитатив Троєкурова «От, брат, як на нашу...», що переходить у танець гостей, до якого Дубровський під виглядом француза Дефоржа запрошує Машу. У цей момент у зв'язку з підозрами Справника в речитативному діалозі Справника і Троєкурова «Хто цей молодець?» посилюється драматичне напруження.

З №19 («Контрданс») починається власне танцювальна частина святкового вечора. Спочатку, за порадою В. Всеволожського, в оперу композитор планував долучити котильйон: «...Что касается «Дубровского», — писал Иван Александрович Е. Направнику в листі від 19 червня 1893 р., — я полагаю, что для балета можно было бы применить котильон, который существовал уже в начале столетия и который не что иное, как попури всех танцев с фигурами кадрили, мазуркой, вальсами и пр., и пр.» [6, с. 320].

Проте Е. Направник обирає контрданс — історичного попередника котильйону. На нашу думку, це було зумовлено певними причинами. По-перше, контрданс більше відповідав часу тих подій, які відбуваються в опері (початок ХІХ ст.), тоді як котильйон став модним і здобув значну популярність дещо пізніше — приблизно з 1830-х рр.

По-друге, сама назва «контрданс», що в перекладі з французької означає «один навпроти одного», відповідає англійському терміну «не з міста». Це підтверджується як місцем, де відбуваються події «Дубровського» (поміщицька садиба Троєкурова), так і характерним для цього танцю злиттям двох традицій виконання — аристократичної й протонародної.

По-третє, зміст кожного з означених танців принципово різний. У контрдансі головною є взаємодія між танцюючими парами, що зумовлює зрівнювання в них положень чоловіка і жінки. На думку Джейн Остін, «...контрданс... — подобие брака. В том и другом главные достоинства человека — взаимная верность и обязательность» [7, с. 32]. Котильйон (від франц. — «спідниця») — це танець-гра, оснований на перевазі дам над кавалерами, оскільки спочатку був створений французами на честь прекрасної половини людства. По

суті, контрданс більше підходить до обставин заручин Маші й князя Верейського, ніж котильйон.

Крім того, саме спосіб виконання контрдансу, що передбачає ходу пар у колоні, зручніший для танцювання на пленері (свято відбувається в парку в Покровському) і «...предполагає вкладувати в шаг тот характер, который подсказывает звучащая музыка: при печальной идти робко и неуверенно, при бравурной — гордо, при весёлой — радостно, можно даже подпрыгивая» [1, с. 45]. Котильйон же передбачає складніший крок, який потребує від учасників особливої підготовки і володіння танцювальними навичками; спосіб виконання котильйона — у квадраті-кадрилі.

По-четверте, для музики контрдансів перевага надавалася рухливим танцям у розмірах 4/4, 6/8 та 2/4, з обов'язковою наявністю двох рахунків у такті й повторенням фігур на розсуд танцюючих. До складу котильйону входили різнометрові та різнохарактерні танці, в яких домінувала тридольна метрика.

По-п'яте, якщо момент виконання контрдансу не був суворо регламентований (він міг танцюватися навіть після врочистого відкриття балу), то котильйон, зазвичай, завжди завершував бальний вечір.

Контрданс в опері Е. Направника «Дубровський» являє собою танцювальну сюїту, що складається, в цьому разі, з п'яти самостійних номерів та коди (№1 — *Allegro maestoso*, E-dur; №2 — *Allegro moderato*, C-dur; №3 — *Energico*, G-dur; №4 — *Risoluto*, G-dur; №5 — *Con anima*, E-dur; коди, E-dur). Перші два містять невеликі речитативні діалоги Троєкурова і князя Верейського, які доповнені короткими репліками хору «Що ми пили, те забули» та «Нам від зайвої склянки не додасться гріха».

Як і попередні номери, №19 завершується драматично-напруженою речитативною сценою (розділ *Moderato*: Троєкуров — Справнику «Кажу тобі, що він француз»). Конфлікт Троєкуров — Дубровський посилюється протистоянням Троєкуров — Маша (вона відмовляється виконати волю батька), але водночас пом'якшується достатньо лаконічним і надзвичайно виразним ліричним аріозо князя Верейського («О, янголе мій, довіря мені», *Andantino*). Означена речитативна сцена також відіграє роль переходу від «Контрдансу» до врочисто-завершального для свята заручин «Полонезу» (№20).

Згасаюча реприза полонезу, що має структурну завершеність типової для цього танцю складної тричастинної форми з тріо, водночас зображує поступовий перехід гостей з парку до садиби Троєкурова та готує музику «Інтермеццо ночі», що відкриває камерно-ліричну сцену побачення Маші й Дубровського (друга картина IV дії). Так композитор поєднує в наскрізному розвитку дві картини четвертого акту.

У загальній драматургії IV дії опери бал відіграє особливу роль. Він контрастно відтіняє розгорнуту інтимно-ліричну сцену

останнього побачення Маші та Дубровського, яка завершується трагічною розв'язкою. Сцена балу в опері Е. Направника не тільки реалістична, а й використана композитором для реалізації особливого драматургічного прийому — переходу зі святкової сфери життя до сфери ліричних переживань і смерті.

Таким чином, утілення бальної сцени в «Дубровському» дозволило виявити специфіку самого балу, природа якого відзначається амбівалентністю. З одного боку, бал був місцем культурного дозвілля і джерелом позитивних емоцій, пов'язаних з розвагами, знайомствами, приємними зустрічами, побаченнями, фліртом тощо. З іншого боку, бал — це місце таємних інтриг і розплата із суперником, що нерідко закінчувалися публічними скандалами та сварками, а іноді й трагедіями.

Саме амбівалентна специфіка балу дозволяє композиторам подвійно трактувати бальні сцени, що водночас містять протилежні образно-емоційні сфери — життя й смерті, веселоців і трагедії. Наслідком цього стала як внутрішня драматургія картин балу, основу яких достатньо часто становить принцип шекспірівського контрасту, так і їх особлива роль у загальній оперній концепції, пов'язана з наданням бальному сценам функції важливих, «вузлових», нерідко кульмінаційних зон твору.

Що стосується реалізації в сцені заручин Маші й Верейського трьох драматургічних ліній, то зовні домінуючою є власне бальна, жанрово-побутова лінія, представлена доволі повно константними елементами саме російського балу у вигляді оркестрово-хорової «заставки», дивертисменту в народному стилі, контрдансу і полонезу. В усіх фрагментах, пов'язаних з відтворенням балу, панує піднесено-святковий характер (рухливі та швидкі темпи, мажорний лад, переважання висхідного інтонаційного руху).

Привертає увагу нетрадиційна послідовність двох найпоширеніших у російському бальному просторі початку XIX ст. танців: контрданс, а потім полонез. Можливим поясненням цієї «перестановки» може бути особлива роль полонезу в розвитку першої картини четвертої дії опери: разом з оркестровим вступом і заздравним хором полонез виконує функцію врочистого обрамлення цієї картини та посилює необхідний композитору контраст між двома картинами розглянутого акту.

Лірико-психологічна лінія в сцені заручин «накреслена» лише побічно, реалізуючись у лаконічних речитативних фрагментах. Розкриття ж внутрішнього стану і переживань головних героїв (Маша — Дубровський) цілком перенесено до другої картини IV дії.

Розвиток містичної лінії в IV акті опери найцікавіший: бальна сцена спочатку «занурена» в загадкову атмосферу літнього вечора, який непомітно переходить у ніч, осяяну смолоскипною вогняною ходою. Таємничість посилюється безпосередньо обставинами сюжету

(підозри, невизначеність стосовно Дубровського). Саме ця драматургічна лінія сприяє об'єднанню двох картин IV дії.

Слід звернути увагу на те, що, незважаючи на всі знахідки та переваги драматургічного рішення сцени заручин в опері «Дубровський», Е. Направник, безумовно, базується на окремих принципах драматургії з опер П. Чайковського «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» [2; 3; 4].

Опера «Дубровський», передостання серед творів Е. Направника в цьому жанрі, була створена композитором у пізній період творчості (1894 р.) і мала щасливу сценічну долю (на відміну від свого найближчого родинного «оточення» — опер «Гарольд» (1885 р.) та «Франческа да Ріміні» (1902 р.)). Після успішної прем'єри, що відбулася 3 січня 1895 р. в Маріїнському театрі, за постановкою на тривалий час закріпився статус однієї з найкращих репертуарних опер не тільки в царській Росії, але й у радянській державі. Перший виконавський склад «Дубровського» був «зірковим»: Микола Фігнер (Володимир Дубровський), Федір Стравінський (батько Володимира Дубровського), Медея Фігнер (Маша) та ін. Згодом опера демонструвалася у Великому театрі в Москві, оперних театрах Казані, Харкова, Одеси, Києва, Ростова, Тифліса, Саратова, Риги, Пермі, Таганрога, Праги, Пльзенья, Брно, Відня, Берліна, Мюнхена, Лейпцига [5].

На жаль, опера Е. Направника в сучасному музичному просторі значно менше затребувана, ніж раніше: постановники звертаються, насамперед, до оперних шедеврів геніальних композиторів-класиків. Проте високі художні переваги «Дубровського» є вагомою підставою, яка дозволяє говорити про те, що ця опера обов'язково здобуде «друге життя» і її постановки знову відбудуться як у Росії, так і далеко за її межами.

Викладений у статті матеріал може використовуватися в навчальних курсах: «Історія світової музичної культури», «Історія світової культури», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Оперна драматургія», «Виконавська інтерпретація» для бакалаврів, спеціалістів і магістрів вищих музичних навчальних закладів. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розглядом художнього відтворення балу композиторами різних епох і країн у різноманітних за жанрами музичних творах в аспектах їх композиторської, виконавської, диригентської й режисерської інтерпретацій.

Список літератури

1. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные балльные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. — СПб. : Планета музики ; Лань, 2010. — 256 с.
2. Ефремова И. Бал екатерининской поры на оперной сцене / И. Ефремова // Музичне мистецтво і культура : Musik art and culture : наук. вісн. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вып. 15. — С. 274–283.

3. Ефремова И. В. Бал как музыкально-сценическая проблема в постановках оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / И. В. Ефремова // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. — Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : зб. наук. пр. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. — С. 422–431.
4. Ефремова И. В. Диригентські інтерпретації бальних сцен з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін» / І. В. Ефремова // Мистецтвознавчі записки / [гол. ред. В. Я. Редя]. — Київ : Міленіум, 2012. — Вип. 21. — С. 67–75.
5. Михеева Л. В. Эдуард Францевич Направник / Л. В. Михеева. — М. : Музыка, 1985. — 152 с.
6. Направник В. Э. Ф. Направник и его современники / В. Направник. — Л. : Музыка, 1991. — 464 с.
7. Остин Дж. Нортенгерское аббатство: роман / Дж. Остин ; [пер. с англ. И. Маршака]. — М. : АСТ, 2004. — 349 с.
8. Пушкин А. С. Сочинения в трёх томах / А. С. Пушкин. — Т. 3. Проза. — М. : Худож. лит-ра, 1987. — 528 с.

Надійшла до редколегії 14.08.2014 р.

УДК 070.422 : 654.19

Ю. Б. КОВАЛЕНКО

ДО ТИПОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО РЕПОРТАЖУ

Досліджено основні принципи типологізації та жанрові різновиди телевізійного репортажу на сучасному етапі.

Ключові слова: репортаж, подія, телебачення, оперативний жанр, інформаційний привід, трансляція, оповідь, проблемний матеріал.

Исследованы основные принципы типологизации и жанровые разновидности телевизионного репортажа на современном этапе.

Ключевые слова: репортаж, событие, телевидение, оперативный жанр, информационный повод, трансляция, повествование, проблемный материал.

The basic principles of typology and the main types of genre TV reports today are researched.

Key words: reportage, event, television, operational genre, newsworthy, broadcast, narrative, problematic material.

Репортаж є найпоширенішим жанром сучасного телебачення, який безперервно збагачується новими різновидами. Із цим пов'язаний стійкий інтерес до його специфіки й виразних можливостей зі сторони науковців і практиків, котрі пропонують власні класифікації та підходи до типології жанру. Його динамічний розвиток у контексті вдосконалення телевізійної техніки та можливостей інформування потребує корегування й теоретичного осмислення в нових умовах.

Мета статті — надати власне узагальнення типології репортажу та запропонувати його класифікації за різними критеріями. У зв'язку із цим важливо вирішити такі завдання:

- визначити критерії телерепортажу, за якими можливе здійснення жанрової класифікації;
- з'ясувати методи відображення дійсності, що властиві для репортажу та відбиваються в його типології;
- упорядкувати жанрові різновиди в класифікаціях за різними критеріями.

Репортаж є головним жанром та способом інформування на сучасному телебаченні, оскільки репортажність трактують як «іманентну (внутрішню притаманну), природну властивість телебачення», а репортаж — як «найпоширеніший, дієвий, провідний жанр тележурналістики» [7, с. 279]. Неправомірно вважати будь-який телевізійний твір репортажем, поєднуючи різні за предметом висвітлення програми, створені за різними технологіями та полярні за методами відображення дійсності. Це пов'язано з природою жанру, яка ототожнюється зі специфічними властивостями самого телебачення, зокрема безпосередністю й одночасністю перебігу події, її зйомки, монтажу й транслявання. На відміну від телевізійних, друковані ЗМІ не мають таких переваг, тому репортаж не є для них визначальним жанром. Таким чином, репортажність — природна особливість телевізійного мистецтва, яку можна визначити як здатність до транслявання. Невипадково й етимологія цього поняття походить від латинського дієслова «*reporto*», що в перекладі означає «передавати, повідомляти», на основі чого виникла традиційна назва телевізійного твору — передача. Іншими словами, репортажним можна назвати будь-який телевізійний продукт, незалежно від формату, способу висловлювання, змісту або теми, котрий транслюють у телевізійному ефірі.

Отже, репортажі — це передачі в прямому ефірі (заходи, церемонії, врочистості, масові свята, спортивні змагання тощо). Технологія запису за трансляцією дозволяє показати подію повністю в зручній для телеефіру час. На цих особливостях базується класифікація жанру за способом транслявання, згідно з якою репортаж поділяється на прямий та фіксований, а також за ступенем авторського втручання, що відрізняє коментований репортаж від некоментованого, де спостерігається максимально об'єктивне відтворення події на телеекрані в реальному часі її здійснення. Але трансляція події не є самостійним телевізійним твором, оскільки його зміст і композиція залежать від змісту й структури заходу, що відбувається, та стає предметом відображення на екрані, а інформаційна й мистецька цінність визначається змістовністю й динамічністю самої події. Таким чином, репортажність як невід'ємна складова телевізійного мистецтва поєднує певні жанрові принципи, а саме: метод транслявання та безперервного супроводу події під час її перебігу, ступінь авторського

втручання в подію (спостерігач, котрий коментує, або учасник, який впливає на перебіг події), створення ефекту причетності глядача й відчуття присутності. Відтворюючи головні ознаки жанру, репортажність водночас відбиває такі специфічні властивості телебачення, як одночасність і безпосередність.

Такі класифікації є доцільними стосовно трансляцій, що базуються на репортажному принципі відображення дійсності, проте ототожнення їх з репортажем, як самостійним жанром телебачення, не є переконливим, навпаки нівелює межі різних за художніми властивостями творів. На відміну від трансляції, репортаж — суто авторський жанр з оригінальною композицією, точкою зору, стилем викладення інформації, чітко вираженим образом оповідача. Цей жанр є водночас епічним (наближеним до оповідання) та драматичним (висвітлює подію в її динаміці й протиріччях), а також ліричним (містить враження автора, його ставлення до предмета розповіді).

У традиційному розумінні репортаж як самостійний жанр журналістики — це розповідь автора про подію під час її здійснення. Дослідники зазначають, що він є «оперативною формою емоційного, наочного зображення події, учасником якої був сам автор» [5, с. 119], або «оперативним жанром преси, радіо, телебачення, в якому динамічно, з документальною точністю, яскраво й емоційно відтворюються картини дійсності в їхньому розвитку через безпосереднє сприйняття автора» [3, с. 177]. Інші науковці звертають увагу на оповідальність репортажу, характеризуючи його як «інформаційну розповідь, повідомлення з місця події під час її перебігу» [9, с. 80] або «жанр журналістики, що надає можливість оперативно повідомляти для друку, ЗМІ, радіо, телебачення про будь-яку подію, очевидцем або учасником якої є кореспондент» [7, с. 280]. Оперативність репортажу полягає в тому, що він фіксує насамперед емоційне, а вже потім логічне осмислення події. В. Лизанчук зазначає, що цей жанр є оперативним, у якому «динамічно, документально, яскраво й емоційно... відтворюються події реальної дійсності» [4, с. 335]. Отже, головні передумови створення репортажу — наявність власне події та обов'язкова присутність автора в ролі спостерігача або учасника цієї події.

Предметом відображення репортажу є подія як послідовність дій, представлена в динаміці свого розвитку відповідно до основних етапів драматургічної композиції. Складність визначення меж цього жанру зумовлена нечіткими тлумаченнями поняття події в різних галузях знань. Довідкова література ототожнює подію з явищем та фактом, що внеможливує їх розмежування та спричиняє різночитання навіть у самому жанрі репортажу. У свою чергу, визначення факту як дійсного явища або події єдине три поняття, не надаючи зрозумілого розмежування. З точки зору етимології слова найточнішим може бути визначення події як співіснування або, згідно з М. Хайдеггером, «буття спільно з іншими»; «оскільки все існує у світі (Буття у світі),

світ — завжди той світ, який я поділяю з іншими. Світ існування є спів-світ)» [6].

Таким чином, подією є дія, яку виконують люди в спільному бутті або в співіснуванні. Це визначення обмежує коло тем, які можна використати для створення репортажу, котрий не передбачає висвітлення абстрактного поняття, теорії, ідеї, процесу, явища, ситуації тощо. Тому одна з основних жанрових ознак репортажу — наявність події в послідовності її змін. Найточнішим критерієм, за яким можна класифікувати жанр, є подія, якій присвячено твір.

Суттєвий жанровий чинник репортажу — обмеження оповіддю лише про одну подію, тому наявність опису й аналізу декількох подій не є ознакою цього оперативного жанру.

Подія пов'язана зі змінами в бутті, тобто має певні час і місце існування. Ці особливості зосереджують автора репортажу, скеровують його дії та увагу. Тобто цьому жанрові притаманні ознаки класичної драматургії, яка, згідно з Арістотелем, «є відтворенням дії закінченої та цілісної, яка має певний обсяг» [1, с. 1075]. Єдність події характеризується наявністю її початку, середини й кінця, подібну цілісність мають час та місце її здійснення відповідно до класичної теорії трьох єдностей. Іншими словами, якщо в журналістському творі відображено декілька місць перебування та хронологічних етапів, то про репортаж не може йтися, адже поряд із численними фактами, деталями, персонажами в ньому завжди збережено єдині час, місце та дію.

У свою чергу, композиція репортажу будується на описові подієвого процесу, забарвленому авторськими відчуттями та враженнями, а також оцінками й думками інших персонажів. У межах однієї події автор окреслює ключові драматичні етапи: зав'язку, перипетії, кульмінацію, розв'язку, тобто має «із плетива життєвих обставин і подій сконструювати відповідний конфлікт і послідовний сюжет... створити причинно-наслідкову картину подій...» [3, с. 178]. В. Здоровега пропонує виокремлювати серед різновидів репортажу «подієві (прямі й непрямі) або інформаційні, коли автор відтворює певні події властивими для цього методу відображення методами опису фактів» [3, с. 179]. Проблемний репортаж, на думку дослідника, підпорядковує факти зосередженню на невирішених питаннях та процесах. Подібну типологію наводить В. Цвік, додаючи до подієвого й проблемного тематичний та постановочний різновиди [8, с. 209]. Окреме місце науковець відводить спеціальному репортажу, зауважуючи, що його тема «виходить за межі інформаційної картини дня» [8, с. 210]. Водночас цей різновид науковець ототожнює з тематичним або проблемним репортажем на основі нарисових художніх ознак, характерних для усіх означених типів. До таких різновидів жанру, на думку В. Цвіка, належить і репортаж-розслідування, але такий підхід позбавляє класифікацію чіткості й логічної

виваженості, незрозумілим стає критерій поділу. Якщо в одному разі йдеться про тип події, тобто власне подієвим вважається репортаж, присвячений реальній одиничній події, у такому разі доречний термін «інформаційний репортаж», оскільки сама подія є основою для його створення, то тематичний репортаж, навпаки, передбачає підбір події регулярної й буденної задля розкриття певної проблеми та за наявністю інформаційного приводу, який її актуалізує. Щодо постановочного типу репортажу В. Цвік має на увазі випадки, коли «журналіст є організатором події, моделює певне суспільне явище ... в реальних життєвих умовах» [7, с. 283]. Тобто означені різновиди виокремлено з точки зору типу події, що є основою репортажу. Стосовно спеціального репортажу дослідник не визначає тип події, про яку йдеться, а говорить про стилістику й виразні засоби, які використовує репортер-дослідник, а саме про наближення цього жанрового різновиду до нарису. Однак і в цьому разі можна говорити про висвітлення певної події, яка своїм перебігом пов'язана з минулим часом. Отже, спеціальний репортаж — це відтворення й дослідження події минулого з метою її аналізу, тобто виявлення причин, наслідків, а також соціальної оцінки. Можливим убачається й визначення проблемного репортажу, оскільки журналістська практика визначає проблемні матеріали, пов'язані з конфліктними ситуаціями між окремими людьми та соціальними групами. Інакше кажучи, конфлікт відносин є окремим типом події, який надає привід виокремлювати цей жанровий різновид.

Сучасне тлумачення типології репортажного жанру знов нівелює принцип класифікації за єдиним критерієм, зокрема типом висвітлюваної події. О. Бикова відзначає, що на сучасному етапі «широкий діапазон різновидів репортажу прийнято поділяти на художні, подієві, спеціальні, історичні, а також репортажі-застереження, репортажі-розслідування» [2, с. 38]. Причиною можуть бути саме невизначеність єдиного критерію, а також велике різноманіття виразних засобів, притаманних цьому жанрові. Подібність репортажу до художніх жанрів, особливо нарису, ознаки якого дослідники виявили в тематичних та спеціальних репортажах, як і здатність поєднувати численні інформаційні жанри, унеможливають чітке виокремлення. Однак в основі жанрового визначення — предмет і спосіб його відображення. У нарисі таким предметом є особистість — чи це автор, чи його герой, — а способом відображення — виклад змісту відповідно до авторського задуму. У разі репортажу пріоритетності набуває подія, її перебіг стає основою оповіді як способу відображення, притаманного жанру.

Поряд з репортажем як самодостатнім відокремленим жанром сучасне телебачення з його особливою увагою до прямих ефірів пропонує різноманітні програми, котрі використовують означені жанрові та мистецькі прийоми, але не є власне репортажами. Одним з таких

є ефект прямого включення з місця події, що створюється завдяки зверненню журналіста, котрий перебуває в кадрі, до телевізійної аудиторії або діалог з ведучими в студії. Такі включення надають динамічній видовищності студійним програмам та фільмам-нарисам, посилюють відчуття присутності глядача на місці події, акцентують на документальній правдивості. Пряме включення є особливим різновидом репортажу та відрізняється тим, що авторська розповідь про подію транслюється безпосередньо в прямому ефірі, в той час як деталі події й свідчення її учасників надаються в змонтованому записі. У такому сенсі доречним є визначення В. Цвіка репортажу прямого та фіксованого [7] з тією різницею, що в одному разі твір монтований частково, а в іншому — повністю.

Отже, можна підсумувати, що телевізійний репортаж — це відокремлений жанр та загальний принцип подання інформації на телебаченні. Обов'язковою умовою його існування є одна подія, обмежена певним часом та місцем перебігу. Подія — це визначений етап у спільному бутті декількох людей як представників соціуму. Другою важливою жанровою умовою є присутність автора на місці події під час її здійснення, завдяки опису поетапних змін подієвого процесу журналіст веде свій репортаж.

Типологія жанру визначається різновидом події, яка є основою оповіді, що дозволяє виокремлювати репортаж інформаційний (подієвий) з одиничною подією, тематичний — з подією регулярною, розповідь про яку актуалізовано інформаційним приводом, змодельований (постановочний) — з подією, створеною автором-репортером, спеціальний — з реконструйованою подією, яка аналізується, а також проблемний, присвячений висвітленню конфліктної ситуації в суспільстві.

Суттєвою жанровою та мистецькою особливістю репортажу є відтворення сучасності, тобто подання фактів не методом констатації, як в інших інформаційних творах, а за допомогою опису події безпосередньо в процесі існування.

Композиційна єдність репортажного твору досягається визначенням автором у межах однієї події основних драматичних етапів і зосередженням розповіді, авторських відступів, свідчень учасників на зав'язці, перипетіях, кульмінації та розв'язці. Отже, не менш суттєвою вимогою є створення послідовного сюжету з точно підібраними дійовими особами, визначеним конфліктом, характерними деталями на основі реальних життєвих обставин. Динамічності репортажної композиції сприяє як стрімкий перебіг самої події, так і активність руху й дій самого автора. Особливо актуальним цей спосіб є для телебачення як видовищного ЗМІ та виду мистецтва.

Трансляційна природа телебачення — головна причина поширення репортажного принципу на інші телевізійні твори, що іноді перешкоджає виокремленню жанру та визначенню його мистецьких

ознак. Відтак, деякі властивості репортажу наявні в інших програмах і фільмах. Репортажний метод інформації характерний для прямих та фіксованих трансляцій заходів, які ототожнюють із жанром репортажу.

Таким чином, телевізійний репортаж як самостійний жанр потребує подальших досліджень на базі аналізу сучасних програм щодо технологічних інновацій, збільшення жанрових та мистецьких виразних ознак.

Список літератури

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск : Литература, 1998. — С. 1064–1112.
2. Бикова О. М. Проблемний репортаж: специфіка жанру // Вісн. Харків. нац. ун-ту. — №874. — Серія : Соціальні комунікації. — Вип. 1. — 2009. — С. 37–39.
3. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості : підручник / В. Й. Здоровега. — 3-тє вид. — Львів : ПАІС, 2008. — 276 с.
4. Лизанчук В. В. Основи радіожурналістики: підручник / В. В. Лизанчук. — Київ : Знання, 2006. — 628 с.
5. Мельник Г. С. Основы творческой деятельности журналиста / Г. С. Мельник, А. Н. Тепляшина. — СПб. : Питер, 2008. — 272 с.
6. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — 2010. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1112/СОБЫТИЕ. — Загл. с экрана.
7. Цвик В. Л. Телевизионная журналистика : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по спец. 030601 «Журналистика» / В. Л. Цвик. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. — 495 с.
8. Цвик В. Л. Телевизионная служба новостей : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по спец. 030601 «Журналистика» / В. Л. Цвик. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. — 319 с.
9. Яковець А. В. Телевізійна журналістика: теорія і практика : посібник / А. В. Яковець. — 2-ге вид., доповн. і переробл. — Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2009. — 262 с.

Надійшла до редколегії 05.09.2014 р.

УДК 72.012.6

Д. О. КОСТЕНКО

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ФАСАДНИХ КОМПОЗИЦІЙ У ЖИТЛОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ М. КИЇВ У ХХ СТ.

Досліджено стильові особливості фасадних композицій у житловому середовищі м. Київ протягом ХХ ст.

Ключові слова: архітектурне середовище, стильові особливості, фасад, композиція, пластика.

Исследовано стилевые особенности фасадных композиций в жилищной среде г. Киева в течение ХХ в.

Ключевые слова: архитектурная среда, стилевые особенности, фасад, композиция, пластика.

The stylish features of facade compositions in the housing environment of city of Kiev during XX cen. are investigated.

Key words: architectural environment, stylish features, facade, composition, plasticarts.

Спостерігаючи інтенсивні зміни, що відбулися в забудові Києва впродовж ХХ ст., вчені, як українські, так і зарубіжні, здійснюють спробу дослідити трансформацію різних стилів фасадів цього періоду.

Розвідки засвідчили, що проблема формування дизайну стильових особливостей фасадних композицій ще недостатньо опрацьована як у теорії дизайну, так і в архітектурі загалом. Більше того, саме питання фасаду в архітектурі майже не розглядається як проблема культурно-історичної цілісності.

Мета статті — проаналізувати праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, у яких розглянуто особливості дизайну фасадних композицій як важливі складові художньо-естетичного образу будівлі.

Дослідження мистецтвознавців, архітекторів, дизайнерів характеризують проблему динамічного формотворення середовища міста. Зокрема, це праці Р. Арнхейма, О. Габричевського, Н. Грачової, М. Гусєва, В. Макаревича, Д. Малакова, А. Пучкова, А. Рябушина, В. Чепелика, Д. Яблонського, В. Ярового, В. Ясієвича та ін.

Дизайнерська реконструкція «візуальних картин» Києва в контексті образів фасадів житлового середовища як динамічних субструктур «тканини» міста засвідчує, що поняття «фасад» має ознаки культурно-історичної, пластичної, візуальної, світлової динаміки. Такий підхід дозволяє визначити стильові особливості трансформації житлового середовища м. Київ ХХ ст. в реаліях фасадних композицій.

«Середовище» як термін чітко ще не визначено в теорії як дизайну, так і архітектури щодо культурно-історичних реалій існування людини.

У фундаментальному дослідженні Г. Земпер здійснює спробу описати стиль як спосіб буття. Пізніша його праця «Практична естетика» є зразком позитивістської рефлексії архітектора, котрий намагається розуміти архітектуру як симбіоз культурних складових. Архітектура визначається у вимірі культурно означених форм декоративно-прикладного мистецтва, тканин і всього того, що нині називають «антропосферою», «середовищем». Проблема, пов'язана з людинавимірною основою мистецтва, яку порушує Г. Земпер, свідчить про рефлексивні настанови стилю модерн [6].

Вільям Морріс уникає крайнощів технореалій, намагається говорити про «красу землі», симбіоз ремесел і техніки, проте ці думки є радше утопічними й водночас міфологічними [8].

Наукові праці З. Гідіона, Р. Вентурі, закладають основи постмодерної рефлексії в архітектурі. Такі дослідження, як «Сучасна архітектура» К. Фремптона та «Простір, час, архітектура» З. Гідіона, є музейно-архівними зразками часу і своєрідними анотаціями різних напрямів, видів творчості в архітектурі [1].

Науково-довідкове видання О. Сердюк «Київське житло другої половини XIX — початку XX століття» присвячене дослідженню київської житлової забудови другої половини XIX — початку XX ст. й охоплює значну територію традиційної міської забудови, на якій розташовані сорок чотири житлові будівлі, репрезентовані у виданні — приватні та прибуткові будинки [9].

Уперше в науковому виданні подано матеріали історико-архітектурних інвентаризацій житлових будівель міста Київ, що охоплюють широкий спектр досліджень: архівний пошук, атрибуцію, фотофіксацію об'єктів; наведено матеріали натурних зйомок об'єктів житлової забудови доби еклектики та модерну, здійснені впродовж двох десятиліть. Нині більшість інтер'єрів житлових будівель, зазначених у довіднику, вже знищена, хоча вони є пам'ятками архітектури. На основі наукових досліджень учений аналізує соціальні умови, в яких виникли житлові будівлі Києва означеної доби, їхні типологічні характеристики, планувально-просторову організацію помешкань, стилістичні й архітектурно-художні особливості, визначає історико-культурну значущість житлової забудови міста другої половини XIX — початку XX ст., принципи охорони та реставрації об'єктів [9].

Особливість київського колориту полягала в тому, що маєтки, споруджені наприкінці XIX — початку XX ст., були більше камерними, не такими помпезними, масштабними і розбудованими в стилі палаццо, як у Москві та Санкт-Петербурзі, перебували в межах достатньо невеликого простору Печерських Липок, Подолу. Прибуткові будинки, які теж виникли буквально протягом 10 років як своєрідні декорації, театральні містерії, підсумували досвід неоакадемізму в Російській імперії, що актуалізувався в Москві, Санкт-Петербурзі, й водночас певною мірою мали ознаки модерну, що створювало презентативність, фасадність, композицію, які, з одного боку, потребували простої демаркації розбивки на яруси (в прибуткових будинках — це поверхи, вертикальні тяги); з іншого боку — особливих деталей на зразок Нотр-Дам де Парі в Парижі.

Композиція стильових особливостей фасадів еклектики є одним із неперевершених зразків Києва. Еклектика формувалася поступово і виникла в середині XIX ст. як антитеза класицизму — єдиному нормативному стилю, який домінував у світі, зокрема Європі. Майже всі прийоми, що широко і різноманітно використовують у будівництві різних епох, слугують основою для еклектики: неоруські, неовізантійські, неогрецькі, неоренесансні, неоготичні й інші

стилі стають панівними конструкціями візуалізації фасадів; тектоніка еkleктики особлива — надлишкова надмірна: деталь домінує над цілим.

Приватні будинки Печерських Липок стають майже образом доби еkleктики: палаццо на Банковій, 2 — це надзвичайно пишній ренесансний декор, який суцільно вкриває стіни; карнизи шатрові, завершені. Проект будинку в садибі С. Е. Лібермана, здійснений академіком архітектури В. Ніколаєвим 1898 р., — це незвичайний неоренесансний еkleктичний симбіоз, витриманий тип палаццо, його фасадні композиції складаються з трьох частин із центром, двома фланкованими входами зліва і справа, що свідчить про «багатофасадність». План набуває П-подібної форми, яка, проте, не приховує свого внутрішнього простору у дворі, а, навпаки, — виносить його в курдонер попереду [4].

Подібною до цієї споруди за принципами презентативізму і декоративізму є садиба на Великій Житомирській, 28, у якій нині розташований будинок інституту Ботаніки НАН України. Важливо, що тут декор і формотворчий імпульс поєдналися в доволі презентативно й чітко визначену структуру, яка містить саме неоренесансний тип палаццо.

Прибуткові будинки — це проміжний етап формування стильових особливостей житлового середовища, який формувався саме в контексті урбанізації й достатньо активного зростання міста, коли заможні люди могли наймати квартиру, апартаменти і, більше того, обирати собі місце згідно з посадами, званнями, а також діяльністю [4]. Прибуткові будинки ставали своєрідним репрезентативом власників, котрі мешкали в них, споруджувалися архітекторами-професіоналами, які, вивчивши напрями еkleктичного бачення та формотворення в просторі ХІХ ст., буквально здійснили переворот у забудові й архітектурній реконструкції Києва.

Таким чином, еkleктика залишалася домінуючою й улюбленою формою стилотворення. Найінтенсивніше забудовувалися такі вулиці, як Басейна, Безаківська, Бульварно-Кудрявська, Велика Васильківська, Велика Володимирська, Велика Житомирська, Верхній та Нижній Вал.

Найголовнішим принципом у київському просторі архітектурної еkleктики була домінанта неоренесансного стилю. Неоруський стиль, якщо й існував у роботах архітектора Ніколаєва, теж не настільки плідно себе виявив, щоб стати домінантою. Місто Київ, на жаль, не набуло в еkleктиці свого унікального визначення. Еkleктика все одно є проміжним стилем, існує на перехіді між європейськими, північними й іншими впливами. Башти В. Ніколаєва і водночас неоруський стиль, пошуки екстравагантних форм еркерних модерних споруд поєднуються.

Будинки на Троїцькому провулку, 4 (нині Рильський провулок), 1904 р., а також будинок вул. Софіївська, 14/13, архітектор В. Ніколаєв, 1900 р., і, зокрема, будинок вул. Прорізна, 24/39, архітектор К. Шиман, 1899-1990 р. містять ознаки модерну й еклектики. Зокрема, це поєднання вражає, коли будинок виходить на ріг вулиць, кутом спрямований на дві вулиці — у такому разі багатофасадність еклектики розглядається як своєрідна пластична фраза. Часто на кут виносяться еркери, балкони, елементи, які надають можливості огляду панорами міста в різних напрямках і свідчать про те, наскільки складно розгортається сам фасад як образна презентація стильового типу.

Стиль еклектика зумовлює те, що орнаменталізовані візуальні конфігурації, які щільно покривають поверхню, не можуть бути надто великими за розміром, оскільки в такому разі вони вийдуть за межі поверху, якщо це житлове середовище. І тому сама людиновимірність форм у візуальному контексті створює ту динаміку, яка є достатньо автентичною.

Активізація будівництва, що відбулася наприкінці XIX — на початку XX ст., радикально змінила Київ. Місто з ландшафтного перетворилося на урбанізоване середовище. Використовується новий фасадний матеріал — жовта цегла — для спорудження прибуткових будинків, садиб, здійснення забудов м. Київ [10]. Саме в цей час основним стилем в архітектурі Києва стає модерн, реалізований у місті саме як віденська версія. Український модерн, який з такою пошаною ретельно описував В. Чепелик, мало означений у Києві, хоча є будинки, які походять саме від хатнянської архітектури [10].

Стиль модерн радикально змінює формотворчі принципи стильових особливостей фасадних композицій: замість тотального наповнення простору деталями, орнаментальними візуальними елементами, які є рівноцінними, наявні чиста стіна і прорізи, які, навпаки, починають бути гнучкими, орнаментально завершеними фразами композиції. Більше того, в житловому середовищі виникають еркери, які додають динаміки фасадній композиції. Дизайн фасадів стає біонічним, гнучким, завершеним. Домінують лінія, а не їх сума, структурність, а не конгломерат.

Якщо розглянути типологічно простір забудов у стилі модерн, то це, зазвичай, садиби і прибуткові будинки. Перші — двоповерхові, а другі інколи досягають 9-ти поверхів. Будинок на вул. Велика Житомирська, 32, архітектор І. Ледоховський (1911 р.), свідчить саме про сецесію, впливи Відня. Це будинок камерний, має чотири поверхи, але доволі затишний і містить багату пластику, в якій пройми всі різні, а їх орнаментальне оточення достатньо своєрідне [4].

У стильових особливостях композиції фасаду стилю модерн значну роль відігравали еркер та вхід, особливо парадний, який мав

ганок, тобто навів зі своєю решіткою, що додавала ажурну в'язь. Модерн використовує як домінуючі свого візуального втілення прози, еркери а також портали, ганки (навісні невеличкі портали), що теж сприяє масштабності елементів, які залишаються близькими до людиновимірних пропорцій. Маскарони, що зображують абстрактне античне обличчя чоловіка або жінки, поміщають у замкових каменях віконних або дверних перемичок, на лопатках, пілястрах.

Діалог еkleктики й модерну створює мікрорівень того нюансного стилістичного відношення фасадних композицій, які формують фасад стилю модерн, де еkleктика радикально підпорядковується модернові, містяться в ньому на правах конгломерату як цілісність нижчого порядку.

Системність і характерна тектонічність модерну зазвичай надають спорудам еkleктики.

Якщо розглянути розвиток пізніших культурних версій інтроверсій стильових особливостей фасадних композицій, то авангард у житловому середовищі недостатньо використаний у Києві саме на рівні таких масових будівельних проектів. Це будинки для радянських військових командирів, локальні споруди, здійснені Йосифом Каракісом, або поширені згодом системи типової архітектури, які виникли в посттоталітарні часи. Архітектура тут розуміється як скульптура [7].

Хрещатик створений у межах сталінського бароко, в якому продукується мінімалізм і водночас численні башти, епіцентри, що перманентно розміщені по горизонталі по лінії формування елементів архітектурного середовища, які є й епіцентрами Майдану Незалежності.

Другий авангард у Радянському Союзі теж здійснений в архітектурі так званих 60-х рр., коли відбулася хрущовська легітимізація мінімалізму в архітектурі, що потребував усунути всі «надлишки» архітектурного декору. Архітектура перетворилася на коробки, але коробки саме авангардного типу [5].

Можна стверджувати, що типова архітектура — це вже негативний авангард, «другий авангард», який фактично знищував досягнення архітектурного простору в стильових особливостях композицій фасадів і перевів їх на рівень елементаризму й спрощених презентаивних схем. Проте цей період теж цікавий з точок зору розвитку і його генеалогії.

Після 90-х рр. XX ст. не було спроб охарактеризувати житлове середовище. З одного боку, його не можна визначити як типове, оскільки воно вже відходить від усталених норм, хоча блок-секційна система зберігається, а з іншого — не належить до постмодерну, хоча є і такі експерименти, які викликають постмодерні алюзії. Так, на Подолі в Урочищі й інших районах виникають псевдопостмодерні об'єкти, яких нині вже немало. Знищення й ущільнення історичного

середовища з метою вивільнення місця для новітніх споруд не сприяє гармонізації житлового середовища.

Хмарочоси будують не там, де належить, зелений простір знищується, засилля малохудожніх творів вражає, що свідчить про радикальні зміни в архітектурі. Умовно можна зазначити, що після 90-х рр. відбувається повернення до стилю модерн. Це «неомодерн», але в північному варіанті — те житло, в якому дотримано вежового стилю.

Нині постмодерн існує лише як відкрита система, яка ще не має визначених іконографічних і естетичних ознак.

Отже, сучасний Київ демонструє надзвичайно динамічні композиції у фасадній пластиці, доволі яскраві елементи кольорової й водночас світлової партитур, поєднуючи північну і південну ментальності. Більше того, ту текстуру, яка виникла саме в часи формування еклектики, так звану жовту цеглу, хоча вона і втрачена, слід усе ж таки оновлювати і щоразу реставрувати таким чином, щоб показати справжню текстуру будинків, а не пофарбовані макети, якими є нині ці забудови.

У результаті дослідження важливо підкреслити, що на формування стилів дизайну фасадних композицій впливали різні чинники, зокрема культурно-історичні реалії певної епохи, художньо-естетичні погляди митців, які проявлялися в колористичних особливостях орнаментальної візуалізації елементів фасадів.

Перспективами подальших досліджень є охарактеризувати архітектоніку фасадних композицій житлового середовища Києва кінця XIX — XX ст. в контексті провідних конструкцій формотворення, здійснити аналіз його містобудівного простору за допомогою персонального комп'ютера засобами дизайну фасадних композицій.

Список літератури

1. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историзме или PLUS Ca CANGE... / Р. Вентури // Архитектон, 1993. — № 4. — С. 21–25.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. — М. : Аграф, 2002. — С. 864.
3. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / Адольф Гильдебранд ; пер. с нем. В. А. Фаврского, Н. Б. Розенфельда. — М. : Изд-во МПИ, 1991. — С. 137.
4. Глазычев В. Л. Архитектура. Энциклопедия / В. Л. Глазычев. — М. : Астрель, 2002. — С. 669.
5. Ерофалов-Пилипчак Б. Архитектура советского Киева / Б. Ерофалов-Пилипчак. — Киев : Изд. дом А+С, 2010. — 640 с.
6. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. — М. : Искусство, 1970. — С. 320.
7. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность / А. Иконников. — Изд. В 2 т. — Т1. — М. : Прогресс-традиция, 2001. — 656 с.

8. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. — М. : Искусство, 1973. — 512 с.
9. Сердюк О. Київське житло другої половини ХІХ — початку ХХ століття / Олена Сердюк. — Львів : «Центр Європи», 2010. — 608 с.
10. Чепелик В. Український архітектурний модерн / Віктор Чепелик. — Київ : КНУБА, 2000. — 378 с.

Надійшла до редколегії 06.08.2014 р.

УДК 378.147:792.028.3

В. Ю. ТОПОЛЕВСЬКИЙ

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Окреслюються проблеми фахової підготовки майбутніх акторів у сучасних умовах. Висвітлюється роль педагога-майстра у вихованні акторів нової формації.

Ключові слова: *освіта, творчі здібності, педагогічна цілеспрямованість, навчальний процес.*

Очерчиваются проблемы профессиональной подготовки будущих актеров в современных условиях. Освещается роль педагога-мастера в воспитании актеров новой формации.

Ключевые слова: *образование, творческие способности, педагогическая целенаправленность, учебный процесс.*

Outlines the problems of professional training of future actors in modern conditions. Highlights the role of the teacher-master in education actors of the new formation.

Key words: *education, creative skills, pedagogy purposefulness, educational process.*

Актуальним завданням вітчизняної науки є виявлення й осмислення специфіки виховної функції в процесі підготовки фахівців у галузі театрального мистецтва, на основі чого вможливлений пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної мистецької освіти. Проблеми творчого виховання актора ґрунтовно розглядалися в працях, передусім, теоретика та практика театральної справи К. С. Станіславського [6]. Надалі питання виховання акторської майстерності порушувалися в контексті загальної професійної підготовки [1], зокрема на початку ХХІ ст. [2; 4; 5]. Утім, пошуки в цьому напрямі актуальні понині, оскільки творче виховання актора зумовлене, зокрема, особливостями окремих театрів, студій, вnz, нарешті, певних особистостей.

Мета статті — розкрити основні проблеми виховання акторської майстерності в умовах сучасної мистецької освіти.

Відомо, що деякі педагоги, котрі безпосередньо здійснюють підготовку акторів, і нині нарікають представникам теоретичної думки за «відставання» від нагальних проблем, «неувагу» до класичної Української театральної школи тощо. Утім, невдоволені, передусім, ті, хто або не читає чи не «зовсім розуміє» прочитане. І в цьому контексті

найважливішою є ефективність взаємодії «вихователь — виховець». Зазначимо, що ефективність такої взаємодії залежить насамперед від ерудиції, педагогічного хисту й авторитету (вихованця) першої складової взаємодії. Причому авторитет педагога ґрунтується саме на особистому професійному досвіді, досягненнях і їх визнанні серед колег, а не на штудіюванні існуючого публіцистичного надбання.

Не скаржилися на брак навчальних посібників з виховання акторської майстерності М. Кропивницький та інші корифеї українського театру, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, їхні сподвижники, започатковуючи свої школи. Не нарікали на відсутність теоретичних праць і такі майстри сцени, як І. Мар'яненко і Г. Юра, котрі самі здійснювали теоретичні пошуки і своєю творчістю надихали дослідників майбутнього.

Завдяки видатним митцям українського театру нині наявний певний фундамент режисерської і педагогічної теоретичної думки. Зокрема, однією з основоположних праць є книга-звернення «До молодих режисерів» видатного українського актора, режисера й театрального діяча П. Саксаганського. Значний пласт педагогічно-виховних настанов для майбутніх фахівців українського театрального мистецтва містить літературна спадщина Л. Курбаса, І. Крушельницького, Г. Юри, І. Карпенка-Карого.

Але, порівняно з теоретичним осмисленням специфіки Російської театральної школи та сучасним методичним доробком педагогів спеціалізованих вчз Москви й Петербурга, відповідне надбання української теоретичної думки є незначним. Необхідно відзначити: якщо на межі ХХ-ХХІ ст. специфіка фахової освіти в театральній галузі України та Росії була майже ідентичною, що зумовлювало доцільність застосування в педагогічній практиці теоретико-методичного доробку митців обох країн, то сучасні глобалістичні тенденції у сфері української освіти спричиняють специфічні проблеми. Так, поки що у вітчизняній педагогіці не порушують питання щодо особливостей впливу на виховання митця — актора чи режисера — таких нововведень, як кредитно-модульна система, скорочення аудиторних годин для дисциплін спеціалізації тощо. Утім, змін у педагогічно-виховному процесі потребує й молода та спрагла до знань і пошуку молодь, котра прагне сміливого експерименту, пошуку, вносить нове в театральне мистецтво.

Дослідники історії та теорії театру, усвідомлюючи роль і місце в театральній культурі педагога-режисера, розуміють, яке різноманіття педагогічних думок ще не набуло втілення в театральній практиці. Більшість таких задумів відбита в стенографічних записах учених нарад, газетах та журналах, методичних виданнях, наукових посібниках, рукописах конспектів лекцій.

За таких умов подальший розвиток теоретичної думки щодо специфіки професійного виховання актора в українських внз та ролі педагога-майстра в цьому процесі необхідно спрямовувати в контексті побудови сучасної, передової, науково обґрунтованої школи на базі традицій української театральної культури. Підґрунтям такої школи має бути не тільки теорія, а й безпосередня творча практика вихованця і вихователя-педагога.

Імідж вихователя базується на співіснуванні, взаємодії та осмисленні безпосередньої особистої сценічної практики й педагогічної діяльності, в основі якої — конгломерат глибоких теоретичних знань та осмисленого особистого професійного досвіду. Утім, хист до теоретичних узагальнень притаманний не всім талановитим практикам театру. Той, хто здатен здійснити навчальну постановку вистави, втіливши свій творчий задум, апріорі не завжди спроможний бути й вихователем. На нашу думку, виховувати має не той, хто хоче, а той, хто хоче і може, хто вміє.

У разі належної компетентності викладача внз у всіх вищезазначених напрямках театральної творчості питання виховання не є актуальним. Там, де на посаду педагога залучають людину, котра не має необхідних якостей, процес художнього виховання неминує замінити адміністративна особа, а розкриття творчого потенціалу актора замість того, щоб бути провідним завданням педагога, стає підпорядкованим: в одному студентові «актор» і «учень» існують відокремлено й навіть протиставляються один одному, що гальмує становлення творчої особистості. Є тверде переконання: кожен, хто долучається до театральної педагогіки, робить це індивідуально. Розум та інтуїція, образ і ідея, зміст та форма, національне й інтернаціональне, закони життя та фантазія, традиції і новаторство поєднуються у творчості кожного митця своєрідно. Практичний досвід попередників — завжди школа, що заохочує продовжувати роздуми, але передусім необхідно створити умови для подальшої роботи щодо пошуку нових форм виховання.

Отже, педагог у театральному внз може бути МАЙСТРОМ за умови наявності хисту до поєднання в професійній діяльності багатьох функцій. У цьому сенсі обов'язковим є вивчення досвіду таких універсальних, тобто справжніх педагогів-режисерів минулого, як В. Шекспір, Мольєр, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. Адже відомо, що, очолюючи театри як художники, вони не уникали виховної та педагогічної діяльності, досконало знали й виконували разом з творчими й інші необхідні для функціонування театального колективу справи. Стосовно цього К. Станіславський зазначав: «Режисер-адміністратор, котрий може вести виставу, має підтримувати систематичну роботу

і порядок. Це дуже складно, і не кожному дано цю якість, яка примушує слухатися» [7].

Актуальною для нинішньої мистецької освіти є проблема єдності естетичних принципів підготовки майбутнього актора. У керівництві педагогічним процесом колегіальність можлива лише за умови, коли творча лабораторія складається з педагогів однієї школи, учнів видатного майстра або викладачів, які у своїй практичній діяльності дотримують спільної педагогічно-виховної методики, мають єдине мистецьке кредо. Утім, це не означає, що нагальні питання педагогічно-виховного процесу не обговорюються, не дискутуються на відповідних засіданнях кафедр та вчених нарадах. Педагог-майстер має радитися, зважати на думки своїх колег, талановитих і досвідчених митців, усвідомлювати, що організація студентів в акторському колективі та створення в ньому творчої атмосфери — справа надто складна і важлива. І в цьому процесі керівник курсу повинен напрацьовувати й узгоджувати спільну методику з тими, хто безпосередньо прищеплює акторські навички його підопічним — викладачам сценічної мови та руху, вокалу й хореографії; разом із завідувачем кафедри підбирають склад таких педагогів. На цю роботу слід запрошувати тільки тих, хто бажає працювати саме із цим курсом, уважає його перспективним і добровільно погоджується виконувати всі умови навчального процесу. Важливо, щоб це були однодумці в театральному мистецтві, а не лише члени однієї професійної спілки, а ще краще — педагог і його учні або видатний майстер режисури з почесним званням.

У внз слід створювати атмосферу дискусії для всестороннього оцінювання явищ мистецтва, виконавчої роботи. Неодмінно має працювати творча лабораторія, але не керівний орган, а колектив однодумців — режисерів, викладачів з вокалу, хореографів, майстрів сценічних руху, мови й інших фахівців. Вирішальне слово має належати педагогові-майстру, керівникові курсу або єдиначальникові (деканові, завідувачеві кафедри). Саме вони керують цими справами й повною мірою повинні відповідати за них.

Загалом процес гармонійного виховання, який здійснюється в межах взаємозв'язку «педагог — студент», настільки унікальний і непередбачуваний, що його не можна обмежувати певними зовнішніми рамками-структурами. І лише в такому разі процес фахової підготовки буде по-справжньому творчим.

Така постановка питання передбачає іншу, ніж нинішня, структуру навчально-виховного процесу внз; зміщення акцентів з предметних знань на живе-розвивально-творче спілкування, в якому взаємодія студентів та педагога-майстра ґрунтуватиметься на спільних творчих інтересах і принципах самовдосконалення.

Ці принципи осмислюються як послідовність певних процесів.

1) «Стиснення» в собі досвіду самого театрального мистецтва, що робить актора універсальним, живою істотою, творить його ізсередини. Необхідно, щоб керівник курсу довів означений постулат до свідомості студентів, котрі роблять це інтуїтивно.

2) Творення себе через спілкування із собі подібними, що зумовлює необхідність постійної творчої роботи курсового колективу.

3) Розширення особистого світогляду завдяки відвідуванню театрів, музеїв, виставок, концертів, творчих зустрічей тощо.

4) Безпосереднє творення себе для Творчості театру. У разі успішного проходження перших трьох етапів творча індивідуальність набуває вищого рівня.

Вищезазначене сприяє розвитку таланту в співтворчості зі старшим поколінням. Оскільки цей процес виховання нескінченно різноманітний, то і вихователі як творчі особистості мають бути різносторонніми, свідомо відмовлятися від «керівництва». Лише за таких умов педагог-майстер стає не тільки вихователем Актора, а й творцем **ОСОБИСТОСТІ** загалом.

Звісно, такий підхід до теоретично-практичного виявлення та розвитку творчого потенціалу майбутнього актора значно складніший порівняно з прийнятою структурою предметного, «кредитно-модульного» навчання. Існуючий нині розподіл праці, особливо творчої, що здійснюється за допомогою предметного знання, перешкоджає розвитку та розкриттю цих талантів.

Нині — епоха великих змін, саме тому надто важливо усвідомлювати фундаментальне — місію театру, його місце в суспільстві. Зокрема, це стосується таких понять, як «театр український» і «театр в Україні». Саме повернення до людини — основне завдання молодій українській державі, а також наріжний камінь місії сучасного українського театру.

Олександр Блок писав про театр: «Тут мистецтво стикається з життям». Діалогу з класикою саме ця обставина надає особливій гостроти. Розпочинаючи діалог, сучасні майстри театру ніби підключаються до струму високої напруги. Не в тиші кабінету чи бібліотеки або Інтернет-мережі, а під сліпучим світлом театральних ліхтарів, за умови співпереживання театральній зали, здійснюється його місія духовного посередництва.

Проблема сучасного прочитання класики здавна була ключовою. Забарвлюючись кольорами нової епохи: і тоді, коли голос давнього автора мав потрапити в «співзвучність боротьби за незалежність»; і тоді, коли відкривали загальнолюдський зміст класики, — повсякчас можливості художників визначалися і визначаються не лише їхнім хистом, а й реальними потребами часу, загальним рівнем сучасної культури. Така ситуація була притаманна українському театру

наприкінці ХХ ст. Той час, коли поєдналися творчі зусилля різних поколінь, уже окреслюють, як щось певною мірою завершене і внутрішньо визначене. Необхідно осмислити цей досвід, не оминаючи ні кризових явищ, ні здобутків, які досягнуті, звісно ж, не на порожньому місці.

Наприкінці століття діалог з класикою, розвиваючись, відзначився долученням до свого кола кількох інсценізацій прози Ф. Достоєвського, Л. Толстого, Р. Феденьова, Е. Митницького, котрі поповнили відносно невеликий обсяг драматургічної класики. Ця тенденція відбувалася в контексті несподіваного зосередження театральних труп на окремих класичних п'єсах, таких як «Ревізор» М. Гоголя (9 постановок), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (7 постановок), «Лісова пісня» Лесі Українки (6 постановок), «Вишневий сад» А. Чехова (5 постановок). Водночас театри сперечалися стосовно того, як здійснювати постановки класики та що означає це загадкове поняття — «сучасно».

Подібна ситуація спостерігається й нині. Звісно, й раніше траплялося, що вперто ставили і відкривали якусь одну визначну п'єсу, не помічаючи інших. Але, напевне, ніколи ще не було такого дублювання назв, як нині. З дивовижною настирливістю режисери звертаються до одного джерела, ніби немає інших.

На нашу думку, має місце певна консервативність українського театру, яка виникає іноді через наявність самотутніх ідей художника, бажання посперечатися з попередником. Але не можна не відзначити в цих «серіях» постановок якісно нової ситуації в діалозі з класикою. Надавши постановкам класики певної узвичаєності, значно розширивши коло авторів (це засвідчила й, наприклад, фестивальна афіша дніпродзержинської імпрези «Класика сьогодні», в якій фігурують і М. Лермонтов, і О. Толстой, і М. Гумільов, і Ф. Сологуб), український театр помітно прогресує. Концентрація діалогу, керована енергетика актора й вистави, використання енергії та часу — потужні засоби впливу на глядача, на пробудження в ньому відповідної енергетики [3]. Енергетична взаємодія між сценою й залом і є тим великим дивом, таємницею театру, якими він завжди відзначався.

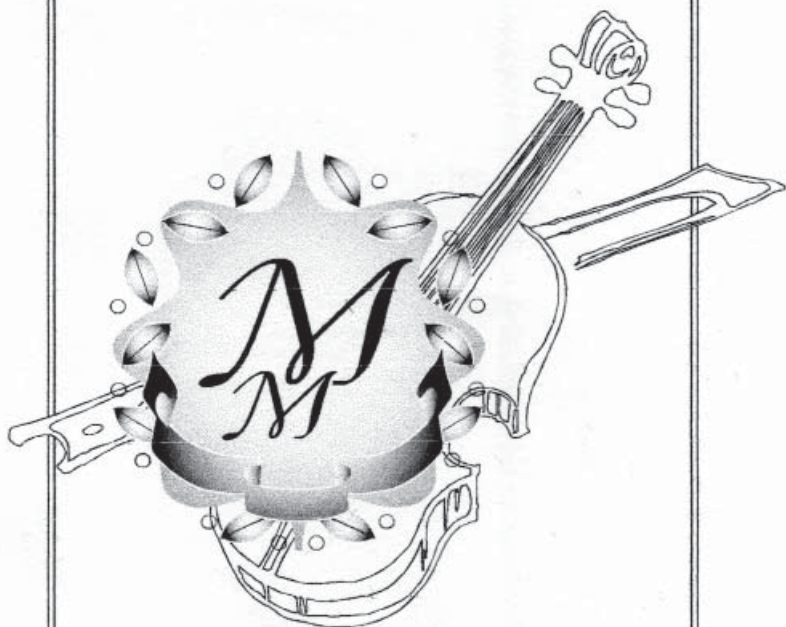
Актуальною є проблема самоідентифікації українського сценічного мистецтва. У цьому полягає ще одна місія театру — повернути українцям національну самоповагу і самосвідомість.

Утім сила українського театру — у його унікальній емоційності та щирості, яскравій декоративності, пластичній виразності, музичальності, висоті духу, обов'язковому гуморі. Усе це необхідно прищеплювати в педагогічно-виховному процесі, долучаючи майбутніх акторів до найкращих традицій української театральної школи.

Список літератури

1. В мире театрального искусства : учеб. пособ. / под ред. Н. Павловой. — М. : ВТО, 1972. — 315 с.
2. Клименко В. Ваш вихід, панове, або Акторська майстерність для початківців / В. Клименко, В. Буток. — Київ : Таксон, 2002. — 236 с.
3. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика / Е. Кузина. — Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 66–68.
4. Резникович М. Театр времен. Жизнь театра: В 2-х кн. / М. Резникович. — Киев : Альтпрес, 2001. — Кн. 1 : Театр времен. — 384 с. — Кн. 2 : Жизнь театра. — 368 с.
5. Соснова М. Искусство актера : учеб. пособ. для вузов. / М. Соснова. — М. : Академ. проект ; Трикса, 2008. — 432 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1955. — Т. 3. : Работа актера над собой. — 503 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1961. — Т. 8 : Письма 1918–1938. — С. 215–216.

Надійшла до редколегії 10.09.2014 р.



*Музичне
настєцтво*

МУЗИЧНО-РОЗМОВНІ ЖАНРИ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ

Проаналізовано форми музично-розмовних жанрів, їхні зміст, теоретична основа, аудиторне призначення. Розглянуто особливості форм музично-розмовних жанрів.

Ключові слова: музично-розмовні жанри, частівка, куплет, пародія, музичний фейлетон, шансонетка.

Проанализированы формы музыкально-разговорных жанров, их содержание, теоретическая основа, целевое назначение. Рассмотрены особенности форм музыкально-разговорных жанров.

Ключевые слова: музыкально-разговорные жанры, частушка, куплет, пародия, музыкальный фельетон, шансонетка.

The article analyzes the spoken music genre forms, their theoretic background, subject matter, and target value. It views the peculiarities of spoken music genre forms, which represent the contemporary show business.

Key words: spoken music genre forms, witty ditty, couplet, parody, musical feyleton, chansonette.

У сучасних культурно-мистецьких процесах України, де традиційна українська естрада представлена різними формами, новий етап розвитку розпочав музично-розмовний жанр. Інтерес до феномену музично-розмовних жанрів пояснюється тим, що зміст частівок, куплетів, пародій, музичного фейлетону, «шансонетки» допомагає людині орієнтуватися в сучасному інформаційному суспільстві, розпізнавати навколишню дійсність із відчуттів і сприйняття, а згодом осмислювати її. Не всі з цих жанрів мають комерційний успіх, однак відображають багатожанровість сучасної естради.

Проблема музично-розмовних жанрів — одна з найактуальніших у системі як музичного виховання, так і цілеспрямованого розвитку духовності людини.

Теоретичні питання, пов'язані з проблемою музично-розмовних жанрів, розглянуті в музично-педагогічній та мистецькій літературі, зокрема у В. С. Ардова, Ф. М. Селіванова, І. С. Набатова, З. І. Власова, Н. П. Колпакова, Н. П. Соколова, О. В. Мешкова, А. А. Горелової та багатьох ін. [1; 4; 7; 9]. На сучасному етапі музичного мистецтва цю проблему висвітлювали науковці: В. А. Грицук, Г. Д. Заволін, С. В. Шип, А. В. Кулігіна, М. Бобрицький, В. Солодовник, О. Кисельов та ін. [3; 4; 7; 9]. Символіку частівки вивчали О. О. Потєбня, Д. К. Зеленін, В. В. Зирянов, Л. А. Астаф'єва [3; 10]. Перелічені наукові розробки підтверджують багатогранність та різноплановість проблеми музично-розмовних жанрів.

Систематизація основних теоретичних положень проблеми музично-розмовних жанрів та їх аналіз зумовили вибір теми статті.

Мета — вивчити проблеми музично-розмовних жанрів на сучасному етапі їх розвитку.

Завданнями статті є:

- уточнити сутність поняття «музично-розмовних жанрів», розкрити їх зміст;
- з'ясувати можливості музично-розмовних жанрів у сучасних умовах.

У музичній творчості музичний жанр характеризують за видами та формами. До музично-розмовних жанрів належать: частівка, куплети, «музична мозаїка», «шансонетка», музичний фейлетон. На естраді також набула поширення пародія, яка може бути не лише «розмовною», а й вокальною та зокрема музичною. Кожен з музично-розмовних жанрів має свої особливості та структуру. Розвиток жанрів пов'язаний із соціальними чинниками, які зумовили вихід на авансцену певного жанру.

Слід зазначити: фіксація переліку музично-розмовних жанрів є достатньо складним завданням, що пов'язано з постійним розвитком і синтезом давно існуючих форм. Цей процес сприяє виникненню нових жанрових утворень. Практика безперервного виникнення різновидів певного жанру спричинила те, що на афішах упродовж тривалого часу було прийнято до імені актора додавати фразу «у своєму жанрі».

Ті жанри, у яких переважає словесна складова, належать до вітчизняної традиції, яка розвивалася в тісному зв'язку з театром (водевіль, фарс), а також гумористичною літературою. Музика доповнювала численні форми музично-розмовних жанрів, які виникали та зникали, породжуючи, у свою чергу, нові, що суттєво відрізнялися від попередніх.

Сучасне мистецтво естради, представлене численними елементами гумору, сатири та публіцистики, переважно ґрунтується на злободенному матеріалі, який утілюють на естраді специфічними жанрами: частівками, куплетами, пародіями, музичними фейлетонами.

Частівка — музично-розмовний жанр, який має гумористичний зміст та народну основу, це переважно лірична коротенька пісня, яка складається з двох або чотирьох рядків. За своєю музичною будовою частівка створена не для хору голосів, а для окремої особистості, для вираження швидкоплинних почуттів, настроїв та переживань. Її структура, яка здається невибагливою, насправді не проста, адже має чітко визначений обсяг. У ній також наявний цілісний набір усталених елементів, що стали звичними для зачинів і приспівів, незмінність образів, а також римування парних рядків (досить рідко трапляється парна заримованість) [3, с. 87]. У частівці органічно поєднуються традиція і новаторство.

Новизну в частівки привносять завдяки певним засобам: «секретам» та «сюрпризам». Виконавець частівки опускає перший рядок зачину, інші, навпаки, намагаються наповнити словами музичну

паузу або проґраш. Варіанти складання та відтворення використовують для реалізації нового змісту.

Будучи відгуком на актуальні події дня, частівка зазвичай виникає як поетична імпровізація. Їй властиві звернення до певної особи або слухачів, прямота висловлювання, експресія. Спрямованість змісту частівок різноманітна, однак традиційними є гуманістична та побутова. Вони часто містять ненормативну лексику, їх основна особливість — гранична стислість, злободенність, змістовність, виразність форми. Багатство виразних засобів, що виходить за межі літературної мови, зосереджені на індивідуалізації, відображенні мови окремої особи або ж мовного діалекта, властивого конкретному району, області, краю.

Сучасна частівка створюється на конкретному матеріалі і відзначається за оперативністю. Лаконічно вираженому змісту в частівці відповідає чітка композиція, яка визначається формою, структурою чотиривірша. Загалом номер з частівками будується як завершений, будучи дієвим елементом програми [2, с. 98].

Одна з характерних особливостей цієї форми — органічне поєднання розмовної інтонації з музичною структурою. Їх виконання супроводжує акомпанемент гармоні, баяна або балалайки, а на сучасних концертах їх часто співають навіть під фонограму. Куплети слідують один за одним, повторюються «на одному диханні», використовується швидкий ритм.

Під час співання чотирирядкова строфа поділяється на два напіврядки з глибокою паузою всередині. Саме пауза готує до нового, зазвичай несподіваного, повороту, вирішуючи заявлену тему ще на початку. Зазвичай, перший двовірш — це початок частівки. У ньому подається зав'язка ліричної оповіді; другий двовірш — кінцівка: розробка теми і заключний висновок. Така драматургічна будова частівки робить її надзвичайно виразним, дієвим жанром, який легко сприймають слухачі. Приклад: «Подарила в лоторею куму свой билет кума // кум теперь «Жигуль» имеет, а кума сошла с ума».

Більшість частівок відображає історію народу, їх зміст, розкриває суть подій з точки зору простих людей. Передусім частівка — це настрій мас. Вона сповнена живих відгуків на численні події, що відбуваються навколо, або окремі життєві ситуації (яскравим прикладом цього року був виступ на Майдані співачки Ірени Карпи з частівками про політиків). За частівками цілком реально простежити історію країни, вона завжди актуальна, її співають на концертах та світських заходах, на гулянках й посиденьках.

Різновидом музично-розмовного жанру з використанням вокалу та музики є куплети, яким притаманні грайлива жартівливість та легкість, інтонаційна виразність та проста структура, а також побутовий зміст [8, с. 34]. Як будь-який літературний жанр, куплети мають усі компоненти художнього твору: композицію, образну систему,

сюжетні лінії (в середині кожної строфи), мову, стиль. Використовуються найрізноманітніші літературні прийоми, такі як ремінісценція, каламбур тощо. Куплет є втіленням сатиричного матеріалу, в якому велику роль відіграє рефрен (рядок або постійний приспів, що повторюється), його особливість полягає в підсиленні критики. Рефрену характерні різні інтонаційні відтінки, які по-різному розкривають зміст. Куплети іноді бувають написані на теми відомих пісень, арій, романсів, рефреном у такому разі слугують поетичні строки оригіналу, якщо музика пишеться спеціально, тоді як рефрен використовують приказки, прислів'я або відомі фрази. На практиці застосовується два типи побудови куплету. У першому разі висвітлюється певне життєве явище із застосуванням іронії, легкого перебільшення, фінал присвячений висновкам і припущенням автора, який до абсурду доводить існуюче в дійсності протиріччя. Цей прийом буде цікавішим, якщо його виконувати дуєтом. Мораліст співає першу частину, а комік — другу, сатиричну. Приклад: «Ж нам лектор приезжал недавно // Собрал он в клубе полный зал // Читал так вдумчиво, исправно // А зал дремал, храпел и спал» [1, с. 74]. У другому разі на початку куплету розповідається гіперболізована ситуація, яка не могла відбутися в реальному житті. Дуже важливою є правильна тенденція в оцінюванні ситуації, тоді глядач добре сприйме гіперболу, оскільки йому відомий справжній стан речей у житті. Артист, котрий хоче виконувати куплети, завжди матиме успіх, якщо проявить тонкий смак як у виборі матеріалу, так і під час виступів. На жаль, на думку більшості сучасних артистів, відвертих жартів буде достатньо.

Кожний артист, котрий хоче працювати в жанрі куплету, повинен прагнути знайти свою індивідуальну маску («танц-куплетиста», «танц-коміка», «ексцентрики» та ін.). На початку існування особливо популярними були «національні образи», а в роки Великої Вітчизняної війни та після її закінчення — дуєти куплетистів, які жартували на дуже актуальні теми часу (П. Руков та С. Лавров, П. Рудаков та В. Нечаєв, О. Шуров і М. Рикунін). «Батьківщиною куплетистів» вважалася Одеса (Р. Красавін, Л. Зінгерталя, Ц. Коррадо, А. Франк, Л. Утесов та ін.). Куплети у свої програми почали долати артисти, котрі раніше їх не виконували (М. Бандурін і М. Ващуків, М. Бандурін і С. Іванов, Є. Петросян, ТІК, І. Христенко та М. Церіщенко, Г. Ветров), що вивело цю форму на сучасну естраду. Наприклад: «Женщин в древности на сцену запрещалось выпускать // И мужчины непременно дам должны были играть // Если снова в режиссуре нам порядки тех веков // Был Мальвиной бы Бандурин // и Тартилой Иванов//».

Естрадні куплети — це сатиричні, публіцистичні або гумористичні вірші, покладені на музику, в яких кожна строфа має самостійний сюжет; це — злободенні сатиричні й комічні пісеньки з рефреном (повторювання після кожної строфи певного рядка чи приспіву),

який у поєднанні з усім текстом або підкреслює основну думку номера, або підсилює критичність. Естрадний куплет є своєрідним жанровим різновидом пісні, який мав популярність та звучав ще в балаганах, на народних гуляннях, у садах і парках, активно розвивався і популярний на сучасній сцені. Артисти неодноразово зверталися до цієї форми, висміюючи те чи інше явище, висловлюючи ставлення до нього.

Як і в усіх розмовних жанрах, у куплетному номері важливу роль відіграє режисура. Спочатку слід ретельно розібрати текст, з'ясувати ідею та проблему. У куплетах є повторювання фраз, та для того, щоб зробити їх цікавими, потрібна творча вигадка. Нині куплети стають яскравішими за допомогою художніх засобів — різнобарвних музичних оформлень, світлових ефектів, декоративних дрібниць та театралізації костюмів виконавців.

Пародія — поширений музично-розмовний жанр, гумористична або сатирична імітація певного твору мистецтва з дотриманням лише зовнішніх ознак оригіналу.

Пародія виникла за доби античності [8, с. 76], де була складовою видовища. Номер являє собою невеликий, завершений за змістом і думкою твір, має чітко визначені межі, характеризується стрімким розвитком, де слово, звернене до глядача, — живе, гостре, сатиричне.

Пародії поділяються на приятельський шарж і сатиричну пародію, що відображає ставлення пародиста до оригіналу. Характерна особливість пародії — амплітуда комічного — відображає яскравий перехід від гостросатиричного до гумористичного аспектів форми [10, с. 87].

Так, мистецтво пародії на сучасному етапі представлене творчою майстернею «Гуляй, душа». Артисти-пародисти цієї студії виконують пародії на відомих артистів та політиків завдяки мистецтву перетворення зокрема представників української естради: Павла Зіброва, Михайла Поплавського, Петра Чорного, Таїсію Повалій та російської, зарубіжної естради — Філіпа Кіркорова, Миколу Баскова, Аллу Пугачову, Валерія Леонтьєва, Валерія Меладзе, Мерлін Монро, Майкла Джексона, Елвіса Преслі, Елтона Джона та ін.

Талановитою співачкою, пародисткою є артистка естради Олена Воробей, в арсеналі якої пародії на Жанну Агузарову, Алсу, Ірину Аллегрову, Надію Бабкіну, Лайму Вайкуле, Олену Васнгу, Йолку, Олександра Розенбаума, Надію Кадишеву, Машу Распутіну. Вона неодноразово була лауреатом численних конкурсів артистів естради, отримала звання заслуженої артистки Росії за блискуче виконання пародійних номерів, тонко переймаючи манери, міміку та голос видатних артистів. Варті уваги роботи з іншими зірками естради, зокрема Геннадієм Ветровим, Юрієм Гальцевим, Сергієм Дроботенко.

Що стосується «шансонетки», це невеличка весела пісенька, яка входила в програми французьких, потім вітчизняних кафе-шантанів.

Її ще називали «жіночим відвертим куплетом» з бравурною музикою. Шансонетки супроводжувалися танцем з еротичними елементами. Пластика, міміка, жести актрис щедро доповнювали пісенний матеріал, його зміст. Після закриття вар'єте, до 1918 р., цей жанр зник. На сучасному етапі «шансонетки» відродили, але виконавці поп-музики переймають, на жаль, тільки негативні особливості цього жанру.

Існує ще такий цікавий та тонкий жанр, як музичний фейлетон, побудований на музичному матеріалі [12, с. 690]. Тематичне завдання музичного фейлетону є таким, як і звичайного, — це явище публіцистики на естраді. Музика посилює значимість теми, що розкривається, підкреслює головну думку та робить її доступнішою, оскільки на естраді музична цитата має більший успіх. Музика також створює атмосферу та надає миттєву характеристику образу; забезпечує глядачеві не тільки естетичне задоволення, але й сама сатира посилюється дотепним та винахідливим підбором музичних уривків.

Виконавець музичного фейлетону повинен мати гарний слух, відчуття ритму та вміння застосовувати пародійність. Без цих якостей неможливо розглядати музичні цитати, на яких будуються розмовно-музичні жанри. Музичний фейлетон поділяється на два типи: прозаїчний або віршований та фейлетон-мозаїку. У першому типі музика відіграє допоміжну роль, супроводжує текст тільки в деяких епізодах, виникає і зникає, інколи слугує просто фоном. Другий тип, фейлетон-мозаїка, повністю базується на музичному матеріалі, музика домінує. Фейлетон-мозаїка — попури з цитат відомих уривків з творів, пісень, запозичених з деяких мелодій. Останні підбираються за змістом, кожна з них або періодично відгукується на явище дійсності, точно використовуючи музику і текст цитованого твору, або ж цитата, забезпечена новим, але дуже подібним до оригіналу (іноді, навпаки, кардинально відрізняється від нього) текстом, продовжує виклад мозаїчного фейлетону, щоб поступитись місцем новій сатиричній цитаті. Він ґрунтується на різних мелодіях, але, наприклад не просто куплет однієї пісні змінюється іншим куплетом іншої пісні, зміни можуть бути і на середині куплету. Чим неочікуваніші поєднання, тим вищим є комічний ефект номера. У мозаїці використовують і принцип «компіляції», коли на відомі мелодії пишуться інші слова, вірші, але найзнаніші рядки залишаються; вони відіграють у номері головну єднальну роль. Використовуються прозові репліки, що накладаються на музику, а також можуть фігурувати найрізноманітніші компіляції музичного, прозового та пісенного матеріалів, що синтезує оригінальний естрадний номер, у якому музичний матеріал набуває нового змістового спрямування.

Результати здійсненого дослідження надали змоги сформулювати певні висновки.

Такі музично-розмовні жанри, як куплети, частівки, залишаються на сучасній сцені, але в окремих колах мають чітку аудиторію слухачів.

У жанрі «музичної мозаїки» нині успішно працюють артисти «Вечірнього кварталу», виконуючи «наживо» певну перероблену пісню та компілюючи її з уривком відеовиступу оригіналу артиста (номери: «Не отделяются, любя», Ганста-реп «Еду в Магадан» тощо).

Виникли й нові музично-розмовні жанри, такі як «авторська сатирична пісня», яскравими представниками є Юрій Гальцев, Гарік Мартіросян, Олександр Рева, Семен Слепаков. Останній створив новий жанр, у якому працює лише він. Його відомі пісні: «Пісня про начальника», «Квартира в Москві», «Жінка в Lexus», «Розмова чоловіка з дружиною» тощо стали «візитівкою» багатьох шоу та естрадних концертів. У його текстах дуже іронічне, сатиричне ставлення до навколишнього світу. Він висміює актуальні теми, які відомі всім, «показує» їх справжню суть відвертими й прямолінійними фразами. Глядачеві подобаються такі жарти, оскільки вони правдиві.

Отже, музично-розмовні жанри еволюціонують та набувають певних змін у зв'язку із вимогами й потребами глядача, новими спецефектами, можливостями сцени. Незмінними є актуальність, необхідність обговорювання теми «на злобу дня», що спонукає до нових знахідок та форм, уможливлюючи існування жанрів минулих часів.

Список літератури

1. Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады / Юрий Арсеньевич Дмитриев. — М. : Искусство, 1971. — 206 с.
2. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: История, теория, технология. Ч. II / Анатолий Дмитриевич Жарков. — М., 2004. — 215 с.
3. Заволин Г. Д. Частушка на эстраде / Г. Д. Заволин. — М. : Искусство, 2007. — 190 с.
4. Набатов И. Заметки эстрадного сатирика / И. Набатов. — М. : Искусство, 1997. — 156 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 290 с.
6. Овчаренко С. В. Проблема классификации жанровых форм в искусстве / С. В. Овчаренко // Зб. наук. пр. за матеріалами міжвуз. конф., присвяч. пам'яті проф. Г. А. В'язовського. — Одеса, 1997. — С. 15–17.
7. Овчаренко С. В. Типологія жанрів як форм художнього мислення / С. В. Овчаренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — Київ, 1999. — С. 63–81.
8. Селиванов Ф. М. Народная лирическая поэзия последнего столетия: Частушки / Ф. М. Селиванов. — М. : Просвещение, 1990. — 697 с.
9. Словник музичної термінології. — Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2008. — 112 с.
10. Чередниченко Т. В. Музичний жанр / Т. В. Чередниченко // Рад. енциклопедія : муз. енциклопед. словник. — М., 1990.

11. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / С. В. Шип. — Київ : Заповіт, 1998. — 368 с.
12. Уварова Е. Д. Эстрада в России XX век : энциклопедия / Елизавета Дмитриевна Уварова. — М. : «Олма-Пресс», 2004. — 862 с.

Надійшла до редколегії 20.08.2014 р.

УДК 781.7:398.8

О. А. ШИШКІНА

ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ НАРОДНОГО СПІВАКА ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

Розкриваються аспекти професійної підготовки співаків народного напрямку: співвідношення слова та наспіву, жанрові особливості репертуару, проаналізоване рекреативне відновлення автентичних форм фольклору на сучасному етапі.

Ключові слова: народний виконавський напрям, український народнопісенний фольклор, носії традиції, майстри народного співу, жанрово-стильові особливості.

Раскрываются аспекты профессиональной подготовки певцов народного направления: соотношение слова и напева, жанровые особенности репертуара, проанализировано рекреативное обновление автентических форм фольклора на современном этапе.

Ключевые слова: народное исполнительское направление, украинский народно-песенный фольклор, носители традиции, мастера народного пения, жанрово-стилистические особенности.

Such training aspects of the folk singers area are revealed: the ratio of words and tunes, genre repertoire features, analysis, recreational restoration of authentic forms of folklore at the present stage.

Key words: folk performing direction, Ukrainian national folk songs, traditions bearers, masters of folk singing, genre and style features.

Особливості українського вокального мистецтва сформувалися з етнокультурного джерела пісенно-фольклорної традиційності. Це художнє самовиявлення індивідуальності артиста завдяки розвитку природного інструменту — людського голосу. Актуальність теми полягає в проблемі професійної освіти виконавців народного напрямку, яка стає особливо вагомю в контексті загальноєвропейської ідеї етнології культури та мистецтва. Національна вокальна школа народного напрямку перебуває нині на стадії становлення.

Мета статті — розглянути формування відповідної культури мислення виконавців народного напрямку, що увиразнюють специфіку жанрової стилістики та регіональних манер співу.

Репертуар народного співака має тісно пов'язуватися з фольклором. У цьому разі вже не можна використовувати старі відпрацьовані прийоми «академічної» школи. У співі народного виконавця важливими є не лише його вокальні дані, але й артистизм, сценічність,

танцювальна рухливість. У народній пісні органічно поєднуються дійство, музика, слово, гра, рух. Її не передати, розраховуючи тільки на свій голос. При такому, суто «голосовому» виконанні пісня стає «мертвою», вона не зачіпає душу. Щоб оцінити і зрозуміти красу народної пісні, прийняти у свою душу, недостатньо однієї інтуїції. Виконавець повинен мати запас свідчень про народні обряди, побутування тієї чи іншої пісні в певному контексті. Де вона виконувалася? Коли? У якому разі? Переважно українському фольклору притаманне колективне виконання. Пісень сольного жанру небагато, а репертуар сучасного співака-професіонала не побудуєш на одних колискових.

У цьому разі дещо порушуємо традицію ансамблевого виконання пісень. На нашу думку, набагато ліпше, якщо пісня — «календарна» або «весільна» прозвучить у гарному виконанні, ніж існуватиме тільки в записі і буде доступна одним лише дослідникам. Високохудожнє переосмислення, вміння передати співаком-актором атмосферу минулих поколінь ось що насамперед є важливим у роботі над образом. Як донести народну пісню, щоб вона була зрозумілою будь-якому слухачеві? Відомо, що основне змістове навантаження в пісні має текст. Саме він доносить головну інформацію до слухача. Адже тексти народних пісень багаторядкові, сама драматургія обряду переповнена кількістю рядків. Важливо в мінімальному обсязі поетичного тексту досягти максимальної виразності художнього образу пісні.

Проаналізувавши народну пісню, можна знайти ті характерні естетичні норми поведінки та відносини, закладені в поетичних текстах пісень. Якщо говорити поетичною мовою тієї чи іншої пісні, слід досягати точної, правдивої інтонації слова, зрозумілої і пропущеної через свої відчуття. Це одне з найскладніших завдань у роботі над піснею, яке дозволяє розкривати мелодику мови. Поетична мова повинна бути ще інтонаційно виразнішою.

Інтонація — це певна емоційно-психологічна звуковисотність. І наскільки точно досягнемо певної смислової інтонації в роботі над словом, текстом, настільки потім зможемо вибрати відповідне темброве забарвлення. Поєднання осмисленого слова зі звуком передає живу музичну думку, зрозумілу будь-якому слухачеві. У текстах пісень збережена емоційність минулих поколінь, котрі так само раділи, веселилися, засмучувалися (можна перелічити всі емоційні відтінки людського характеру).

Мовна інтонація та образне мислення — два важливі аспекти в роботі над піснею. Якщо розшифрувати всі звуковисотні вигукі емоційних сплесків, то вони матимуть певне інтервальне співвідношення. Уважно вслуховуючись у живу співочу мову, можна створювати цілі музичні твори.

Надто важливою є звукова манера народних співаків. Як тут зорієнтуватися молодому виконавцеві? Яким звуком співати? Простіше зрозуміти звукову манеру, якщо репертуар співака складається

з пісень одного регіону. Але складність полягає в тому, що виконуються пісні різних регіонів з різноманітними стильовими особливостями. Будь-яка народна пісня існувала в певному навколишньому просторі.

Образна уява підкаже, як мати вкладає дитину і як вона засинає не відразу, а поступово. Мелодика колискових пісень монотонна, одноманітна, ніби гіпнотизуюча, дія слова немовби звернена до дитини. У роботі над колисковою художнє чуття підказувало виконавцеві, що пісня належить радше до типу мелодійних, заклінальних пісень і смислова дія стала зрозумілішою.

Під час виконання «закличних» пісень потрібно знайти точну акустичну спрямованість слова-звука. Невипадково молодь навесні забиралася на підвищену місцевість, адже саме «заклички» були звернені до язичницьких богів, а слово-звук проспівувався з такою співочою атакою, що сама природа долучалася до резонування. Останні звуки-вигуки «гу» викидалися вгору. Крім змістової інтонації важливо піймати внутрішню ритміку пісні та її темпоритм. У всіх пісенних жанрах відчувається особливий ритмічний рух, пов'язаний із певним трудовим процесом або танцювальним рухом.

Для балад характерне одноразове речитативно-декламаційне виконання, ключові («криві»), двошеренгові танки виконуються вільним кроком, пісні до танцю мають чітку ритміку.

Прекрасні, виразні, глибоко-емоційні властивості має лірична народна пісня, у якій людська душа виражена з найбільшою красою. Існують численні дивовижні, неперевершені зразки ліричної пісні, в яких відображається вся краса душі народу. Під час виконання ліричних пісень з протяжною музичною фразою, складною ритмікою (регулярна, нерегулярна, акцентна), різними мелізматичними відтінками студенти набувають вокальних навичок. Необхідно стежити, щоб за поскладовою розспівністю фраз та складною ритмікою мелодій не втрачалися зміст і прихований «підтекст». Дуже важливі продумана динаміка звука, нюансування, дихання, паузи. Водночас не слід забувати про такі категорії, як простота, щирість, художня правда.

Професійний виконавець народних пісень покликаний продовжувати і розвивати сольну народно-виконавську традицію, сформовану попередніми поколіннями. На жаль, співоча традиція народних майстрів сольного жанру недостатньо вивчена. Голоси справжніх майстрів вокального мистецтва, зафіксовані в записах, трапляються лише поодинокі.

Нині одним і найважливіших питань існування та розвитку сольного народного виконавства є формування репертуару народного співака. Більшість виконавців мають у своєму репертуарі стандартний, однаковий набір різнохарактерних пісень із супроводом і без нього, кілька авторських творів. Винятком є концертне втілення пісень, у яких порушені теми, пов'язані з історією України, подіями, що

позначилися на долі наших предків, пронесли пам'ять про них через покоління. Саме ці, несправедливо забуті пісні, хотілося б розглянути детальніше.

Стосовно виникнення балад існувало (й існує) безліч думок: одні пов'язували зародження баладних сюжетів з доісторичною епохою, інші вважали часом складення балад X XII ст. Балада — багатокуплетна пісня з розвиненим сюжетом гостродраматичного змісту. У народних баладах переважно описуються побутові конфлікти та любовні драми з трагічною розв'язкою. Старовинні балади належать до одиночного речитативно-декламаційного виконання, але таких збереглося й записано небагато. Від XIX ст. балади прискорено ліризувалися, перетворившись на різновид ліричної пісні.

Одним з важливих засобів виховання естетичного відношення виконавця до народно-співочого мистецтва як єдиного виконавсько-творчого процесу, на нашу думку, є художня оцінка різних явищ цього специфічного виду мистецтва. У цьому разі неприпустима суб'єктивна оцінка того чи іншого художнього явища за принципом: «подобається» — «не подобається». Таке ставлення проявляється спонтанно і не потребує спеціального формування. Для здійснення останнього необхідно виробити науково-обґрунтовані оціночні критерії. Оцінка конкретного твору музичного фольклору відбувається в процесі пізнання й аналізу його художнього тексту організованого, як зразкова система. Твір, що аналізується існує ніби у двох формах: ідеальній — уяві автора, і реальній — зафіксованій формі (в письменній культурі) чи як виконавські версії (в безписемних традиційних канонічних культурах). Саме до останніх належить і українське народне співоче мистецтво. Особливістю існування текстів творів фольклору (як пісенних, так й інструментальних) є їх авторське озвучення в процесі виконання. Виконавсько-творчий процес є об'єктом усіх подальших інтерпретацій. Таким чином, предметом аналізу стає озвучений виконавцем-співтворцем текст. Його найпереконливіше тлумачення інтерпретатором неможливе без сприйняття та оцінки ним цього тексту.

У сприйнятті творів фольклору особливу роль відіграє комплексність цього процесу, оскільки повноцінне розуміння і тлумачення цих творів можливі лише за умови виявлення та подальшого відтворення на сцені різних сторін синтетичного, а за своєю суттю народного музичного виконавства. Останнє поєднує мовну і музичну інтонації, базується на специфічній образній сфері, що відрізняється багатоманітною й різноманітними ходами, хореографію, співоче, інструментальне і мовне інтонування.

Твори пісенного фольклору це високохудожні зразки музичного мистецтва. Тому сприймати й оцінювати фольклорний твір доводиться, з одного боку, з точки зору особистості співака — носія цієї локальної традиційної музичної культури, а з іншого — з позиції

виконавця, котрий інтерпретує означений твір за законами музичного виконавського мистецтва. У цьому, на нашу думку, часто полягає протиріччя, яке виникає між фольклористами, котрі ставлять за мету ґрунтовне вивчення фольклорних текстів, і виконавцями (інтерпретаторами) цих текстів.

Однак в обох випадках незмінною є необхідність першочергового розуміння, з'ясування і детального відтворення первісного значення конкретного тексту під час його створення. Справжні зразки народного пісенного мистецтва, зазвичай, настільки глибокі за своїм змістом, що під час їх трактування виникає «поле» значень, що містяться в певних знаках тексту. У процесі його тлумачення інтерпретатор по-своєму трактує відтворений ним зміст, доповнюючи особистим ставленням. У цьому разі первинний художній текст набуває нового виконавського значення. Таким чином, виконавська інтерпретація художнього твору багатоваріантно тлумачить текст з урахуванням формотворчих і змістових компонентів зазначеного тексту, його індивідуального виконавського значення, а також особливостей слухачького сприйняття. Поняття інтерпретації тексту пов'язане зі стилем виконання. Критеріями такого поєднання є типологія художнього змісту (тематики, образів), структурно-композиційні закономірності і музично-виконавські засоби. Стильова єдність може бути порушена в разі зміни жанру твору, що, безумовно, спричинить зміни у виконавських засобах.

У сфері українського народнопісенного виконавського мистецтва можна виокремити три основні напрями, які розрізняють за способом організації, формою існування й особливостями репертуару народно-співочих колективів. Перший з них належить до справжнього первісного автентичного фольклору — це співаки, котрі є водночас носіями фольклору (самі творять його), другий фольклорні колективи, в репертуарі яких переважають народнопісенні твори в первісному або у вигляді аранжування, а третій — це «стилізовані» колективи, основою репертуару яких є обробки фольклорних першоджерел, а також авторські твори. Народно-співочі колективи останніх двох напрямів («вторинні») належать до явища фольклоризму, репертуар цих колективів, на відміну від автентичних («первинних»), постійно розширюється завдяки охопленню найрізноманітніших за особливостями багатоголосся і будови фактури народних пісень.

Художня оцінка колективу, що належить до будь-якого з цих напрямів, здійснюється за двома основними компонентами — музичним матеріалом і його виконавським утіленням. Перший компонент свідчить про художній смак керівника, який проявляється під час відбору ним творів до репертуару, відповідно до творчих і технічних можливостей колективу. Другий виявляє особливості інтерпретації твору певним виконавським колективом, залежно від використаних

прийомів у сфері звукодобування, аранжування, сценічного вирішення.

Виконавське втілення творів відбувається по-різному в колективах, що належать до різних напрямів. Фольклорні колективи намагаються показати одну чи декілька регіональних традицій, використовуючи при цьому різні методи їх опанування (зазвичай, це копіювання співочого мистецтва народних майстрів). На нашу думку, відтворення особливостей автентичного фольклорного виконання доцільне лише в контексті освоєння прийомів імпровізації, типів інтонування, способів багатоголосного розспіву тощо. Останнє корисне і необхідне на етапі навчання, але не під час самостійної творчої діяльності, оскільки, як відомо, будь-яка копія гірша за оригінал, а імітація (точне відтворення) будь-чого взагалі не є продуктивною діяльністю, водночас виконавство є одним із видів творчої діяльності. Інший метод опанування народнопісенних традицій передбачає їх вивчення і перевтілення, що зумовлюється сценічними умовами. Стилізовані колективи узагальнено представляють обласні (територіально-стильові) особливості народнопісенної творчості, втілюють найхарактерніші ознаки фольклорної пісенної творчості й традиційного виконавства. Головними критеріями художньої оцінки народно-співочого виконавства, яке представляють колективи різних напрямів, на нашу думку, є такі:

- якість виконаного музичного матеріалу (авторського чи народного), його духовна наповненість і художня цінність;
- рівень співочої майстерності (вміння передати в сукупності жанрово-стильові особливості твору, розкрити його образно-художню структуру через використання характерних співочих тембрів, різних прийомів інтонування й артикуляції, специфічних особливостей строю і фонетики);
- ступінь виявлення таких якостей виконання, як: виразність, безпосередність, своєрідність і творча індивідуальність;
- відповідність виконання фольклорного матеріалу (в автентичному чи обробленому вигляді) особливостям конкретної народнопісенної традиції (манера виконання, тип багатоголосся, особливості співвідношення різних за функціями голосів, наявність певних народних інструментів);
- володіння імпровізованими прийомами виконання (мелодійне, ритмічне, фактурне, ладогармонійне варіювання, особливості багатоголосного розспіву «на голоси»);
- утілення народнопісенних та авторських творів на сцені (стиль костюма: етнографічний чи стилізований, особливості хореографії, драматургії, концертного виступу, оформлення сцени і загально сценічна культура виконавців).

Найпродуктивнішим, за нашими спостереженнями, є використання цих оціночних критеріїв під час порівняння одного і того

ж твору в різних інтерпретаціях. У такому разі головний еталон справжній фольклор, що є водночас джерелом фольклоризму і мірою його цінності. Однак необхідно зважати на те, що «автентичність відтворення фольклору не може в тій чи іншій сфері культури бути єдиним оціночним критерієм». Успішне застосування розроблених нами критеріїв художньої оцінки можливе лише за умови, що студенти вільно оперують набутими у сфері фольклорної піснетворчості знаннями і мають достатньо багатий досвід слухового і зорового сприйняття народнопісенного мистецтва.

Отже, можна дійти висновку, що в живому виконавському процесі сучасності загальнолюдські цінності виявляються через звуковий ідеал національної музичної культури. Саме він надає співу самотності і неповторності. Лише засвоївши глибини власної культури, вітчизняне виконавство може набути світового рівня. Народний спів має свою естетику, яка відрізняється від естетичної теорії академічного вокального мистецтва. Заслужена артистка України, вокальний педагог В. Антонюк зазначає: «... особливості голосового вияву народних співачок, зазвичай, диктують чітко окреслені можливості діапазону, відповідного рівню регістру з гарним тембровим наповненням, вимагаючи вкрай обережного педагогічного поводження-справжньої етнеоекології стосовно цього, майже реліктового витвору природи» [8, с. 144]. Тому розпочинати виховання співака необхідно з усвідомлення його природної належності до вокальної традиції певного краю та розвитку саме таких навичок і здібностей.

Список літератури

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі / С. Грица. — Тернопіль : Астон, 2000. — 228 с.
2. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : навч. посіб. / А. І. Іваницький. — Київ : Муз. Україна, 1999. — 380 с.
3. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. / А. І. Іваницький. Київ : Заповіт, 1997. — 392 с.+ іл. вкл.
4. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. для вищих навч. закл. культури і мистецтв І-ІV рівнів акредитації. — Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. — 520 с.
5. Бенч-Шокало О. Г. Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало. Київ : Укр. світ, 2002. — 404 с.
6. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. — Тернопіль : Астон, 2002. — 172 с.
7. Єфремова Л. О. Наспіви українських весільних пісень / Л. О. Єфремова. Київ : Наук. думка, 2006. — 191 с.
8. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект : монографія / В. Антонюк. — Вид. 2, перероб. і доп. — Київ : Укр. ідея, 2001. — 144 с.

Надійшла до редколегії 10.09.2014 р.

ОСОБИСТІСНО-СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Л. В. ДИЧКО

Розглядаються феномен композиторської особистості Л. Дичко та її мистецької проєкції на хорову творчість автора. Виявляються своєрідність творчого світу й художнього мислення композитора, багатогранність образного змісту хорових творів, у яких віддзеркалена своєрідність її світоглядних, індивідуально-творчих і духовно-особистісних настанов.

Ключові слова: *творча особистість, художня індивідуальність, композиторська творчість, авторське мислення, хорова музика.*

Рассматриваются феномен композиторской личности Л. Дычко и ее художественной проекции на хоровое творчество автора. Выявляются своеобразие творческого мира и художественного мышления композитора, а также многогранность образного содержания хоровых произведений, отразивших специфику ее мировоззренческих, индивидуально-творческих и духовно-личностных установок.

Ключевые слова: *творческая личность, художественная индивидуальность, композиторское творчество, авторское мышление, хоровая музыка.*

The phenomenon of individual composers L. Dychko of material on the composer's of choral works is investigates. The originality of artistic thinking of the author, the depth and diversity of spiritual potential content choral Artwork L. Dychko, become specific philosophical reflection, individual and creative, spiritual and personality traits of the composer revealed.

Key words: *creative personality, artistic individuality, creativity composer, author thinking, choral music.*

Специфіка художньої екзистенції музичного мистецтва на початку ХХІ ст. актуалізує необхідність науково-теоретичного осягнення суб'єктивно-особистісних та індивідуально-стильових ознак творчості сучасних композиторів, які в умовах складного сучасного буття є носіями гуманістичного світогляду й інтерпретаторами одвічних духовно-етичних цінностей, загальнозначущих тем, ідей та образів.

Саме ці ознаки притаманні Л. Дичко — українському авторові, творчість котрої є одним з тих знакових явищ, без яких неможливо уявити розмаїття досягнень і новаторських пошуків, що визначають буття національного музичного мистецтва сьогодення.

Л. Дичко належить до талановитого покоління російських та українських композиторів-«шістдесятників» (В. Гаврилін, Л. Грабовський, С. Губайдуліна, Є. Денисов, В. Сильвестров, М. Скорик, А. Шнітке та ін.), мистецтво яких сприяє суттєвому збагаченню художньої свідомості сучасників. У своїй музиці вона плідно розвиває

традиції культурного полілогу, що розкривається в численних курсах: «людина — світ», «минуле — сучасне», «автор — традиція», «світське — духовне», «композитор — фольклор» тощо.

Універсалізм мислення Л. Дичко зумовлений природою її самотнього таланту та широтою художніх векторів, які сформувалися під впливом загальних тенденцій культури і мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Інтенсивна й плідна праця композитора в різножанрових контекстах камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової та спеціальної музики стала невід’ємною складовою українського і світового мистецького простору сучасності. Твори Л. В. Дичко позначені яскравою художньою індивідуальністю й віддзеркалюють особистісний світ людини, зорієнтованої на усталені культурні традиції, загальнозначущі закони, ціннісні гуманістичні ідеали, духовно-етичний і художньо-естетичний досвід людства. Кожний опус українського автора є значною культурною подією й викликає широкий резонанс у слухачькій аудиторії, музично-виконавському та науково-дослідницькому колах.

Дослідницький інтерес до мистецької діяльності Л. Дичко є постійним та різноманітним. Щороку збільшується коло авторів, які звертаються до творчості композитора, сприяючи глибинному осягненню останньої й усвідомленню її ролі в художній панорамі музики на зламі ХХ — ХХІ ст. На думку аналітиків творчості Л. Дичко (М. Гордійчук та ін.), важливою особливістю музики українського автора є близькість до національних коренів, традицій вітчизняної культури [2; 9; 10].

Незважаючи на численні публікації, у яких різносторонньо висвітлюється творчість українського автора [1-5; 10, 11], й понині існує немало невирішених питань, пов’язаних зі специфікою композиторської індивідуальності Л. Дичко.

Розмаїття мистецьких завдань у композиторській практиці та неординарність їх художнього вирішення детермінують необхідність цілісного осягнення духовного світу й самотнього художнього мислення Л. Дичко — однієї з найяскравіших творчих особистостей сучасної української культури. Саме цим визначається актуальність запропонованої наукової розвідки, мета якої — висвітлення суб’єктивно-особистісних рис Л. Дичко та їх художнього віддзеркалення в хоровій творчості — провідній сфері виявлення стильової індивідуальності автора. Досягнення поставленої мети детермінує звернення до хорових опусів Л. Дичко, репрезентативних для різних періодів її творчості.

Композиторська індивідуальність Л. Дичко як унікальної особистості й творця ХХІ ст. сформувалася на основі усталених світоглядних орієнтирів, а також широкого кола мистецько-художніх інтересів і естетичних уподобань композитора. У її музиці набувають

специфічної реалізації амбівалентні поєднання емоційного та раціонального, сучасного й архаїчного, епічного і ліричного, національно-ментального й загальностильового.

Провідними детермінантами композиторської творчості Л. Дичко, згідно з її власним визначенням, є: національний фольклор, досягнутий з позицій мислення людини ХХІ ст. та презентований крізь призму духовного досвіду стародавніх культур минулого; героїко-епічні образи національної історії, культурні традиції Європи та Сходу; патріотизм і філософсько-релігійне начало, пантеїстичний світ природи й простір мистецтва [5]. Інтонаційне відтворення образно-тематичних сфер у творчості Л. Дичко здійснюється в особливому синтезі, в якому музичні образи рельєфно поєднуються з ілюстративно-живописними, архітектурними, театральні-ігровими й поетичними. Подібна інтегративність образного бачення свідчить про універсальність художнього мислення Л. Дичко й причетність творчості композитора до мистецьких процесів доби постмодерну.

Авторський стиль Л. Дичко є багатоманітним та поліфонічним: з одного боку, він акумулює культурний досвід попереднього розвитку та має глибинні зв'язки з традиціями національної культури, багатовікової співочої практики. З іншого, в ньому відчужаються людина й митець ХХІ ст. з притаманним їм сучасним мисленням. Проте, незважаючи на опанування всіх різновидів і прийомів сучасного композиторського письма та широке використання сучасної лексики, автор не вважає себе тотальним модерністом, який ґрунтується на радикальних технологіях. В умовах строкатого музично-творчого буття початку ХХІ ст. Л. Дичко визначає свій індивідуальний стиль як «наближений до класичного, що ґрунтується на фольклорно-традиційних засадах» [5, с. 321]. Художній свідомості Л. Дичко, згідно з її словами, спорідненими є такі мистецькі напрями, як імпресіонізм, експресіонізм та фольклорне начало. Для Лесі Василівни ознакою культурної цінності музичного твору й ідеалом, до якого повинні прагнути композитори у своїй творчості, є поєднання трьох складових у музиці: духовної, душевної й розумової. Їх наявністю і визначається творчість самої Л. Дичко.

Універсальність художньої свідомості, властивий українському митцю, проєктується на хорову творчість композитора, яка є невіддільною від контексту її музики загалом і посідає особливе місце в художній панорамі сучасного українського мистецтва. Саме хорова музика, як домінуюча й найзначніша сфера виявлення творчої особистості Л. Дичко та специфіки її композиторської індивідуальності, є відтворенням її власного світорозуміння й духовних пошуків (від загальних філософсько-етичних аспектів до суб'єктивно-особистісної, ліричної проблематики); віддзеркаленням основних образно-тематичних напрямів творчості Л. Дичко і є провідною серед художньо-стильових векторів сучасної національної музики.

У хорівій сфері найпоспідовніше розкриваються характерні особливості світобачення Л. Дичко, самобутність творчих задумів, глибина й оригінальність її композиторського мислення, значущість ідейних концепцій. У ній конкретизуються художньо-світоглядні орієнтири майстра, реалізуються пошуки яскравої образності, нових прийомів і засобів виразності. Хорові опуси репрезентують композитора як рефлексивного й творчого художника, який пізнає й відтворює навколишній світ в усій його повноті та розмаїтті. У цій сфері виявлення художньої індивідуальності композитора відбувається філософське осмислення проблем національної духовності в її найтрадиційній основі — вітчизняній співочій традиції. Два стильові пласти національної культури, суттєво важливі для вітчизняної музичної традиції, — «християнський культовий спів» і «фольклор» — є основоположними елементами хорового стилю Л. Дичко, детермінантами її композиторського мислення.

Особливе ставлення українського автора до хорового співу як виявлення національно-ментального та загальнозначущого, визнання темброво-кolorистичної унікальності й сили емоційного впливу колективної хорової інтонації зумовлюють звернення Л. Дичко в її композиціях до різноманітних стильових джерел (насамперед фольклорних і культових) і жанрових моделей хорової музики (архаїчних та сучасних). Апелюючи до художнього досвіду попередніх епох (Відродження, бароко, класико-романтичної та модерної), автор узагальнює та переосмислює його відповідно до сучасних норм мовлення, узгоджуючи їх з власною художньою метою. Це виявляється у хорівій музиці Л. Дичко через розширення системи виражальних засобів, індивідуальне осягнення усталених фольклорних і сакральних традицій.

Хорова музика Л. Дичко — цілісне художнє явище, яке має специфічні естетико-стильові властивості. Вона характеризується розмаїттям жанрово-композиційних рішень і долученням до провідних стильових тенденцій музичного мистецтва на зламі ХХ — ХХІ ст. — неофольклоризму, неоромантизму, «нової сакральності». Концептуальність — провідна якість, що значною мірою характерна всім творам композитора і є визначальною особливістю її хорового стилю.

Масштабна за обсягом хорова творчість Л. Дичко відрізняється образно-тематичним й емоційним діапазоном, багатогранністю жанрового й тембрового вирішення. Звертаючись до різних образно-тематичних площин та пластів національної й світової культур, автор намагається надати їм філософського, концептуального узагальнення, що позначається у використанні як основи циклічних композиційних структур, камерних (камерна кантата і диптих) та монументальних (ораторія, концерт, літургія, фреска, хорова опера) жанрів й різноманітних засобів тембрової поетизації (а cappell'них хорових та вокально-оркестрових). Композиційною домінантою творів Л. Дичко

є хоровий цикл, у якому розкривається ідейно-образна концепція певного твору не лише музичними засобами, але й за допомогою долучення поетичних образів до особливого контексту в результаті відповідного їх структурування.

Особливістю художньої свідомості Л. Дичко є генетичний зв'язок з національною традицією. Саме тому значна частина хорової творчості митця пов'язана з українською тематикою. Провідні ознаки хорового письма, притаманні хоровим партитурам автора, мають глибоке національне підґрунтя її композиторського стилю.

Фольклорні засади зумовлюють сутність концепції та новаторської мови хорових циклів Л. Дичко, створених нею в 60–80-тих рр. ХХ ст. — період кардинальних змін у вітчизняному академічному хоровому мистецтві. Новації значною мірою зумовлені впливом сучасних принципів мислення й новітніх композиційних технологій, а також виникненням напряму «нової фольклорної хвилі», пов'язаного з актуалізацією фольклорної архаїки та суттєвим переосмисленням методів традиційного опрацювання фольклорного мелосу. Згідно з нефольклорним баченням, фольклорна першооснова сприймається як імпульс для створення «оригінального за художнім задумом і формою твору, який базується на яскраво вираженій авторській концепції» [8, с. 231].

Саме такими є хорові опуси Л. Дичко з національно-фольклорною орієнтацією: це — оригінальні авторські твори, трактовані в нефольклорному дусі з позиції митця сучасності, зі спробою відродження образів і мислення прадавніх народів, їх духовного досвіду [5, с. 321]. Філософське осягнення сутності та специфіки національно-своєрідного начала й засад української ментальності відбито автором у кантатах: «Червона калина» (1968) для мішаного хору, двох фортепіано, арфи й ударних інструментів на аутентичні народнопісенні тексти XIV–XVII ст.; «Пори року» на народнопісенні тексти для хору а cappella (1973–1976); «Карпатська кантата» (1976) для хору без супроводу на слова українських народних пісень та вірші М. Підгорянки.

Ці хорові цикли відбивають специфіку авторського вирішення культурного діалогу «композитор — фольклор» засобами сучасної композиторської інтерпретації народнопісенного мелосу відповідно до нефольклорних тенденцій, властивих музиці доби постмодернізму. У них автор синтезує різноманітні засоби тлумачення фольклорного мелосу, вільно переосмислюючи досвід корифеїв у сфері музичної обробки (М. Леонтович, Б. Лятошинський) та втілюючи новітні принципи: реконструкцію фольклорної звуковимови, специфіки народного гетерофонно-підголоскового багатоголосся, підсилюючи емоційний вплив сучасними (поліладовими й сонорними) прийомами вислову.

Народне начало, що пронизує вищезначені хоріві твори, виявляється в опорі на синтетичний авторський тематизм, «реконструйований» на фольклорно-ладовій основі з відтворенням інтонаційно-жанрової й виконавської народнопісенної специфіки. Багатоманітність авторської інтерпретації фольклорних джерел у творах Л. Дичко, втілення нею новітніх композиційних методів є свідченням сучасного розуміння традиційних засад й шляхів досягнення національного в музиці.

Тема національно-визвольної боротьби набула художнього відтворення в неофольклорній за стилістикою кантаті «Червона калина», в якій образи героїчного минулого розкрито крізь призму індивідуально-авторського трактування українських народнопісенних жанрів (ліричних, епічних, історичних). Цей динамічний епіко-драматичний твір, позначений яскравістю образів і стильовою цілісністю, вважають початком постмодерного етапу розвитку кантатно-ораторіальної творчості в українській музиці др. половини ХХ ст.

Художня концепція кантати ґрунтується на композиторській реконструкції українських історичних та ін. пісень на основі проінтованованого автором аутентичного вербального тексту. Домінуючим у цьому творі (як і в інших згаданих опусах окресленого періоду) є «асоціативно-реконструкційний метод» (О. Бенч-Шокало) композиторського прочитання фольклорного образу на основі синтезу аутентичних народнопісенних текстів та авторської мелодики, що відтворює образну семантику поетичного джерела й інтонаційно-жанрову пісенну лексику. Багатогранність змісту фольклорної поезії відтворена автором у контрастній драматургії циклу, втілений на образно-емоційному, інтонаційно-ладовому й темброво-фактурному рівнях.

Іншим модусом виявлення «нефольклорного» погляду, притаманного музиці Л. Дичко, є кантата «Чотири пори року». Цей твір характеризується своєрідністю бачення композитором образів природи, переломлених крізь призму обрядово-фольклорної пісенності (веснянок, купальських, щедрівок). Розкрита в цьому творі пантеїстична тема єднання людини з природою (як і в деяких інших її композиціях: кантаті «Сонячне коло», симфонії «Привітання життя» та ін.) стає символом гармонії й краси, набуває ознак філософського узагальнення.

Кантаті «Чотири пори року» властивий камерний стиль а cappell'ного хорового висловлювання, позначений на обмеженні кількісного складу виконавців, користуванні економними засобами вираження з раціональним їх використанням. Авторська концепція цього хорового циклу базується на синтезі вільно переосмислених традиційних (з частковим цитуванням аутентичних мелодій, зокрема «Щедрівки») і сучасних методів композиторської інтерпретації народнопісенного мелосу й створення авторського quasi-фольклорного тематизму «Кристалізація» останнього здійснюється композитором

через художнє узагальнення й відтворення найтиповіших етнохарактерних жанрових елементів (інтонаційно-ладових та метро-ритмічних зворотів, фактурно-гармонічної якості).

В аспекті осмислення в композиторській творчості Л. Дичко національно-культурного надбання — осягнення складних історичних колізій часів Київської Русі, прийняття і ствердження християнства, автором створена ораторія «І нарекоша ім'я Київ» для солістів, хору, органу та камерного оркестру (1982), присвячена 1500-річчю Києва. Ця монументальна композиція, основою лібрето якою стали фрагментами історичних хронік і літописів («Слово о полку Ігоревім»), є композиторською інтерпретацією язичьких ритуалів та стародавніх наспівів, що ввійшли до складного контексту сучасного вокально-симфонічного твору.

Зацікавленість Л. Дичко глибинними пластами національної культури та праісторії має продовження в її композиціях 90-х рр. і виявляється, зокрема, в одноактній опері-ораторії «Золотослов» (1994) на народні слова (українською мовою) для солістів та хору. Твір оснований на реставрованих міфологічних текстах, що є інформаційними джерелами про світогляд, світосприйняття, морально-етичні засади нашого прасвіту. Цю лінію творчості, в якій поєднуються національно-фольклорні й духовно-релігійні аспекти, продовжує художня інтерпретація Різдва Христового, відтвореного кризь призму народної традиції вертепного дійства в опері-ораторії «Вертеп» (1998) для солістів, мішаного хору та перкусії.

Неофольклорні хоріві твори Л. Дичко різних періодів її творчості репрезентують собою новий ступінь стильової взаємодії двох відкритих систем художнього мислення — етнотрадиційної (узагальнено-колективної) та професійної (індивідуально-авторської). Їм властиві інтегративність усталених і новітніх (нецитатних) засобів художньої інтерпретації народнопісенної моделі, вільне авторське оперування фольклорним зразком з відтворенням етнотрадиційної та професійної виконавської специфіки, ладогармонічне насичення, фактурне ускладнення та посилення темброво-колеристичних засобів виразності, відповідних новітнім художнім тенденціям.

Прагнення митця розширити осягнення українською музикою орієнтальних культурних обріїв, відтворити далекосхідні ремінісценції діалогу з природою, медитації, художньо-споглядальні фантазії втілює у творах автора на «екзотичні» тексти: в диптиху на слова японських поетів Охара Токо та Басьо для мішаного хору а саррелла (1972), її «П'яти прелюдях у стилі «Шань-шуй» для жіночого хору а саррелла (на вірші середньовічних японських поетів), а також в ораторії «Індія – Лакшмі» на вірші Р. Тагора для соло, хору й оркестру (1984).

Розмаїта образність, утілена сучасними прийомами музичної виразності, притаманна кантатам: «Сонячне коло», «Весна», «Слава

робочим професіям» та ін., написаним автором для дитячих хорових колективів.

Усвідомлення світового мистецького досвіду людства як непорушної єдності, намагання творчо відбити естетичні засади світобачення, діалог з європейським культурним надбанням набули відображення в монументальних хорових концертах 90-х рр. Серед них: «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, органа, духових та перкусії, 1995 (однойменна сценічна версія — 2000); «Іспанські фрески» для хору та перкусії, 1996 (сценічна версія — 1999) та «Швейцарські фрески» (німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами) в 6-ти ч. для мецо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органа, читця і перкусії (2001 — 2002).

Духовна тематика в широкому розумінні пронизує творчість Дичко, органічно поєднуючи різні сфери виявлення українського національного й загальнокультурного начал — фольклорну (насамперед народнопісенну) та релігійну (християнську). Звернення до нового, сучасного усвідомлення релігійних засад, композиторська інтерпретація сакральних християнських текстів є однією з найяскравіших сторінок творчості автора. Адже саме у творах на релігійно-духовну тематику відбувається священне таїнство спілкування з Богом, відзеркалюється особистісне авторське ставлення до таємниць Буття.

Рубіжним етапом інтенсивного духовного пошуку, оновлення образно-семантичної й музично-виражальної складових стилю композитора стали 90-ті рр. — період відродження й розвитку духовних жанрів, який дістав назву «нової сакральності», або «нової релігійної хвилі». Саме в цей період Л. Дичко системно звертається до духовної тематики. Особисте сприйняття й споглядання автором сакральних образів, храмових споруд та їх внутрішнього вбрання, культової обрядовості загалом крізь призму власного суб'єктивно-поетичного світовідчуття виявилось в її духовно-релігійних творах, у яких поєднуються ознаки канонічних джерел із сучасними формами художнього мислення, принципами музичного формотворення та специфікою звукопису

Ознаками залучення Л. Дичко до одвічних ідеалів і цінностей, сакральної тематики відзначені окремі духовно-хорові твори («Псаломі 67» для жіночого хору а cappella та ін.) та авторські літургійні цикли. Л. Дичко зазначає: «Усі мої Літургії — масштабні та розгорнуті за формою. Усі вони поєднані ідейною сутністю — таїнством і сакральністю божественних істин» [5, с. 317].

У Першій Літургії св. І. Златоуста (1989), що існує в трьох редакціях: для чоловічого, жіночого та мішаного хорових складів а cappella), Другій Літургії (1990) для мішаного хору а cappella концептуальна художня ідея втілена засобами конфліктної драматургії за допомогою вокально-хорової темброво-фонічної колористики. У цих творах для концертного виконання переважає вільне авторське

бачення релігійної образності, що позначилося на вільному трактуванні канонічного тексту та формотворенні.

Інший ракурс вирішення Л. Дичко сакральної тематики втілюється в «Урочистій літургії» для мішаного хору а cappella (1999) — канонічному варіанті Літургійного циклу, в якому автор суттєво посилила роль антифонного викладення, монодійно-декламаційного начала й мелізматики, притаманної візантійським християнським напівам.

Усі хорові твори Лесі Василівни є складними художніми текстами й віддзеркалюють актуальні тенденції постмодернічного синтезу, що виявляється на лексичному, формотворчому й фонічному рівнях. Їм властива багатоманітна й оригінальна музична мова, яка має значний образно-виражальний і композиційно-драматургічний потенціал. Лексика фольклорно-хорових творів композитора — це розмаїття обрядових, лірницьких мелодій, інтонацій плачу, виразна декламаційність дум; автор оперувала складною гармонічною вертикаллю, гнучкими ладовими, меторитмічними й тембральними засобами, формотворчими прийомами національного епосу та симфонічного розвитку.

Суттєву роль у хорових опусах композитора відіграє фактура, яка складає стилістичну єдність з іншими художніми аспектами творчості Л. Дичко. Саме фактура, як найзначніший чинник у процесі пізнання композиторського мислення будь-якого автора, є засобом виявлення стильової індивідуальності сучасного митця. Музична тканина хорових творів Л. Дичко характеризується багатоманітністю й вільним оперуванням фактурними засобами, широким застосуванням фактурних мікстів (навіть у межах одного твору), використанні класичних прийомів хорового звукопису (виокремлення solo, контрастне зіставлення solo й tutti, хорові педалі, divisi, прийом «включення» та «виключення» вокальних партій) і новітніх засобів хорового письма. Так, сучасну специфіку музичної тканини хорових творів композитора визначають: фактурна поліпластовість (зі своєю внутрішньою організацією та диференціацією хорових голосів за семантичними функціями), інструменталізація хорових партій і застосування сонорної й ін. технік.

Фактурно-гармонічні вирішення хорових опусів Л. Дичко індивідуальні й відрізняються вишуканістю й деталізацією. Кожна партитура має свою часопростірну організацію, певні фактурно-фонічні засоби, відповідні природі хорової звучності. Автор репрезентує лінійні принципи мислення, застосовує різні типи викладення (монодійний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний), вільно синтезуючи їх у творах. Прагнення відтворити пластичність й індивідуальність мелодичного руху зумовило суттєву роль поліфонії в опусах Л. Дичко. Композитор застосовує поліфонію пластів (поліпластовість), яка практикується в різних жанрах і формах сучасної музики. У конструюванні музичної тканини Л. Дичко використовує інтеграцію первісних форм народного багатоголосся (гетерофонію,

підголосковість), що походять від календарно-обрядового фольклору, з контрастною й імітаційною поліфонією.

Леся Василівна у своїх хорових композиціях використовує найрізноманітніші засоби звуковисотної організації — розширену тональність, неомодальність (зумовлену зверненням до фольклорної архаїки національної музичної культури), атональність і сонористику, які інтегруються в одному творі й сприймаються як компоненти єдиної складної художньої цілісності.

Ладогармонічна складова в структурі хорових опусів Л. Дичко виконує семантичну, композиційну й драматургічну функції. Автор обирає для кожного твору свій ладовий ракурс, свої індивідуальні властивості на основі органічного поєднання принципів функціональної ладової системи, модальної й народно-ладової організацій із сучасними прийомами ладогармонічного висловлення. Л. В. Дичко створює власну авторську хорову мову з ускладненою фактурно-гармонічною складовою на основі синтезування діатонічних ладів, лексем знаменного розспіву, розмаїття фольклорного мелосу (обрядових, ліричних та епічних пісень) з поліладовими й політональними комплексами, сонорними й алеаторичними напашаруваннями, досягаючи при цьому особливої художньої виразності.

Стильовою ознакою музики Л. Дичко, властивою майже всім її хоровим композиціям, є яскравість звучання, колористичне трактування хору, яке виникає завдяки широкому застосуванню природних властивостей хорового ансамблю, а cappell'ного співу, тембрової колористики й регістрової варіантності, а також звукообразальних прийомів. Проте звукообразальність не є «зовнішнім» атрибутом творів Л. Дичко, але містить і психологічні аспекти виявлення образності, внутрішніх емоційних станів та є засобом реалізації принципу концертності — однієї з атрибутивних стильових особливостей музики автора.

Отже, феномен творчої особистості і стильової індивідуальності Л. Дичко виявляється в широті духовно-світоглядних орієнтирів майстра, опорі на духовні константи — фольклорні та релігійні образи, світ природи, світове мистецько-художнє надбання, історично значущі, визначальні для національної культури події та часи.

Розмаїття й багатогранність культурних інтересів Л. Дичко, універсалізм її художньої свідомості віддзеркалюються в хоровій творчості — провідній сфері репрезентації композиторського «Я» українського автора. Хорова музика Л. Дичко позначена ознаками яскравої стильової індивідуальності й виявляє духовно-особистісний світ людини, зорієнтованої на усталені культурні традиції та ціннісні етичні ідеали. Вона є проявом широкого культурного полілогу, що розкривається в множинних ракурсах і контекстах, апелює до національного та світового художнього досвіду й акумулює найважливіші тенденції в розвитку сучасного мистецтва.

Дослідження хорових творів Л. Дичко поглиблює уявлення про унікальність творчої особистості композитора: духовність, як естетичну константу її художньої творчості, та поліфонічність — провідну ознаку її авторського стилю.

Хорова творчість Л. Дичко репрезентує широке поле для наукового пізнання та є перспективою подальшого теоретичного вивчення в різних мистецьких проєкціях і культурних контекстах.

Список літератури

1. Батук А. У музиці — барви часу / А. Батук // Музика. — 1982. — № 5.
2. Гордійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. — Київ : Муз. Україна, 1978. — 77 с.
3. Грица С. Ї життєве кредо — творчість / С. Грица // Музика. — 2004. — № 6 — С. 2–3.
4. Красюк Л. Визнання / Л. Красюк // Музика. — 1989. — № 3.
5. Лунина А. Композитор — маленькая планета / А. Лунина. — Киев : ДУХ И ЛИТЕРА, 2013. — С. 283–346.
6. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : монография / А. Муха. — Київ, 1979. — 268 с.
7. Некрасова Н. Імпульси натхнення / Н. Некрасова // Музика. — 1995. — №3. — С. 4 — 5.
8. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка 1945–1980 : исследование / Ю. Паисов. — М. : Сов. композитор, 1991. — 280 с.
9. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознав. спец. 17.00.03. — муз. мистецтво / Н. Савицька ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2010. — 36 с.
10. Тилик В. Кантата Л. Дичко / В. Тилик // Мистецтво. — Київ. — 1968. — № 2.
11. Фільштейн С. Митець і час / С. Фільштейн // Українські композитори — лауреати комсомольських премій : статті молодих музикозн. / під ред. Я. Є. Драбіна. — Київ : Муз. Україна, 198. — С. 38–48.

Надійшла до редколегії 08.08.2014 р.

УДК 7. 072. 2 + 7. 071. 1

Л. П. МАКАРЕНКО

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗАСАД АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Л. КОЛОДУБА)

Розглядаються специфічні особливості втілення фольклорної тематики в оркестровій творчості українських композиторів на основі аналізу авторського стилю Л. Колодуба.

Ключові слова: Колодуб Л. М., оркестрова музика, симфонічний оркестр, авторський стиль, українська музика, неофольклоризм, «нова фольклорна хвиля», фольклор.

Рассматриваются специфические особенности воплощения фольклорной тематики в оркестровом творчестве украинских композиторов на основе анализа авторского стиля Л. Колодуба.

Ключевые слова: Колодуб Л. Н., оркестровая музыка, симфонический оркестр, авторский стиль, украинская музыка, неофольклоризм, «новая фольклорная волна», фольклор.

The article discusses the specific features of embodiments of folk themes in orchestral works of Ukrainian composers by analyzing the author's style of L. Koloduba.

Key words: Kolodub L. N, orchestral music, symphony orchestra, the author's style, Ukrainian music, neofolklorizm, «new wave folk», folklore.

Авторський стиль Лева Миколайовича Колодуба¹ — це яскравий приклад інтеграції глибинних фольклорних засад у сучасні засоби музичного вислову, що зумовлені плідним впливом на композитора народної культури, традицій національного музичного мистецтва та здобутків світової музики.

Створюючи колористичні музичні образи, композитор використовує при цьому, як образно-тематичну сутність народного мелосу, так і характерні для народної музики формоутворюючі елементи — лад, мелодику, метроритм, фактуру, тембр, творчо поєднує їх із такими сучасними засобами висловлення: сонористика, алеаторика, атональність, полістилістика тощо.

Л. Колодуб — композитор-симфоніст, якому притаманне вишукане відчуття оркестрових тембрів, сміливо та майстерно застосовує різноманітні виразові можливості інструментів, використовує колористичні прийоми оркестрування, що тісно пов'язані як із народним музикуванням, так і з сучасними засобами оркестрового письма.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю розроблення методології музикознавчого аналізу фольклорних засад української оркестрової музики.

Мета статті — виявити специфічні особливості музикознавчого дослідження оркестрової музики на прикладі творчості Л. Колодуба.

Під час музично-критичного аналізу творів Л. Колодуба базуємося на таких функціях музичної критики: інформаційній; інтерпретаційній; аксіологічній; комунікативній; освітньо-виховній; регулятивній та прогностичній [15, с. 31]. Однак методологічні принципи

¹ Лев Миколайович Колодуб народився в 1930 р. в Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тіца та Д. Клебанова). Провідний український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена «За заслуги» III ст. лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (2010). З 1997 р. — завідувач кафедри інформаційних технологій й професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

«цілісного аналізу», який запропонований ще В. А. Цукерманом, на думку Ю. Н. Холопова, полягають у тому, що твір розглядається в єдності його змісту і форми, при визначальному значенні змісту і трактуванні форми: (а) в сукупності і взаємодії виразових засобів, у зв'язку з жанром і стилем, в історико-культурному контексті, (б) як певний тип композиції (форми-схеми) [23, с. 578].

Усі ці принципи та функції тісно пов'язані, але слід конкретизувати, які художньо-естетичні завдання є найважливішими і першочерговими для здійснення музикознавчого дослідження оркестрових творів.

Музика — найабстрактніший вид мистецтва, основними завданнями якого є творення образу, «гра» ним. «Основне явище і поняття, що визначає специфіку мистецтва й відрізняє його від інших форм суспільної свідомості, наприклад, від філософії чи науки, це — художній образ» (Л. Мазель, В. Цукерман) [21, с. 13]. «Узагальнення життєвих явищ у художньому образі пов'язане з особливою концентрацією, загостренням їх типових ознак, що і сприяє створенню яскравого, неповторно індивідуального характеру образу. Засоби цієї концентрації є інтелект, відчуття і майстерність художника, зокрема, його творча явва та фантазія...» [21, с. 14]. Зокрема, аналізуючи оркестрові композиції Л. Колодуба, особливо увагу слід приділяти музичній семантиці фольклору, який у сфері семантики, за словами І. Земцовського, є історично перевіреною, грандіозною школою всього мистецтва [14, с. 205], а символіка народного мистецтва — основа оркестрового письма композитора.

Формобудова та структура всього твору, його частин і розділів. Музична форма, за словами В. Бобровського, — «це багаторівнева ієрархічна система, елементи якої наділені двома нерозривно пов'язаними аспектами — функціональною і структурною» [5, с. 13]. Під першим аспектом, уважає науковець, слід розуміти все, що стосується сенсу, ролі, його значення цього елемента в певній системі, а під структурою — усе, що долучено до його конкретного образу, внутрішньої будови. В. Холопова зазначає: «Музичні форми закарбовують спосіб музичного мислення, причому, мислення багатопланове, що віддзеркалює ідеї епохи, національної художньої школи, стиль композитора тощо» [25, с. 5]. Аналізуючи формобудову твору, потрібно, окрім музично-теоретичних завдань, дослідити і зв'язок із фольклорними принципами структурної організації музичного матеріалу.

Компоненти музичної форми, особливості тематизму і його розвитку, жанрова та ладоінтонаційна ситуаційність¹, мелодика,

¹ Ладоінтонаційна ситуаційність — це сукупність смислових одиниць, виражених інтонаціями-парадигмами, організованих у певну логічну систему відношень засобами музичної виразності

фактура, ритм виявляються в їх поєднанні. За словами М. Тица, слід прагнути знайти в музичному творі внутрішній, взаємопроникаючий зв'язок усіх його складових та елементів [24, с. 6]. Саме злагоженість і логіка є основними принципами гармонічного мислення композитора, основа якого — тонально-гармонічна, акордово-гармонічна, тонально-мелодична та модальна системи, які, на думку І. Котляревського, будуть актуальними для багатьох сучасних музичних явищ та плідно використовуватимуться під час звернення до фольклорного матеріалу і розробки проблем синтезу професійного та народного мистецтв [18, с. 41].

Специфічні прийоми оркестрового письма, співвідношення партій в оркестрі, соліста й оркестру, тембру, динаміки, регістра та фактури. Слушною є думка сучасного музикознавця С. Бородавкіна [6], котрий аналізує оркестрову фактуру за такими факторами — співвідношення голосів, які утворюють певний музичний склад (монодичний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, гетерофонічний), висотне розміщення оркестрових голосів, тембр, щільність, дублювання, просторове розташування голосів тощо.

Інтонаційна сфера оркестрових творів композитора. І. Годіна [8], розглядаючи інтонування в різних його проявах (рух, мова, звук), пропонує таку типологію цього музичного явища:

— моторне інтонування — вираз або зображення в русі людини особистісного сенсу дійсності. Цей тип є одним із перших, виникнення якого пов'язане з буденною діяльністю, трудовими процесами, танцем. Основні ознаки моторності — це повторюваність ритмічних фігур, що походить від акцентного танцю, ударність;

— мелодійне інтонування — вираз особистісного сенсу дійсності, оформленої у звуковисотній, ритмічній системі людської мови (інтонаційної і вербальної);

— сонорне інтонування — семантичне відображення звуків природи або людського голосу (дзвін, вітер, крик, плач, стогін, гул на товпу).

Будучи універсальною категорією, вважає Н.Александрова, інтонування діє на різних масштабних рівнях, взаємодіє з усіма компонентами цілісного організму музичного твору. Так, по-різному проявляється його взаємодія з тематизмом (як визначник якісних відмінностей типів тематизму), фактурою (як фактор формування стійких поєднань: тип інтонування-тема — її фактурне оформлення), композицією (інтонування в поєднанні з тематизмом як об'єкт розвитку і джерело процесу формування), драматургією (як один з можливих «визначників її типу») [3].

М. Агафонников виокремлює такі типи аналізу оркестрової партитури: потактовий, історичний, вибірковий, супутній або паралельний і тематичний, де останній вважає найрезультативнішим [2, с. 185]. У дослідженні оркестрових творів Л. Колодуба варто

застосовувати як тактовий, так і тематичний типи аналізу, основу-ючись передусім на специфіці художнього відображення фольклорного матеріалу в оркестрових творах композитора, адже «основна мета професійного аналізу — осягнення «таємниць» утілення музичного змісту в художній формі, яке не диктується яким-небудь певним, регламентованим методом» [22, с. 32]. Оскільки основним завданнями цього дослідження є визначення специфічних оркестрових прийомів у творчості Л. Колодуба, що тісно пов'язані із фольклором та народним музикуванням, отже, застосовуючи традиції аналізу оркестрової партитури, варто виокремити не лише фольклорні елементи, а й простежити синтез традицій і новаторства в оркестрових творах композитора.

Важливими в дослідженні специфіки використання фольклору у творчості Л. Колодуба стали праці науковців, котрі розглядали використання фольклору в професійній музиці. Зокрема, до проблеми «композитор і фольклор» у своїх дослідженнях ще в ХІХ ст. зверталися В. Одоєвський, О. Серов, П. Сокальський, також радянські музикознавці початку ХХ ст., зокрема А. Авраамов, котрий приділяв особливу увагу відтворенню в професійній музиці народних ладів, що, на його думку, виявляють найвищий художній рівень народного мелосу, передає який неспроможні сучасна 12-ступенева температура і мажоро-мінорна система [1, с. 287].

Угорський композитор і музикознавець-фольклорист Б. Барток, один із найяскравіших представників неофольклоризму, вбачав у народній пісні основу для збагачення професійної музичної творчості [4], що і підтверджено творчістю композитора, в якій органічно поєднуються пласти архаїчного фольклору із сучасними засобами музичного висловлення. За словами Е. Денисова, «народна музика впливала на всі компоненти його музичної мови. У своїх великих творах Б. Барток ніколи не цитував народних мелодій, але вся його творчість є національною...» [10, с. 18–19].

Розробляючи фольклор, уважав І. Земцовський, композиторам доцільно проникати не тільки в тонкощі його інтонаційної виразності, але й художньо-образну і життєву цілеспрямованість та функціональність усіх виразових засобів народної музики [14, с. 218]. Важливими є дослідження Г. Головінського, в яких висвітлено використання фольклору у творчості російських композиторів, «Композитор и фольклор: из опыта мастеров ХІХ—ХХ века» (1981) та монографія «Мусоргский и фольклор» (1994).

Фольклорний і композиторський мелоси, за словами українського музикознавця Б. Забути, завжди готові до переінтонування [12], адже, як зазначав М. Грінченко, «нашу художню українську музику ми не можемо уявити собі відірваною від музичного життя народу українського, і з цього боку українська художня музика глибоко національна» [9, с. 45].

Важливим джерелом для дослідження симфонічної творчості Л. Колодуба, як представника «нової фольклорної хвилі», стали останні праці українських науковців щодо сучасної української музичної культури, зокрема дисертаційне дослідження О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (2001), в якій автор розкриває суть української національної музичної мови як важливого комунікативного інструменту культури, що забезпечує її інтегральну єдність у часопросторі (хронотопі) етносу. Простежуючи генезу української національної музичної мови в контексті діалогу культур від початкових етапів музичного симбіозу і до сучасних музично-семіотичних процесів у ХХ ст., науковець акцентує на дослідженні неофольклоризму в українській музиці під назвою «Нова фольклорна хвиля» [17, с. 27].

Подальші дослідження явища «неофольклоризму» набули висвітлення в праці О. Дерев'янченко «Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття» [11].

Український варіант явища «неофольклоризму» — «нова фольклорна хвиля», — ще не був метою дослідження сучасних музикознавців. У працях О. Козаренка, О. Дерев'янченко й інших науковців є окремі рогляди цього явища, але зіставлення та детальний соціально-історичний аналіз його на теренах України здійснено в дослідженнях С. Садовенко, А. Гончарова, Г. Конькової та ін.

Належність Л. Колодуба до «нової фольклорної хвилі» неоднозначно потрактовано в історії української музики. Якщо постаті М. Скорика, Є. Станковича та Л. Дичко для всіх є визнаними і незаперечними, то належність Л. Колодуба до цієї течії в науковців викликає певні сумніви. На нашу думку, по-перше, це пов'язано з меншою популярністю творчості Л. Колодуба, порівняно із вищезгаданими композиторами, по-друге, — з особливими принципами використання фольклору. Адже, як зазначено, неофольклоризм передбачає певний специфічний підхід до фольклорного першоджерела, зокрема, художнє переосмислення семантичних ознак народного мелосу без його обов'язкового прямого цитування, яке часто трапляється у творчості Л. Колодуба.

Л. Кияновська відносить розквіт творчості Л. Колодуба до періоду 1950-х рр., не вказуючи на причетність до «нової фольклорної хвилі» [16, с. 225]. У навчальному посібникові для вищих навчальних закладів «Історія української музики ХХ століття» (О. Верещагіна, Л. Холодкова) зазначається: музичним символом неофольклоризму в українській музиці стало переінтонування гуцульського фольклору, що чітко проявляється у творчості Л. Колодуба, якого музикознавці вважають яскравим представником цієї течії [7, с. 201]. Г. Ляшенко [20, с. 274] та В. Кулик [19] указують на належність митця до «нової фольклорної хвилі», а композитор С. Зажитко відносить творчість

Л. Колодуба до представників як «соцреалізму», так і «нової фольклорної хвилі» [13]. Отже, стильова належність Л. Колодуба до «нової фольклорної хвилі» потребує певних доказів, що, передусім, пов'язано як із ознаками його творчості, так і специфікою використання композитором фольклору.

Отже, пріоритетними засадами музикознавчого аналізу оркестрової творчості Л. Колодуба є специфічна манера творення композитором музичного образу, що тісно пов'язаний із фольклором, адже формобудова, компоненти музичної форми, інтонаційна сфера, специфічні прийоми оркестрового письма й інші можливості музичного вислову в оркестровій творчості композитора підпорядковуються художньо-образній сфері національного фольклору.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з виявленням специфічних засад фольклорної трансформації в оркестровій творчості українських композиторів.

Список літератури

1. Авраамов А. Фольклор и современность / А. Авраамов // Современная музыка. — 1927. — № 22. — С. 286–287.
2. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. — Л. : Музыка, 1981. — 196 с.
3. Александрова Н. Анализ музыкальных произведений как современная музыковедческая дисциплина [Электронный ресурс] / Н. Александрова // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Вип. 10. — 2009. — Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Aleksandrova.htm. — Загл. с экрана.
4. Барток Б. О значении народной музыки / Б. Барток // Советская музыка. — 1965. — № 2.
5. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1977. — 332 с.
6. Бородавкин С. О. Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама») [Электронный ресурс] / С. О. Бородавкин // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Вип. 9. — 2008. — Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/PORTAL/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Borodavkin.htm. — Загл. с экрана.
7. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. / О. Є. Верещагіна, Л. П. Холодкова. — Т. : Астон, 2010. — 279 с.
8. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования [Электронный ресурс] / И. Година // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Вип. 10. — 2009. — Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Godina.htm. — Загл. с экрана.
9. Грінченко М. Історія української музики [Електронний ресурс] / М. Грінченко; [складали: Іванов І. та ін.]. — К. : Спілка, 1922 (Друковано в 7-й Радян. Друк.). — 278, X с. : іл., портр.. Режим доступу : <http://elib.nplu.org/object.html?id=331>. — Назва з екрана.

10. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 207 с.
11. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03 / О. О. Дерев'янченко. — Київ, 2005 — 19 с.
12. Забута Б. І. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці [Електронний ресурс] / Б. І. Забута // Простір і час сучасної науки : матер. сьомої міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. — Режим доступу : <http://intkonf.org/zasluzheniy-pratsivnik-kulturi-ukrayini-zabuta-bi-muzichniy-folklor-u-suchasniy-kompozitorskiy-praktitsi/>. — Назва з екрана.
13. Зажитько С. І. Форми функціонування та перспективи розвитку сучасної української симфонічної та камерно-інструментальної музики [Електронний ресурс] / С. І. Зажитько. — Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-1.php. — Назва з екрана.
14. Земцовский И. Фольклор и композитор / Земцовский И; [редкол. В. Д. Конен, Л. А. Мазель, М. Д. Сабина]; сост. Т. А. Лебедева. — М. : Музыка, 1971. — Вып. 7. — С. 211–220.
15. Зінкевич О. Музична критика: теорія і методика : навч. посіб. / О. Зінкевич, Ю. Чекан. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2007. — 424 с.
16. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. / Л. О. Кияновська — Львів, Київ : Тріада плюс, Алерта, 2008. — 344 с.
17. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17. 00. 03 / О. Козаренко. — Київ, 2001. — 36 с.
18. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем / І. Котляревський. — К. : Муз. Україна, 1974. — 48 с.
19. Кулик В. Музичний світ Левка Колодуба / В. Кулик // Український форум. — 2000. — 7–21 червня.
20. Ляшенко Г. Київська композиторська та теоретична школа 60–70-х років ХХ століття / Г. Ляшенко // Українське музикознавство. Вип. 36. — 2010. — С. 272–276.
21. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
22. Музыкальная форма / [Ю. Тюлин и др] ; доп. упр. кадров и учеб. зав. Мин. культуры СССР в качестве учебника для муз. училищ] ; изд. 2-е, исправл. и дополн. ; общ. ред. Ю. Н. Тюлина]. — М. : Музыка, 1974. — 358 с.
23. Музыкально-теоретические системы : учеб. для ист.-теорет. и композитор. ф-тов муз. вузов / [Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян и др.]. — М. : Композитор, 2006. — 638 с.
24. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Тиц. — К. : Муз. Україна, 1972.
25. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. — 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.

Надійшла до редколегії 26.08.2014 р.

ГАРМОНІКА В УКРАЇНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Визначається специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: музична культура, гармоніка, народно-інструментальне виконавство, традиційне музикування.

Определяется специфика функционирования исполнительства на гармонике в различных сферах отечественной музыкальной культуры второй половины ХІХ — начала ХХ в.

Ключевые слова: музыкальная культура, гармоника, народно-инструментальное исполнительство, традиционное музицирование.

Author of the article define the specific character of functioning of playing the harmonica in different spheres of national musical culture of the second half of ХІХ — beginning of ХХ century.

Key words: musical culture, harmonica, folk instrumental performance, traditional music.

Актуальним завданням вітчизняної науки в історико-культурному контексті є виявлення й осмислення характерних ознак процесу становлення, розвитку та функціонування різновидів музичного виконавства, на основі чого вможливлений пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної музичної культури. Протягом ХХ ст. увагу українських науковців привертала специфіка функціонування народно-інструментального виконавства, яке в процесі становлення еволюціонувало з різновиду традиційної народної творчості до складової професійного музичного мистецтва європейського типу. Водночас нині майже немає досліджень функціонування гармоніки та її різновидів в культурних центрах України (окрім Харкова) в дореволюційні часи. Так, В. Євдокимов, розглядаючи проблему функціонування одеської академічної школи народно-інструментального мистецтва, наголошував: в Одесі та на півдні України на початку ХХ ст. існували домрово-балалаєчні оркестри й оркестри баяністів, але більше ніякої інформації не наводив [2, с. 10]. Отже, залишається невизначеною специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Нині джерельну базу складає значна кількість публікацій, які так чи інакше висвітлюють проблеми функціонування народно-інструментального виконавства. Так, проблема культивування гармоніки в музичній культурі України розглядалася в контексті: побутування традиційного інструментального виконавства в публікаціях І. Мацієвського, М. Хая, В. Осадчої, Л. Новикової та ін.; осмислення

феномену вітчизняного академічного народно-інструментального виконавства у фундаментальних розробках М. Давидова, специфіки функціонування гармоніки в працях М. Імханицького, Є. Іванова тощо. Аналіз зазначених праць дозволяє виявити загальні та характерні ознаки функціонування народно-інструментального виконавства в Україні в певні історичні періоди. Проте специфіка культивування різновидів гармоніки у вітчизняній музичній культурі другої половини XIX — початку XX ст. розглядалася фрагментарно. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми й зумовили мету цієї статті.

Інструментознавці вважають, що музичний інструмент з двома частинами корпусу, з'єднаними одним міхом, виник у 1820-ті рр. і напрочуд скоро набув поширення. Зокрема, А. Мірек писав, що вже в 1850-60-х рр. гармоніку можна почути на сільських святах, ярмарках як у центральних районах Росії, так і в Україні, Білорусі, Прибалтиці й навіть на Уралі [11, с. 40].

Утім, гармоніка в українській традиційній народній культурі не мала такого значного поширення, як у Росії. Вітчизняний дослідник Є. Іванов, аналізуючи цю ситуацію, ґрунтувався на гіпотезі, що поширення музичних інструментів у побуті щільно пов'язане з відповідними естетичними ідеалами народу та виразними можливостями музичного інструментарію, котрі дозволяють відтворювати національні особливості його музики. Він висловлював думку про те, що відома українцям уже в 50-60-х рр. XIX ст. гармоніка у своєму примітивному на той час вигляді була нездатна задовольняти музичні запити українського народу, оскільки він, на відміну від російського, мав достатньо різноманітний та більше вдосконалений музичний інструментарій, як-то: скрипка, ліра, кобза, цимбали, бандура, розмаїття духових та ударних інструментів тощо [5, с. 19].

Стосовно ж виникнення гармоніки в Росії О. Новосельський писав, що на той час музичний інструментарій російського народу складався лише з примітивної семиладової балалайки та декількох типів духових дерев'яних ріжків і свирілей. Такі народні інструменти, як гудок, домра, гусла та інші, що використовувалися в народному побуті в більш ранні часи, були майже всіюди забуті [14, с. 75].

Отже, виконавські переваги гармоніки сприяли поступовому її закріпленню в традиційному побуті. За твердженням мистецтвознавця В. Осадчої, котра досліджує традиційну культуру Слобожанщини, саме модою на гармоніку в цьому регіоні пояснюється її долучення до складу так званих «троїстих музик» або «свайбових оркестрів». При цьому науковець підкреслювала професійний рівень виконавців, відзначаючи, що на той час загальновідомою була майстерність гармоністів та балалаечників — виконавців частівок, «страданій», котрі мали безмежний репертуар, опанували особливу манеру гри, застосовували під час виконання танцювальних і пластичних елементів [16].

Інша фольклористка Л. Новикова вказує на те, що вже на початку ХХ ст. на Харківщині традиційна троїста музика відходить на другий план, а сільські мешканці надають перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармоніка, балалайка, гітара [13]. Особливо цікавим є факт адаптації гармоніки до суто української народної вокально-інструментальної традиції — виконання пісень, дум та духовних віршів-псалмів, про що згадує у своїх дослідженнях В. Полл. Він пише, що на початку ХХ ст. до подорожуючих музикантів і співаків, котрих у народі називали «старцями», долучилися сліпі виконавці на гармошці. Крім того, деякі лірники замінили ліру на гармоніку, продовжуючи при цьому «традицію старих сільських музично-виконавських практик, включаючи спів речитативом та інструментальну монотонну гру» [15].

У другому десятилітті ХХ ст. гармоніка поширюється в Західній Україні. Так, Б. Водяной відзначає, що в народну культуру Галичини, зокрема Західного Поділля, гармоніка була занесена російськими військами після захвату цих територій у 1914-1917 рр. та мала найбільший вплив на міський фольклор, після чого швидко поширювалася в сільській місцевості, привносячи із собою «чужі та вульгарні мотиви» [17, с. 58]. Зокрема, гармоніку стали використовувати в оформленні української різдвяної драми (тобто відбулася адаптація в календарно-обрядовому циклі). Мистецтвознавець М. Хай вважає, що саме «використання дитячих гармонік та гітар, як атрибутів «нечистої сили», колоритно підкреслювало пагубність персонажів». При цьому автор має на увазі неорганічність долучення гармоніки до сфери традиційного інструментарію Західної України [18]. Про застосування гармоніки в різдвяно-новорічному календарі Південної Берестейщини свідчать зібрані Л. Лукашенко спогади старожилів, котрі стверджували, що «музичний інструментарій колядницьких гуртів найчастіше обмежувався гармошкою, втім, могли бути й скрипка, і навіть ціла капела» [8].

Подібні факти надали змоги дослідниці Л. Понікаровій дійти висновку: адаптація гармоніки в складі традиційних інструментальних колективів у межах весільного обряду та найважливіших календарно-обрядових дій закріпила її місце серед українських традиційних народних фольклорних музичних інструментів та, відповідно, в українському національному менталітеті [17, с. 58].

Є. Іванов наголошував, що в літературі не збереглося жодної згадки про музикантів, які в другій половині ХІХ ст. використовували б гармоніку в народному музичному побуті України [5, с. 21]. К. Квітка з цього приводу писав: «Оскільки відомо, що в Україні не існувало особливих осередків виробництва гармонік, де виготовлялися б її різновиди, та немає необхідності виробництва для України особливого типу гармоніки (така потреба існує, наприклад, для кавказьких районів), можна підсумувати, що суттєвих відмінностей

музики, яку виконували російські й українські гармоністи, немає і саме тому в літературі поки що не містяться записи музики українських гармоністів» [6].

Після скасування царським урядом кріпацтва в 1861 р. бурхливими темпами починають розвиватися міста, що зумовлено збільшенням численних фабрик і заводів та величезною міграцією населення із сіл у міста. В той період виникають російські поселення на території сучасної Чернігівської, Сумської та Харківської областей, на Донбасі, в Криму, Приазов'ї, на території сучасної Буковини. Російські переселенці везли свої улюблені музичні інструменти, зокрема гармоніки, які за своїми акустичними характеристиками та звукорядом відповідали характерним ознакам російської пісні тих регіонів, де вони побутували. Головним жанром у репертуарі гармоністів була частівка, яка, за визначенням російського музикознавця Г. Благодатова, гнучко й різносторонньо відбивала життя та прагнення трудящих [1, с. 84]. Отже, у 1870-80-ті рр. в Україні набувають поширення різновиди російських гармонік, які були незмінним атрибутом побуту робітників. Так, з північних районів Росії в Україну потрапили в'ятські гармоніки, з центральних — тульські, саратовські, а з південних — лівенки та елецькі; в поодиноких випадках інші різновиди російських національних гармонік — черепашки, вологодські, смоленські тощо [5, с. 24]. Окрім того, завдяки представництвом відомих торговельних фірм Ю. Ціммермана, І. Мюллера, Л. Ідзіковського та ін. в українських містах реалізовувалися різновиди гармонік, що виготовлялися в Австрії, Франції, Бельгії, Англії та, особливо в Німеччині.

Популярності гармоніки, зокрема, сприяли виступи виконавців з Петербурга та Москви в розважальних закладах міст України. Такі виступи сприяли поширенню на естрадах міських садів, кафе, ресторанів, а подекуди й на респектабельних підмостках концертних залів різноманітних «кабацьких та ухарських» пісень, що негативно впливало на художньо-естетичні смаки населення. Поряд із виступами різноманітних «балалаечних капел», діяльність столичних гармоністів негативно оцінила академічна спільнота. Зокрема, відомий харківський композитор та критик М. Сокальський у ті часи наголошував: «...Есть «музыка», а есть «с позволения сказать — музыка». «Музыка»... язык Гайдна, Моцарта, Бетховена... И тут же рядом «с позволения сказать — музыка». Сколько ее развелось теперь (прости, Господи), этой дряни! Все эти ... рестораны и кафе с певичами, балалайками... а в садах и на площадях: «артисты», «наяривающие» на «гнусавых гармошках»...» [7, с. 8]. Авторитетний наприкінці XIX — початку XX століття музикант, автор праць з історії музики І. Ліпаєв, описуючи музичні експонати на XIV Всеросійській виставці 1896 р. у Нижньому Новгороді, де були широко представлені тульські та в'ятські однорядні гармоніки, писав: «Ми не

доводитимемо антимузичність цього інструмента — вона добре відома будь-кому. Чим скоріше зникне він у Росії, тим краще. Поки що ж на це слід зважати і не можна не говорити про нього» [10, с. 94].

Такі вислови були на той час природними, оскільки недосконалість конструкції гармоніки під час виконання спричиняла суттєву невідповідність оригіналу багатьох пісень. Так, в Енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона (1892) зазначалося, що гармоніка своїм поширенням витіснила майже всі народні музичні інструменти та, завдяки обмеженій кількості звуків, які можна на ній добути, призвела до спотворення народних пісень. І пізніше в Енциклопедичному словнику Російського бібліографічного інституту «Гранат» (1912) підкреслювалося, що гармоніка «має шкідливий вплив на розвиток музичного смаку народу», оскільки «зводить увесь багатий матеріал народної музики до кількох неминучих для гармоніки рутинних формул».

Утім, думки представників музичної еліти не збігалися з уподобаннями міщанської публіки, яка в розважальних закладах із задоволенням вітала доморощених віртуозів і гастролерів. Зокрема, значну популярність як у Росії, так і в Україні мали виступи відомого гармоніста П. Є. Ємельянова (1848–1916) (псевдонім Петро Омелянович Невський). Традиційно для гармоністів тих часів, він був самоуком та грав по слуху. Невський здійснював широку концертну діяльність, не відмовляючись від виступів навіть у трактирах, балаганах, на відкритих сценах ярмарків та народних гулянь [9, с. 85]. Репертуар гармоніста був різноманітним: російські народні пісні, попури та фантазії на народні теми, декілька класичних п'єс, а також особисті твори [10, с. 52].

У Харкові П. Невський часто гастролював на початку ХХ ст. Так, у грудні 1900 р. його виступи відбувалися під акомпанемент піаніста й органіста М. Калініна. Реклама пропонувала харківській публіці ознайомитися з новим музичним інструментом — кола-кола-клавикордом, придбаним Невським на виставці в Парижі [23]. У 1906 р. у газеті зазначалося, що «гармоніст-куплетист» Петро Невський виступатиме в цирку братів Нікітіних з новим репертуаром під акомпанемент піаніно. Тоді ж він брав участь у благодійному заході, «виконавши куплети "пісень-скоромовок" під артистичний акомпанемент простої гармоніки» [25].

У той же період у харківських розважальних закладах виступав і столичний колектив гармоністів Петра Варшавського. Ці виступи здійснювалися також із заробітчанською метою, а, отже, були суто розважальними. Так, газетна реклама 1909 р. повідомляла про виступи з 6 січня в готелі «Александровська» «капели гармоністів відомого віртуоза Петра Варшавського на акардеон-гармоніках від п'ятиклапанних до трирядних, під акомпанемент відомого гармоніста В. Заволгіна під керівництвом любимця харківської публіки

А. А. Титова-Проходимця». Зазначалося, що виконавці будуть одягнені в розкішні боярські та малоросійські костюми [29].

У газетах Харкова того часу містяться відомості про виступи трупи балалаєчниць і балалаєчників під керівництвом В. Е. Тьомкіна-Бульби в замському ресторані «Чикаго». Як зазначав А. Мірек, майстер гри на народних інструментах (балалайка, мандоліна, гармоніка) В. Ю. Тьомкін (1870 — приблизно 1930) (псевдонім Тьомкін-Бульба) був першим виконавцем на баяні класичного репертуару, зокрема увертюру «Егмонт» Л. ван Бетховена, «Іспанського капріччіо» М. А. Римського-Корсакова, Другої рапсодії Ф. Ліста й інших творів. Подібний репертуар артист був вимушений виконувати в розважальних закладах і це було закономірним: класична музика на баяні зазвичай сприймалася ще як певний музично-ексцентричний номер. Суспільний статус інструмента як виразника серйозних та змістовних музичних образів був ще вкрай невисоким. Це також зумовлено тим, що баяніст вивчав свій репертуар по слуху, і це була своєрідна спрощена обробка або стилізація відомих класичних творів [10, с. 73].

Якщо в текстах деяких анонсів можна визначити, звідки приїхали виконавці (наприклад, реклама 1906 р. анонсувала виступ у цирку братів Нікітіних «московських любимців, концертних гармоністів-автомобілістів Боброва та Курашова» [24]), в більшості випадків такої інформації не було, відтак можна припустити місцеве походження гармоністів. Зокрема, в харківській газеті «Южный край» останніх років XIX ст. містилася реклама виступів: «віртуоза на гармоніці й танцюра російських плясок» М. Полянського в саду «Ельдорадо» [19], «віртуозів на гармоніці» Пермька та Ленського, відповідно в замських ресторанах «Стрельна» [22] і «Мавританія» [21], «віртуоза-гармоніста, який грає на всіх музичних інструментах, любимця харківської публіки» Афанасія Івановича Мініна [26].

Популярність гармоніки стимулювала формування структури, покликані забезпечувати попит. Якщо в 1898 р. в Харкові лише пропонували придбати різноманітні гармоніки в Москві (реклама московського складу І. Ф. Мюллера сповіщала про наявність ручних гармонік «Кремона-Акордеон»: звичайних (1-рядних) за ціною 8, 10 та 14 крб.; 10-клавішних — 8, 10, 12 крб.; дворядних — 20, 30 крб.; трирядних — 40 крб., а також дамських «Прелесть-акордеонів» [19], то наступного року власник місцевого музичного магазину А. М. Берман уже мав у наявності різновиди гармонік: «фісгармонії американські, французькі оркестріони-автомати, концертні патентовані з мотором та без, мелодіони, симфоніони» [20].

Якщо А. Мірек у своєму довідникові тлумачить специфіку деяких з наведених різновидів (наприклад, оркестріон — це фісгармонія органного типу з педальєром, а мелодіон — інструмент з рояльною клавіатурою з мундштуком; хоча мистецтвознавець уточнював про виявлення такого інструмента у ФРН та Італії на початку 1960-х рр.

[12, с. 31], що свідчить про конструктивно іншу гармоніку під назвою «мелодіон», функціонуючу на межі XIX-XX ст.), то принцип дії інших (концертини з мотором, симфоніони) можна нині тільки уявляти.

У перші роки XX ст. прагнення міської молоді в українських культурних центрах до набуття навичок гри на гармоніці зумовлює появу музикантів, котрі започатковували приватні навчальні курси. Так, у Харкові в 1908 р. Іван Клімов пропонував свої послуги навчати гри на віденській та хроматичній гармоніках за нотною системою та без нот [28]. Роком раніше свої послуги через місцеві газети пропонував учитель музики з Варшави Р. М. Ліпсон. Він наголошував, що, крім мандоліни, гітари, скрипки та балалайки, з успіхом навчає будь-кого грати на дво-, трирядній та хроматичній гармоніках протягом одного місяця завдяки «найлегшій методиці викладання» [27]. Свою методику Ліпсон виклав у надрукованому в Харкові в 1912 р. «Самовчителі для віденської дворянної гармоніки». Автор посібника, апелюючи до слухового досвіду учня, наводив відому мелодію, цифрою позначаючи клавішу, яку необхідно натиснути [3, с. 126].

Виробництво гармонік на теренах України розпочалося в другій половині XIX ст. Так, наприкінці 1880-х рр. у Одесі вітчизняне виробництво англійського різновиду ручної гармоніки — концертино — організували майстри Благін та Ніколаєв, котрі стали виготовляти невеличкі за розмірами інструменти, але не шестигранної, а прямокутної форми, які називалися «мелогармоніка» (винайдена інспектором народних училищ Л. П. Шпановським), на кшталт гармонік. На виносних грифах з обох сторін розміщалися кнопки в хроматичній послідовності, за принципом фортепіанної клавіатури. Ліва сторона мала діапазон від соль малої октави до соль першої, а права була її продовженням: від соль дієз першої до ля другої. Ці інструменти дістали назву російського концертино та були вдвічі дешевше англійських. Застосовували їх зазвичай у роботі з хором (гнали на цих гармоніках професійні вчителі співу та регенти) [10, с. 44]. Отже, подібне виробництво виникло як результат значного попиту на такий інструмент серед міської інтелігенції, яка використовувала їх у професійній діяльності в навчальних та культових закладах.

Поширення німецьких ручних гармонік із системою «готових» басо-акордових сполучень зумовило й появу численних майстрів переважно у великих промислових центрах України, які ремонтували, а інколи й виготовляли такі інструменти. Так, у Харкові тривалий час працював відомий майстер по виготовленню гармонік, а надалі й баянів К. О. Міщенко (1869-1946). Починаючи приблизно з 1890 р. він розгорнув виробництво віденських гармонік з німецьким строєм. За відгуками сучасників, інструменти Міщенка були значно кращими порівняно з німецькими й австрійськими. Специфіка виробництва

полягала в тому, що майстер збирав гармоніки з частин закордонного виробництва. Завдяки регулярним економічним зв'язкам з німецькими підприємствами виробництво гармонік збільшилося настільки, що майстерня К. Міщенка перетворилася на невеличку фабрику, на якій працювали до 15 осіб [5, с. 28].

До 1905 р. К. Міщенко, використовуючи систему німецького майстра Мірвальда (у 1891 р. Мірвальд сконструював трирядну хроматичну гармоніку), створив, за твердженням Є. Іванова, «пробораз сучасного баяна» [5, с. 28]. Тривалий час вважали, що перший «баян» — хроматичну гармоніку з повним набором хроматичного басо-акордового акомпанементу — сконструював талановитий петербурзький майстер П. Є. Стерлігов (1872-1959) за заказом відомого петербурзького гармоніста Я. Ф. Орланського-Титаренка (1877-1941) в 1907 р. Утім, М. Імханицький наголошував, що першу конструкцію такого інструмента П. Стерлігов виготовив у 1904 р. для петербурзького виконавця на гармоніці Миколи Олександровича Бавріна (1879-1962) [4, с. 127]. Це свідчить, принаймні, про передові позиції харківського майстра в цьому процесі.

Отже, визначаючи другу половину XIX — 1910-ті рр. періодом генези та становлення виконавства на гармоніці в Україні, наведемо його характерні особливості:

- культивування двома способами — імпорт іноземних зразків гармоніки та міграція російського населення в Україну;
- поступова адаптація в традиційній сільській та міській культурі на рівні побутового музикування;
- використання гармоніки як засобу матеріального забезпечення в розважальних закладах;
- негативна оцінка представниками академічної спільноти ролі гармоніки у формуванні культури населення.

Останнє зумовлене тим, що ручна гармоніка в українських містах залишалася переважно розважальним інструментом. Така ситуація внеможливілювала використання гармоніки в просвітньому русі. На відміну від України, в Росії це стало можливим завдяки формуванню колективного виконавства на гармоніці. Так, загальновідомими є факти функціонування в Москві, Тулі, Петербурзі оркестрів гармонік під керівництвом М. Белобородова, В. Хегстрема, І. Трофимова, В. Варшавського, С. Коломенського, деякі з них навіть гастролювали. Але, за висновком М. Імханицького, подібні колективи в дореволюційні роки і в Росії не мали популярності, оскільки їх керівники не пропагували цієї форми музикування [4, с. 141].

Список літератури

1. Благодатов Г. Русская гармоника / Г. Благодатов. — Л. : Музыка, 1960. — 180 с.
2. Евдокимов В. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства / В. Евдокимов. — Одеса : «Астро-принт», 1999. — 88 с.

3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие. / М. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 520 с.
4. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.
5. Иванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони. Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX-XX століття / Є. Иванов. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 70 с.
6. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды в 2-х томах. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 251–278.
7. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія / Ю. Лошков. — Харків : ХДАК, 2002. — 113 с.
8. Лукашенко Л. Зимові музичні обряди Південної Берестейщини / Л. Лукашенко // Музика та дія в традиційному фольклорі. — Львів, 2001. — С. 31–44.
9. Максимов Е. Российские музыканты-самородки / Е. Максимов. — М. : Сов. композитор, 1967. — 200 с.
10. Мирек А. «...и звучит гармоника» / А. Мирек. — М. : Сов. композитор, 1979. — 176 с.
11. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. — М. : Музыка, 1967. — 165 с.
12. Мирек А. Справочник по гармоникам / А. Мирек. — М. : Музыка, 1968. — 130 с.
13. Новикова Л. Народнопісенна культура Слобідської України в динаміці історичної ситуації XX століття / Л. Новикова // Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали. — Харків, 1998. — С. 175–182.
14. Новосельский А. Книга о гармонике / А. Новосельский. — М. : Гос. муз. издат., 1936. — 90 с.
15. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. Наукові записки до історії культури України: дослідження. Архівні матеріали, публіцистика. — Київ, 1993. — № 6. — С. 16–26.
16. Осадча В. Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині / В. Осадча // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини : матеріали наук.-практ. конф. «Творча спадщина Г. Хоткевича». — Харків, 1997. — С. 133–140.
17. Поникарова Л. Баян в народно-інструментальному жанрі України / Л. Поникарова. — Харків : «Торнадо», 2003. — 104 с.
18. Хай М. Бойківський «Вертеп» у с. Вовче / М. Хай // Музика та дія в традиційному фольклорі. — Львів, 2001. — С. 17–30.
19. Южный край. — 1898. — 1 янв.
20. Южный край. — 1899. — 12 октяб.
21. Южный край. — 1899. — 23 нояб.
22. Южный край. — 1899. — 29 октяб.
23. Южный край. — 1900. — 7 декаб.
24. Южный край. — 1906. — 15 нояб.
25. Южный край. — 1906. — 5 декаб.
26. Южный край. — 1907. — 22 июл.
27. Южный край. — 1907. — 5 авг.

28. Южный край. — 1908. — 2 март.

29. Южный край. — 1909. — 8 янв.

Надійшла до редколегії 19.08.2014 р.

УДК [780.8:780.616.432]:612.85.01

О. Д. СКЛЯРОВ

РОЗВИТОК ВНУТРІШНЬОГО СЛУХУ, ПАМ'ЯТІ Й АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Досліджуються педагогічні прийоми та заходи, спрямовані на розвиток внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення піаніста.

Ключові слова: *зовнішній та внутрішній слух, музичні здібності, музично-слухові уявлення, музична пам'ять, виконавський рух, музично-виконавське мислення, асоціативні комплекси.*

Исследуются педагогические приемы и методы, направленные на развитие внутреннего слуха, памяти и ассоциативного мышления пианиста.

Ключевые слова: *внешний и внутренний слух, музыкальные способности, музыкально-слуховые представления, музыкальная память, исполнительское движение, музыкально-исполнительское мышление, ассоциативные комплексы.*

Teaching methods and measures for the development of the internal ear, memory and associative thinking pianist are studied.

Key words: *inner and outer ear, musical ability, musical and auditory presentation, musical memory, executive movement, music and performing thinking, associative complexes.*

У комплексі завдань фортепіанної педагогіки розвиток музичного слуху, пам'яті, асоціативного мислення посідає головне місце та не втрачає актуальності протягом усього процесу навчання. Отже, **мета** статті — виявити сутність понять «музичний слух», «музична пам'ять», «асоціативне мислення», дослідити специфічні прийоми та заходи, спрямовані на формування й розвиток цих виконавських якостей у процесі фортепіанного навчання та виконавства.

Існують кілька варіантів класифікацій різновидів музичного слуху. За А. П. Щаповим [13, с. 10–12], у сфері музичних здібностей виокремлюються зовнішній та внутрішній слух. Зовнішній слух виконує дві функції, перша з яких — чітке сприйняття музики, яка виконується іншою особою (що збагачує образний тезаурус). Слуховими об'єктами в цьому разі є звуковисотність, динаміка, метроритміка та тембровий колорит. Друга функція пов'язана зі сприйняттям власної гри, самоконтролем. Проблеми самоконтролю зазвичай виникають у тому разі, коли увага учня перевантажена технічними проблемами. Внутрішній слух, згідно із системою А. Щапова, є слуховою уявою, яка виконує п'ять функцій:

- пригадування в подробицях іншої інтерпретації (зумовлює практичне використання музичних образів, накопичених у пам'яті);
- відновлення в подробицях власної інтерпретації, що є необхідною передумовою критичного аналізу та подальшого вдосконалення власної гри;
- формування звукових уявлень на основі внутрішнього прочитання незнайомого нотного тексту;
- створення конкретного виконавського задуму, тобто чіткого уявлення про те, «як я хочу зіграти п'єсу», або відповідного педагогічного задуму («як я хочу, щоб учень зіграв цю п'єсу»);
- здатність передбачити розгортання музики під час виконання.

А. Щапов наголошує на важливості комплексної передуючої, яка уособлює виконавське мислення. Окрім слухового й емоційного передбачення, піаністові потрібні: 1) автоматизм рухів; 2) відпрацьований механізм відповідності «технічних уявлень» слуховим уявленням.

Комплексна передуюча — це: уява про нотний текст, ладотональність, гармонію, модуляційний план, форму, образну драматургію, завдання конкретного етапу навчання.

А. Щапов вказує на типові ознаки: чого бракує учневі — уяви-передбачення або реального сприйняття звучання? Учень:

1) «мислить наперед», але погано себе слухає — грає впевнено, прямолінійно, цілеспрямовано, але без достатнього нюансування та тембрового колориту;

2) добре себе слухає, але не «мислить наперед» — грає невпевнено, помиляється; гра відзначена дрібністю форми, імпровізаційністю, статичністю, але достатніми нюансуванням і тембровим колоритом;

3) мало «думає» й погано себе слухає — гра некрасива та невпевнена, автоматична.

Т. Воробкевич [2] диференціює об'єктивний та суб'єктивний музичний слух. Перший має звуковисотний, мелодійний, гармонічний, динамічний, поліфонічний, тембровий різновиди. Другий — «аналізує й синтезує через психіку виконавця як художньо-виразові засоби всі елементи музичної мови» [2, с. 12] і поділяється на зовнішній та внутрішній, зовнішній здійснює самоконтроль виконавця, внутрішній — ототожнюється зі слуховою уявою, тобто тією сферою психіки виконавця, що відповідає за суто музичні функції.

Т. Воробкевич зазначає: «Внутрішній суб'єктивний слух (слухова уява) — це лабораторія музики. Він формується в роздумах про те, що і як «сказати» в музичному творі й дія його є багато в чому визначальною під час роботи за інструментом. У ньому визріває задум виконання твору в усіх його деталях. Внутрішній суб'єктивний слух відповідає за здатність передуювати розгортання музики («передзвук» або, за К. А. Мартінсенем, — «лінієволя»), формує здатність

«чути» очима текст. Душа піаніста повинна бути настільки переповненою музикою, щоб слухова уява викликала «звукорух», потребу «заспівати» пальцями те, що «співає» слухова уява» [2, с. 21–22].

До комплексу технічної уяви, за визначенням Т. Воробкевич, належать такі відчуття:

- інтерваліка як відстань між клавішами;
- виконавське туше як м'язовий тонус;
- оптимальне положення рук та корпусу.

Матеріалом для слухової уяви є уява об'ємнотекстова (Т. Воробкевич), її визначення збігається з поняттям «передуючи» (А. Щапов): нотний текст як виразник елементів музичної мови, тональний план, будова форми, допоміжні поетичні образи.

Взаємодія технічної, слухової та об'ємнотекстової уяви повинна забезпечити автоматизм піаністичних дій, формування стійких рухових, умовно-рефлекторних навичок.

Т. Воробкевич [2] та Л. Харсеева [12] пропонують способи вдосконалення слухової уяви:

- 1) підбирання знайомих мелодій з акомпанементом;
- 2) виховання творчої волі піаніста в процесі виконання музичного твору в надто повільному темпі з настановою на «передслухання» звука;
- 3) програвання «засобом пунктиру» — перша фраза вголос, друга — подумки (зберігаючи єдність руху);
- 4) беззвучна гра на клавіатурі або закритій кришці фортепіано;
- 5) прослуховування маловідомих творів з одночасним прочитанням музичного тексту;
- 6) засвоєння музичного матеріалу;
- 7) вивчення напам'ять цілого твору.

Розвиток музично-слухових уявлень тісно пов'язаний з функцією пам'яті. Музична пам'ять «перетворює звукові уявлення на цілісний образ» (О. Бурська), «відображення відображення», «спогад про майбутню музику» (Г. Єржемський). Паралельно з музичною пам'яттю розвиваються музично-слухові уявлення й звуковисотний слух. «Пам'ять — резервуар уяви; багатство або незначність останньої (уяви) залежать значною мірою від багатства або запасу образів, що зберігаються в цьому «резервуарі» [6, с. 48].

Процес взаємодії слухових уявлень і пам'яті аналізує М. Старчеус [9]. Узагальнюючи основні положення дослідження, відзначимо, що музичні слухові уявлення виникають на основі первинних образів пам'яті. Процес згасання первинного образу пам'яті водночас є утворенням слухового уявлення. Первинний образ розпадається на окремі фрагменти і навіть звуки, значимі характеристики мелодії починають пов'язуватися в новий образ — збиральний, схематичний і панорамний. Під час переходу тимчасового первинного образу в слухове уявлення зникають абсолютні висота й темброві характеристики

звучання, але виразно виявляються висотні, структурно-логічні зв'язки. Утримуючись, звуковий матеріал набуває ознак цілого.

На відміну від самодостатніх реальних відчуттів, уявлення відзначаються динамічністю, порівняно легко змінюють один одного, об'єднуються і трансформуються.

Оскільки процеси згасання первинного образу пам'яті й формування слухового уявлення тісно взаємопов'язані, передбачувана якість слухових уявлень залежить від швидкості розпаду короткочасного сліду або здатності утримувати звуковий слід упродовж певного часу, достатнього для утворення повноцінного уявлення. Удосконалення здатності утримувати звуковий слід сприяє розвитку внутрішнього музичного слуху й розширенню обсягу слухових уявлень.

Первинний слід пам'яті є в усіх дітей, виникає мимоволі і має яскравість, повноту і точність, робота над його утриманням може бути корисною. Проте для створення повноцінного уявлення одного тільки утримання одиничного сліду пам'яті недостатньо. У цьому разі потрібно мати загальну музичну активність, різноманітність музичної діяльності (насамперед, спів, музикування, композиція, імпровізація).

Гарна пам'ять означає активність світосприйняття («око з крючком», «вухо з прихваткою» [6, с. 56]). Г. Коган підкреслює: «Треба вміти бачити, — щоб уміти запам'ятовувати, уміти запам'ятовувати, — щоб уміти уявляти, уміти уявляти — щоб уміти втілювати. Навчити чути, виховати вухо, виробити в учня інтонаційно й тембральний тонкий слух — ось перше завдання педагога-музиканта, основний стрижень його роботи» [6, с. 58].

У процесі гри на інструменті розвиток слухової пам'яті ускладнюється тим, що під час запам'ятовування діють інші види пам'яті, насамперед моторна й зорова. Вивчити музичний твір напам'ять за допомогою цих видів пам'яті легше, ніж запам'ятати його наслух. В. Галіч із цього приводу зауважив: «Недостатній розвиток внутрішнього слуху вповільнює й розвиток музичної пам'яті, в результаті чого моторна та зорова пам'ять превалює над слуховою» [3, с. 31]. Наслідками цих процесів педагог називає забування, відсутність навички читання з листа та слухового підбору, втрату інтересу до занять.

Серед функцій музичної пам'яті А. Щапов виокремлює:

- збереження осмислених, емоційно забарвлених слухових уявлень;
- відтворення у свідомості потрібних емоційних, звукових та рухових комплексів під час виконання.

Педагог підкреслює: «Комплекси, котрі актуалізує пам'ять, стають повноцінними елементами передуючи лише під дією безперервного творчого імпульсу. Якщо його немає, і виконавець, як прийнято говорити, лише «повторює себе», його гра стає малоцікавою, заштампованою» [13, с. 25].

Зацікавленість своєю діяльністю є одним з найважливіших показників успішного запам'ятовування. Так, Є. Тімакін стверджує: «Якщо ми проаналізуємо природний, невимушений шлях розвитку музичних даних у дітей, то переконаємося, що в його основі міститься інтерес до звуків. Адже тільки інтерес здатен зупинити, сконцентрувати увагу дитини на звуках і викликати ту «спостережливість», котра сприяє запам'ятовуванню та точному відтворенню почутого. Однак справжній інтерес виникає не до будь-якого довільного поєднання звуків, а тільки до цільної та зрозумілої мелодії (пісеньки, мотиву), яка викликає в дитини або емоційні переживання, або образне уявлення, що створює той чи інший настрій <...> При цьому чим яскравішим є враження, тим сильнішим буде намагання правильно запам'ятати та точно відтворити почуте» [11, с. 5–6].

Роль інтересу для розвитку пам'яті акцентує Й. Гофман: «Цей інтерес приходить разом з глибоким розумінням музики; отже, ніщо не може так допомогти природній слабкості пам'яті, як загальна музична освіта» [4, с. 175]. Таким чином, формується своєрідна спіраль розвитку: музичні здібності отримують стимул для розвитку — розвинуті дані збагачують музичні враження — посилюється інтерес до музики.

Емоційна активність та творча ініціатива стимулюються також завдяки використанню в навчанні дидактичних ігор, спрямованих на розвиток музично-сенсорних здібностей, які також є вагомим чинником формування музично-слухових уявлень. Зокрема, Л. Баренбойм підкреслює, що в піаніста в «сплаві» музично-слухових уявлень «значне місце посідають моторні та тактильні моменти, і в нього формуються не тільки «очі, які чують» та «вуха, які бачать», але й «живі руки», котрі чують. Такі руки «чують» музику, яку інтонують, і клавіатуру, на котрій інтонують; вони «керуються» слуховими уявленнями або, за термінологією К. Мартінсена, «звукотворчою волею» [1, с. 110]

Емоційний відгук на музику доцільно формувати в різних сферах музичної діяльності: виконавстві, музичному сприйнятті, творчості.

Важливе значення у вихованні музиканта-піаніста має ознайомлення з творами літератури й інших видів мистецтв. «Багато загальних законів творчості існує в різних мистецтвах, — зазначає С. В. Образцов, — і якщо, говорячи про живопис, я мимоволі згадав Станіславського, то далі, маючи на увазі театр, безумовно, згадуватиму Федотова, Доре та Кукриніксів» [6, с. 8]. Відомо, що Ф. Шалляпін навчався вокальної майстерності в піаніста С. Рахманінова, Ф. Ліст та Ф. Шопен багато спілкувалися з Н. Паганіні, Е. Делакруа та Ж. Санд, видатні піаністи-педагоги радили своїм учням навчатися у видатних співаків тощо.

Роль суміжних мистецтв у творчому становленні музиканта, формуванні його образного мислення є надзвичайно важливою. Для дитини, чий життєвий досвід ще тільки починає формуватися, образи

літератури, живопису, скульптури допомагають збагнути світ музичного мистецтва. Навіть на початковому етапі навчання необхідно застосовувати не прямий вплив мистецьких артефактів, а комплекс педагогічних методів, які спроможні поступово й опосередковано впливати на формування асоціативно-образних слухових уявлень дитини. В. Макаров зазначає: «Сфера використання літератури і фольклору, як засобу виховання музиканта, досить широка та охоплює практично всі сфери музичного впливу: від розвитку відчуття ритму й організації піаністичного апарату до формування волі та здатності створювати психологічні підтексти музичних творів» [7, с. 17].

У процесі роботи над образним аспектом музичного твору велике значення має правильний підбір навчального репертуару з урахуванням індивідуальності студента. Учень повинен розуміти й тонко відчувати смисл кожної деталі в музичній фактурі, зміни в її розвитку. Під час вибору програми слід створювати певний емоційний настрій, можливість застосування асоціацій широкого спектра дії. І. Гринчук та О. Бурська пояснюють: «Внутрішнє моделювання, внутрішнє «бачення» музики виходить далеко за межі лише слухової уяви. На підкріплення слухової домінанти, як показують дослідження сучасної психології, виступають уявлення широкого спектра, зокрема просторові уявлення (природа яких зорова), уявлення кольорів, рухів тощо. Для свого збагачення, насичення змістом слухові уявлення шукають підтримки на ірраціональному рівні свідомості, використовуючи різномодальні асоціації» [5, с. 99]. Серед комплексу різномодальних асоціацій учені називають: музичну фактуру, тембр, динаміку, клавіатурну топографію «технічного фразування» фактури тощо, прямі й непрямі асоціації. Асоціативні комплекси належать до структури мислення, створюючи індивідуальну кодову систему (ліній, форми, ідеї, кольори, образи), що є носієм інформації.

Асоціативні комплекси прогнозують усі стадії внутрішнього моделювання виконавського процесу: від створення художнього образу (художньо-естетичні, естетико-емоційні асоціації), через конкретизацію цього образу у звуковій тканині (асоціації звукопросторові, темброво-кольорові тощо) до закріплення його у виконавсько-технічній моделі. Кожна інтерпретація на основі варіювання в межах асоціативного поля створює оновлене, свіже уявлення про музичний твір.

Отже, розвиток музичного слуху, пам'яті, асоціативного мислення є взаємопов'язаними складовими фортепіанного навчання. Взаємодія технічної, слухової уяви повинна забезпечити автоматизм піаністичних дій, формування стійких рухових, умовно-рефлекторних навичок. Крім того, розвиток музичної пам'яті сприяє збагаченню музично-слухових уявлень та удосконаленню слуху. Асоціативний компонент актуалізує суб'єктивний життєвий досвід виконавця і визначає його індивідуальність. Висвітленню індивідуальних якостей особистості сприяє застосування різноманітних видів музичної діяльності.

Перспективами подальших досліджень може бути розкриття специфіки внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення піаніста в таких видах творчо-виконавської діяльності, як імпровізація, підбір наслух, композиція тощо.

Список літератури

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию : Исследование / Л. Баренбойм. — Изд. 2-е, доп. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 352 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. — Львів : ЛДМА, 2001. — 244 с.
3. Галич В. О развитии внутреннего слуха, творческой инициативы и фантазии на индивидуальных занятиях в фортепианных классах / В. Галич // Вопр. фортепианной педагогики. — Вып. 4. — М. : Музыка, 1976. — С. 31–46.
4. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы и вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман. — М. : Госмузиздат, 1961. — 224 с.
5. Гринчук І. Проблеми музичного мислення : підручн. і навч.-метод. посіб. / І. Гринчук, О. Бурська. — Тернопіль : «Підручник і посібники», 2008. — 224 с.
6. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. — М. : Сов. композитор, 1977. — 176 с.
7. Макаров В. Л. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и в начальной школе / В. Л. Макаров. — Харьков : ХГИИ, 1997. — 120 с.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
9. Старчеус М. С. Играем с начала [Электронный ресурс] / М. С. Старчеус // Музыка в представлениях и воображении. — Режим доступа : www.gazetaigraem.ru>4200912. — Загл. с экрана.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. : Наука, 2003. — 378 с.
11. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Е. М. Тимакин. — М. : Сов. композитор, 1984. — 127 с.
12. Харсеева Л. Музыкальный слух — направления и методы его развития / Л. Харсеева // Муз. педагогика / ред.-сост. В. Крюкова. — Р.-на-Дону : Феникс, 2002. — С. 77–90.
13. Щапов А. П. Фортепианная педагогика : метод. пособ. / А. П. Щапов. — М. : Сов. Россия, 1960. — 171 с.

Надійшла до редколегії 01.08.2014 р.

УДК 781.68:780.616.432

А. Ю. РУМ'ЯНЦЕВА

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЯВИЩЕ МУЗИКОЗНАВСТВА

Досліджено фортеп'янке виконавство в теоретичному аспекті. З'ясовано, що основу будь-якого виконавського процесу становить інтерпретація. Запропоновано тлумачення понять «виконавство» й «інтерпретація» відомими музикознавцями, зокрема українськими.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, інтерпретація фортепіанних творів, фортепіанна школа, традиція.

Исследовано фортепианное исполнительство в теоретическом аспекте. Выяснено, что основой любого исполнительского процесса является интерпретация. Предложено толкование понятий «исполнительство» и «интерпретация» известными музыковедами, в частности украинскими.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, интерпретация фортепианных произведений, фортепианная школа, традиция.

The piano performance in theoretical aspect is investigated. It is found out that a basis of any performing process is interpretation. Interpretation of the concepts «performance» and «interpretation» by known musicians, in particular Ukrainian is offered.

Key words: piano performance, interpretation of piano works, piano school, tradition.

Фортепіанне виконавство — один з важливих видів художньої творчості, в результаті якої музичний твір, існуючи як нотний запис, відтворюється в реальному фортепіанному звучанні.

Як специфічний вид духовно-практичного опанування світу фортепіанне виконавство впливає на свідомість людей, формує в них ідейно-емоційні настанови. Саме тому виконавець є відповідальним перед автором і слухачами не тільки за «життя» музичного твору в культурі, але й формування музичної культури слухача. Стосовно цього не можна не погодитися з думкою М. А. Смирнова, котрий уважає, що «виконавець відповідальний за формування ідеалів слухача» [9, с. 4]. Від рівня творчої професійної майстерності виконавця значною мірою залежить і цілющий ефект музики, який відзначають як стародавні філософи, так і сучасні науковці [12, р. 38]. Але виконавство передбачає амбівалентний зв'язок, співтворчість виконавця й слухача, що потребують певних зусиль останнього для сприйняття почутого, тобто його достатньої музичної підготовленості.

Вивчення фортепіанного виконавства — традиційний напрям у музикознавстві. Серед російських дослідників цієї проблематики найвідомішими є: О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Ф. Блюменфельд, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Н. Корихалова, П. Метнер, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, А. Ніколаєв, Л. Оборін, Н. Перельман, А. та М. Рубінштейни, С. Савшинський, В. Сафонов, М. Смирнов, С. Фейнберг, Я. Флієр, Г. Ципін та ін.

У працях зарубіжних піаністів, таких як Г. Бюлов, Ф. Бузоні, Б. Вальтер, В. Гизекінг, Г. Гульд, А. Корто, М. Лонг, Л. Маккіннон, К. Мартінсен, А. Шнабель та ін., висвітлюється їхній досвід осягнення специфічних закономірностей виконавства.

Більшість праць цих музикознавців мають практичне значення, а їх автори є виразниками методичних настанов своєї епохи. Достатньо

вивчена й історія розвитку клавішних інструментів і фортепіанного мистецтва (О. Алексєєв, С. Друскін, І. Розанов, Є. Дуков).

Серед досліджень із зазначеної проблематики фортепіанне виконавство недостатньо висвітлене з позицій певного теоретичного розуміння, що є **метою** статті та зумовлює її актуальність.

Фортепіано — унікальний інструмент, який у процесі еволюції набув універсальних можливостей для прояву здібностей виконавця, вищий ступінь майстерності котрого музикознавці тлумачать як піанізм.

Фортепіанне виконавство — складний феномен культури, який містить три складові — чуттєву, раціональну й інтуїтивну і являє собою діалог виконавця з композитором, слухачем та інструментом.

Виконавська проблематика завжди цікавила українських музикознавців, що зумовило різні трактування виконавського процесу. Так, суттєве значення для розуміння феномену фортепіанного виконавства має запропоноване О. Лисенко тлумачення виконавства як системи: «... система професійного музичного виконавства — це історично конкретне явище музичної практики, яке зумовлене суспільною свідомістю як цілісна сукупність уявлень про умови і закономірності функціонування музичного виконавства в музично-історичному процесі». Дослідниця підкреслює: «... поняття, що відтворюють реальні процеси в царині музичної виконавської культури, є елементами, які активно формують структуру і рівні системи професійного музичного виконавства. До таких понять належать: виконавська практика, виконавська школа, виконавські принципи, виконавський репертуар, виконавське текстовідтворення, виконавське відношення, музично-виконавська рефлексія та ін.» [6, с. 151].

Означені поняття автор розглядає як підсистеми «функціональної» музично-виконавської системи, структурні рівні якої забезпечують її функціональну єдність і практичну еволюцію. Ядром виконавської системи, на думку О. Лисенко, є «виконавські принципи» — «прийоми виконавської діяльності, які відображають світоуявлення, художній досвід і визначають рівень технічної підготовки виконавця» [6, с. 153].

Надане дослідницею тлумачення музичного виконавства є цілком слушним і для характеристики фортепіанного виконавства, яке пов'язане з поняттям інтерпретації. Музика, на відміну від інших видів мистецтва, потребує вторинного творчого відтворення через виконавця-інтерпретатора, котрий відіграє роль посередника між автором та слухачем. Саме на цьому наголошує О. Гуренко, яка розуміє виконавство як вторинну, відносно самостійну художню діяльність, творчий аспект якої виявляється у формі художньої інтерпретації [2, с. 36].

Виконавську інтерпретацію можна вважати основою виконавської системи, оскільки елемент інтерпретації наявний у будь-якому

виконавському процесі. Незважаючи на прагнення музиканта об'єктивно викласти тільки нотний текст, цей процес завжди є творчим, що виявляється в оригінальності відтворення індивідуальної версії змісту і художнього значення тексту.

Отже, фортепіанне виконавство, як форма функціонування музики, не може існувати без інтерпретації, в процесі якої виконавець дотримує авторських вказівок, позначених у нотному тексті. Проте це — не механічне відтворення нотного запису, а творче тлумачення музичного твору під час виконання. Залежно від виконавського стилю й індивідуальності артиста, художній зміст твору може бути розкритий по-різному.

Інтерпретація — це звукове відтворення нотного тексту відповідно до естетичних принципів школи, напряму, індивідуальних особливостей та художнього задуму виконавця. На відміну від минулих часів, коли інтерпретація фортепіанних творів залишалася лише в пам'яті слухачів і рецензіях критиків, нині різноманіття інтерпретацій, що збереглися у звукозапису, стали зразками різних виконавських традицій. З часів винайдення грамзапису простежуються деякі негативні тенденції. По-перше, виконання втрачає унікальність і під впливом інших записів-інтерпретацій деякою мірою стандартизується, а по-друге, фігура виконавця віртуалізується.

Виконавська інтерпретація пов'язує твір композитора з музичною свідомістю суспільства і, по суті, створює цей твір як суспільне явище. Відповідаючи емоційним і смаковим запитам, культурним та естетичним ідеалам певного часу, інтерпретація вводить музичний твір у художній світ сучасності. На думку О. Кулакової, саме «від виконавця залежить актуальність буття нещодавно створеного твору і твору давно минулої епохи: виокремлюючи в ньому особливості, близькі сприйняттю нових поколінь слухачів, виконавець огортає творіння минулого в живу плоть сучасного художнього образу» [5, с. 61].

У музикознавстві існують численні визначення інтерпретації. В. Москаленко стверджує, що будь-яке озвучування нотного тексту вже належить до «живого тексту» інтерпретатора, оскільки «музична інтерпретація та її результат — інтонаційна версія — передусім ґрунтуються на художньому доосмисленні музики...» [8, с. 8]. Музикант підкреслює, що у виконавській інтерпретації важливу роль відіграє самостійне художньо-цілісне ставлення виконавця до твору, прочитання якого має здійснюватися без принципового порушення його внутрішньої структури. В. Москаленко розуміє виконання як «вторинне творчо створене становлення музичної образності, результатом якого є втілення в живому звучанні одного з варіантів цілісної сукупності, що іменується твором [7, с. 29].

Фортепіанна інтерпретація — це проблема взаємовідносин композитора і виконавця, задуму та виконавського осмислення, що

розділені тимчасовою дистанцією між твором і виконавцем. Саме це стверджує О. Д. Алексеев, на думку якого першочергове завдання виконавця — це «відтворення в реальному часі творчого задуму композитора як єдиного художнього цілого» [1, с. 3].

Відмінність авторського твору від індивідуальної виконавської інтерпретації надзвичайно точно визначила Т. Чередниченко: «Співвідношення, що ствердилися в попередній музичній історії між твором і виконанням, характеризуються тим, що твір містить час у собі, а інтерпретація сама міститься в часі. Своєю завершеністю і досконалістю твір є смисловим «завжди», тоді як інтерпретація — змістовне «тепер», яке містить нескінченне естетичне багатство твору і розкриває його в реальний момент слухачького переживання» [11, с. 64].

Інтерпретація — це індивідуальна виконавська концепція, яку О. В. Фекете трактує як «явище синтезу інтенціональної діяльності свідомості музиканта-виконавця, що спрямована на створення художньої цілісності» [10, с. 474].

Інтерпретація фортепіанних творів завжди пов'язана з поняттям «виконавський стиль», який Н. Драч тлумачить як «історично і соціально зумовлені принципи інтерпретації, що детерміновані закономірностями художньої свідомості та мислення сучасного йому періоду» [3, с. 5]. Певний виконавський стиль визначає специфіку індивідуальної фортепіанної інтерпретації. На думку Н. Корихалової, особливості виконавської інтерпретації визначаються не тільки індивідуальністю артиста і мінливістю об'єктивних умов існування музичного мистецтва, а й еволюцією музичних стилів [4, с. 5].

Специфіку тієї чи іншої фортепіанної інтерпретації зумовлюють такі фактори:

- відчуття міри в активності або пасивності індивідуального коментування виконавцем нотного тексту;
- здатність підпорядкувати свою індивідуальність задумові композитора;
- співвідношення розуму й інтуїції;
- уміння керувати увагою: з одного боку, стежити за процесом виконання, що розгортається, контролюючи втілення виконавського задуму в деталях, а з іншого — утримувати в пам'яті уявлення про цілісний художній образ;
- метод, за яким виконавець опановує твір (дедуктивний чи індуктивний);
- рівень професійної музичної підготовки та загальної ерудиції виконавця;
- стильові особливості твору (зумовлені специфікою творчості конкретного композитора);
- своєрідність музичних смаків і пріоритетів, притаманних сучасній для виконавця добі.

Зазначені чинники впливають на стиль виконання, відрізняють одну інтерпретацію від іншої, а також стають детермінантами розмаїття фортепіанних інтерпретацій.

Фортепіанне виконавство розвивається завдяки успадкуванню, втім це — процеси, що забезпечують не тільки збереження і трансляцію художніх цінностей минулого, а й перетворення і створення нового, що є передумовою виконавської творчості.

Основа розвитку фортепіанного виконавства — спадкоємність, тобто використання кращих традицій попередників у формі збереження раніше сформульованих методичних настанов не через просте запозичення надбань минулого, а завдяки їх ретельному відбору, критичному переосмисленню, переробці, зміні, а також повторенню, збереженню і використанню.

Художній досвід, набутий поколіннями, завжди базується на традиціях. У нинішній динамічній соціокультурній ситуації, коли глобалізація проявляється в різних сферах діяльності людини, це набуває особливої актуальності.

Спадкоємність як специфічна закономірність у розвитку фортепіанного виконавства передбачає необхідність селективного підходу до спадщини попередників, вибіркового ставлення нового покоління до культурних цінностей з позицій заперечення застарілого, збереження й оновлення апробованих стереотипів діяльності. Головну роль у цьому процесі відіграє традиція, яка виявляє момент усталеності в оновленому змісті діяльності й водночас передбачає можливість корегування і новацій.

Традиція у фортепіанному мистецтві — це спосіб реалізації спадкоємності, сутність якої полягає у фіксації та подальшій трансляції оптимальних усталених положень фортепіанної педагогіки, що передаються від покоління до покоління і є актуальними в нових історичних умовах.

Отже, головна закономірність розвитку фортепіанного виконавства — спадкоємність, основний спосіб реалізації якої — традиція. Академічне виконавство дещо консервативне в сенсі збереження традицій. Знання, які передаються від учителя до учня, трансформуються мінімально. Якщо проаналізувати фортепіанне виконавство ХХ ст., можна простежити його певний імунітет до новацій, стратегію консерватизму. Проте технічна еволюція музично-клавішних інструментів триває і створення нової технічної бази на основі комп'ютерних технологій надає нових можливостей виконавцям у сфері звукотворчості й імпровізації, забезпечуючи більшу свободу творчості.

Акумуляторами певних традицій у піаністичному мистецтві є фортепіанні школи. Цю думку поділяє, зокрема, й О. Лисенко: «... виконавські принципи формуються у відповідних виконавських школах, носіями яких стає індивідуальна виконавська творчість. Вона

інтегрується в загальносвітову виконавську практику, що нарешті забезпечує цілісність виконавства як системного утворення» [6, с. 153].

Розвиток піаністичної культури — це динамічний творчий процес, у якому вона є живою субстанцією, що самооновлюється, а інновації виникають і утверджуються, деякою мірою долаючи консервативний опір традицій. Алгоритм взаємодії двох альтернатив — традицій та новацій — детермінує динамічний розвиток піаністичної культури і є однією з її функціональних особливостей.

Новація в піаністичній культурі завжди пов'язана з творчим розвитком традиційних педагогічних принципів, з їх продовженням та збагаченням у педагогічній і виконавській практиці. Новація завжди передбачає перетворювальну творчу діяльність, головним критерієм якої є вихід за межі традиційного і створення нового.

Особистість у піаністичній культурі є водночас і носієм, і творцем цієї культури і перебуває в центрі процесів репродукції й оновлення культурного досвіду.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що фортепіанне виконавство — це особлива форма локальної (музичної) культури, специфічний вид художньої творчості, процес, пов'язаний з практикою звукового відтворення на фортепіано зашифрованого нотного запису. Основою фортепіанного виконавства є інтерпретація, яка є цілеспрямованим розкриттям та індивідуальним вираженням нотного тексту як носія художнього задуму фортепіанного твору, тобто суб'єктивною модифікацією джерела, що існує як абстрактна структура. Самобутність і неповторність фортепіанної інтерпретації зумовлені індивідуальним розумінням художнього задуму композитора та своєрідністю прочитання цілісного тексту твору виконавцем.

Список літератури

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) / А. Алексеев. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. — 92 с.
2. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации / Е. Гуренко // Философский анализ. — Новосибирск, 1982. — С. 34–48.
3. Драч Н. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Драч. — Астрахань, 2006. — 235 с.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
5. Кулакова Е. Черты современности в исполнительском творчестве М. Н. Оборина / Е. Кулакова // Муз. исполнительство и современность : сб. ст. — М. : Музыка, 1988. — 319 с.
6. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині XX століття (на прикладі фортепіанного виконавства) / О. Лисенко // Наук. вісник НМАУ

- ім. П. І. Чайковського. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. : Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — С. 150–161.
7. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исслед. / В. Москаленко. — Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
 8. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. Москаленко. — Київ, 1996. — 25 с.
 9. Смирнов М. От составителя / М. Смирнов // Музыкальное исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 3–11.
 10. Фекеге О. Исполнительская концепция : параметры и структура / О. Фекеге // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харків : Вид-во «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 459–476.
 11. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три срезав проблемы / Т. Чередниченко // Муз. исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 43–69.
 12. Campbell Don G. Mozart effect / Don G. Campbell. — N.Y. : Avon Books, 1997. — 319 p.

Надійшла до редколегії 04.09.2014 р.

УДК 784.4.088:78.031.4(470)«18»

О. В. ЄРОШЕНКО

КОНЦЕРТНА ОБРОБКА ДВОХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ І. РУПІНА ЯК ЗРАЗОК ВЗАЄМОДІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ СКЛАДОВИХ У ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРИ РОСІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТ.

Аналізуються обробки двох російських народних пісень співака і композитора І. О. Рупіна (Рупіні) в контексті зв'язків російської та італійської вокальних культур у першій третині ХІХ ст.

Ключові слова: камерна вокальна творчість, обробка народної пісні, композитор, співак.

Анализируются обработки двух русских народных песен певца и композитора И. А. Рупина (Рупини) в контексте связей русской и итальянской вокальных культур в первой трети ХІХ в.

Ключевые слова: камерное вокальное творчество, обработка народной песни, композитор, певец.

The article analyzes the arrangement of two Russian folk songs of the singer and composer I. O. Rupin (Rupini) in the context of the connections of Russian and Italian vocal cultures on the first third of the ХІХ cent.

Key words: chamber vocal art, arrangement of the folk song, composer, singer.

Романсова лірика російських композиторів ХІХ–ХХ ст. є однією з вершин світового музичного мистецтва, її вивченню присвячені фундаментальні праці Б. Асаф'єва, О. Левашової, В. Васиної-Гроссман, К. Ручевської, М. Пекеліса, О. Орлової, І. Лаврентьєвої та ін.

У останні два десятиліття, в пострадянський час, проблематика російської камерної вокальної музики розглядалася в наукових працях як у суто музикознавчому контексті (О. Дурандіна «Камерні вокальні жанри в російській музиці XIX–XX ст.: Історико-стильові аспекти» (М., 2002), М. Букринська «Камерно-вокальна творчість О. Аляб'єва: стиль і виконавська інтерпретація» (М., 2012), ін.), так і в широкому культурологічному контексті (О. Хвоїна «Камерно-вокальний жанр у Росії Пушкінської доби: до проблеми романтизму в російській музиці» (М., 1994), Т. Тамошинська «Вокальна лірика Рахманінова в контексті епохи» (М., 1995), М. Долгушина «Камерна вокальна музика в Росії першої половини XIX століття: до проблеми зв'язків з європейською культурою» (Вологда, 2010), ін.). Водночас вокальна творчість багатьох надзвичайно цікавих та з часом забутих композиторів Російської імперії періоду 1800–1840-х рр. (наприклад, М. Вієльгорський, І. Генішта, М. Тітов, Ф. Толстой, М. Яковлев та ін.) усе ще є маловивченою. У контексті означеної проблематики розглядається один з аспектів вокальної творчості співака та композитора першої половини XIX ст. І. О. Рупіна (Рупіні), а саме: обробки (для голосу з фортепіано, хорово, концертна) двох російських народних пісень, що зумовлює актуальність цієї роботи.

Мета статті — виявлення взаємодії італійської та російської складових у камерній вокальній культурі Росії першої третини XIX ст. на основі вокально-музичного аналізу концертної обробки російських народних пісень І. О. Рупіна (Рупіні).

Завдячуючи відомому італійському співаку-кастрату й педагогу П. Мускетті, котрий мешкав на початку XIX ст. в Москві, І. О. Рупін (Джованні Рупіні) мав відмінну вокальну освіту. Після завершення дворічних занять у Мускетті Рупіні переїхав до Петербурга, де під керівництвом оперного диригента Т. Жучковського готувався до вступу до оперного театру (на партії італійського репертуару), а також брав уроки гармонії, поліфонії та гри на фортепіано. Кар'єра оперного співака Рупіні не склалася (мабуть, з огляду на його несценічну зовнішність), утім невдовзі він набув популярності як чудовий концертний виконавець і вокальний педагог. У 1830-ті рр. широковідомими стали його вокальні твори (усього близько 50), багато з яких написані на вірші О. Пушкіна, А. Дельвіга, О. Полежаєва, І. Козлова, Ф. Глінки, Ф. Коні й інших поетів–сучасників композитора. Один з таких творів на вірш Ф. Коні «Вот мчится тройка удалая» став справжньою народною піснею.

У творчому доробкові І. О. Рупіна — опера-водевіль «Іменини добродійного поміщика» (1832) (разом із Т. Жучковським), національна інтермедія зі співами й танцями «Свято в Підмосковній» (1846), пісні для драматичного театру (зокрема, до п'єси «Панночка-селянка» М. Коровкіна). Рупін також відомий і як знавець, збирач і талановитий аранжувальник російського пісенного фольклору. Як відзначали

його сучасники, загального визнання набули створені композитором концертні обробки російських народних пісень. Так, у П. Дягілева в замітці з приводу видання збірника І. Рупіна «Російські народні пісні» згадується про «чималий успіх у 1835 р. у відкритому концерті рупінських віртуозних обробок російських пісень з варіаціями («Вы, молодчики, размолдчики», «Как вечер тоска напала») у виконанні талановитої молодой співачки М. М. Степановой, згодом виконавиці партій Антоніди та Людмили в операх Глінки» [3, с. 15].

Відомо, що 1836 р. вийшов друком збірник І. О. Рупіна «Сім народних російських пісень, покладених на один голос, з варіаціями і акомпанементом фортепіано», що став згодом бібліографічною рідкістю. Як повідомляє в статті «Російський співак і фортепіаніст» В. Лапін, 1973 р. в Публічній бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна (Санкт-Петербург) виявлено тринадцять раніше не відомих пісенних обробок І. Рупіна, з яких чотири були об'єднані по дві в розгорнуті двочастинні композиції за принципом контрасту «повільно-швидко» і являли собою концертні обробки російських народних пісень [2]. На жаль, щодо опублікування цього архівного нотного матеріалу жодної інформації знайти не вдалося. Нині нам відомі концертні обробки двох пісень зі збірки 1836 р. — «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і «Я по цветикам ходила», надрукованих у Додаткові до збірки І. Рупіна «Народні російські пісні, аранжовані для голосу з акомпанементом фортепіано і для хору», виданого 1955 р. Саме вони стали матеріалом для здійснення вокально-музичного аналізу з метою з'ясування взаємодії італійської та російської складових у камерній вокальній творчості І. Рупіна.

Отже, розглянемо дві народні російські пісні з варіаціями «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і «Я по цветикам ходила» І. Рупіна.

У збірці І. Рупіна (1955 р.) представлені обробки 22 російських народних пісень, кожна з яких викладена як для сольного виконання з акордовим супроводом на фортепіано, так і для хорового виконання в традиції канта. Пісні, що стали основою для аналізованої концертної обробки, розміщені в збірці під №15 («Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!») і №21 («Я по цветикам ходила»).

Композиторська обробка народних пісень зумовлює збереження їх національної семантики, національного характеру. Нескладна акордова фактура їх фортепіанного супроводу пов'язана з поширеною в російському міському побуті XIX ст. традицією співу російських народних пісень під акомпанемент семиструнної гітари. У цілому, «гітарна» фактура акомпанементу типова для російського романсу того часу (О. Аляб'єв, О. Варламов, О. Гурильов та ін.).

В обробці для голосу з фортепіано пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» [4, с. 68–69] мелодія підтримується простим акордовим акомпанементом, близьким до гітарного, побудованим на тоніці

та домінанті гармонійного *a-moll*, наприкінці кожного куплету використовується повний каданс (*S-D-T*). Це — зразок міської ліричної пісні без характерних для ліричної протяжної селянської пісні ритмічних зворотів, внутрішньоскладових розспівів, має й жвавіший темп виконання (*Andantino*), діапазон невеликий і становить дециму (d^1-f^2). Її мелодія не віддалена від слуху тодішньої міської публіки, а навпаки, легко укладається в межі квадратного періоду (4 такти–4 такти), виразна і швидко запам'ятовується. Ця структурна «впізнаваність» є також запорукою того, що пісня буде адаптована публікою, а отже, цілком імовірно може мати й певну популярність і мати сценічний успіх.

Хорова обробка цієї пісні (як і решти народних пісень зі збірки), представлена в триголосному акордово-гармонічному викладенні, характерному для традиційної кантової манери виконання. У пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» два верхні голоси рухаються паралельними секстами, у нижньому голосі — функціональний бас, в основному застосовані автентичні каданси (*D-T*) у гармонійному *a-moll* [4, с. 70]. Це твір з прозорою фактурою, яку композитор не обтяжує. Рупін дозволяє нижньому голосу заповнити цезуру розспівом у 4-му такті. Цезура наявна лише в середньому голосі, у верхньому — згладжена розспівом «шістнадцятими» в кадансі, мелодійним низхідним ходом з альтерацією в нижньому голосі. Таким чином, динамізується й загалом стає легшою музична форма обробки. Водночас, невеликі розспіви складів пісенного тексту сприяють зручності вокалізації.

У другій пісні «Я по цветикам ходила» (*A-dur*) підкреслена її жанровість [4, с. 84–85]. Це хороводна пісня, для якої характерні, передусім, ритмічна повторюваність і акцентування метричного пульсу, тобто те, що сприяє зв'язку цієї пісні з рухом хороводу. Вокальний діапазон невеликий і становить нону (e^1-fis^2). У структурі пісенної обробки спостерігається динамізація музичної форми, що проявляється в будові 12-тактового періоду, який складається з трьох речень з дробленням (4+4+(2+2)), від чого форма стає гнучкішою та рухливішою.

У хоровій обробці пісні «Я по цветикам ходила» (*A-Dur*) [4, с. 86] підкреслені жанровий хороводний характер водночас з простотою цього веселого наспіву. У першому реченні періоду переважає акордове викладення мелодії; у другому і третьому реченнях середній голос переважно викладено в терцію до верхнього голосу (окрім унісонного початку другого речення), нижній голос — функціональний бас, побудований, в основному, на *T* і *D*. Перед цезурою всередині періоду розспів мелодії верхнього голосу підтримується розспівом у середньому голосі. Характерно, що автор обробки зберігає в народній хороводній пісні динамічний каданс на тонічній домінанті, що створює відчуття руху форми по колу під час переходу до наступної строфи, відповідає пластиці й логіці танцювального руху хороводу. Рупін

підкреслює каданс мелодійною виразністю, урізноманітнюючи його хроматичними ходами в середньому голосі.

У поєднанні цих двох різнохарактерних народних пісень «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» (повільна лірична) і «Я по цветикам ходила» (швидка хороводна) в одну складну двочастинну композицію в концертній обробці Рупіна кожна з них викладена у вигляді варіацій [4, с. 90–96].

Перша частина композиції, пісня «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» (*g-moll*) виконується в темпі *Andante* та за формою близька до теми з варіаціями, її загальний діапазон c^1-a^2 [4, с. 90–94]. Перший куплет практично є викладенням теми, а наступні три куплети її варіаціями. Проте вже в 3-му такті першого речення періоду у вокальній мелодії виникає групето на першому складі звернення «Голубчик». Далі, в другому реченні періоду першого куплету подано два варіанти вокального виконання мелодії (5 і 6 такти), де нижній являє собою мелодію основної теми, а верхній — її варіацію, у 7-му такті — обспівування звуків основної мелодії та їх ритмічне дроблення. Діапазон першого куплету cis^1-es^2 .

У другому куплеті пісні, який фактично є першою варіацією основної теми, композитор використовує дроблення тривалостей («шістнадцяті», «тридцять другі»), виникають нові ритмічні фігури — секстоли, тріолі, мелодійні прикраси — довгий і короткий форшлагги, значно розширюється діапазон: від c^1 до a^2 . Вокальна лінія вже в першому такті другого куплету, тобто першій варіації, «злітає» вгору з домінанти d^1 до a^2 , потім плавно «сковзаючи» в секстоли по звуках гармонійного *g-moll* приходять до тоніки. У третьому такті знову той самий інтервал вгору від d^1 до a^2 , однак при ході вниз застосовуються інші ритмічні фігури — тріолі, голос опускається на тонічну терцію h^1 , щоб потім розспівно, з проспівуванням короткого й довгого форшлагів піднятися до тонічної квінти d^2 .

У третьому куплеті (друга варіація) композитор дозволяє собі вільніше ставлення до пісенного матеріалу. У цьому разі яскраво виражена розпівність російської ліричної пісні. Під час передання спогадів про пережиті щасливі миті героєм пісні композитор не лише замінює мінор однойменним мажором (*G-dur*), створюючи ладову ілюстрацію образності, а й здійснює зміни в структурі періоду, збільшуючи його у два рази, з 8 (1 і 2 куплети) до 16 тактів. Кожен останній склад наприкінці 1-ї, 2-ї та 3-ї фраз широко розспівується, на два такти, при цьому змінюється ритмічний рисунок мелодії, виникають довгі тривалості («половинні» в 7-му і 11-му тактах), діапазон — півтори октави: від cis^1 до g^2 . В акомпанементі замість «шістнадцятих» і «четвертних» виникають «восьмі» й «половинні», що дещо збільшує рухливість позначеного основного темпу *Andante*. Разом усі ці фактори ускладнюють і вокально-технічне, і художнє завдання співака.

У четвертому куплеті (третя варіація) знову повертаються основна тональність пісні (*g-moll*) і колишня фактура фортепіанного супроводу. Мелодійно, гармонійно і ритмічно цей куплет є повторенням другого куплету (першої варіації) пісні. Різницю додає останній такт, у якому відбувається модуляція від *g-moll* через доміантовий септакорд до паралельного *B-dur* — основної тональності другої пісні концертної обробки. У цьому такті у вокальній лінії виникає пасаж з ходом на дециму (через октаву) f^1-a^2 (з групето на f^2) і подальшим поступеним спуском секстою до d^2 . Таким чином, І. Рупін гармонійно й артикуляційно готує виникнення нового матеріалу, позначення темпу в останньому такті *subito Allegro* має підкреслити контрастність образів цих двох пісень. Отже, посилюються концертна барвистість, виконавський ефект твору.

Щодо фортепіанного супроводу концертної обробки пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» слід зазначити, що І. Рупін використовує змінений (стосовно №15) акомпанемент, у якому рух відбувається не «восьмими», а «шістнадцятими», таким чином додаючи деяку «застояність» форми, динамізуючи її, темброво насичує фактуру, октавно подвоюючи бас та збільшуючи тривалості його звучання.

У другій пісні складної двочастинної форми «Я по цветикам ходила» (*B-dur*) композитор підкреслює її жанровість, ритмічну пульсацію. Музичний матеріал чотирьох куплетів представлений у вигляді $A+B+A+B$, загальний вокальний діапазон f^1-b^2 , темп *Allegro* [4, с. 94–96]. У 1-му куплеті (*A*) викладена основна тема, практично без змін до мелодії (№21), але з додаванням мелізмів — довгих форшлагів у 7-му і 9-му тактах, з динамічним кадансом на доміанті ладу. Діапазон першого куплету становить нону f^1-g^2 . 3-й куплет повністю повторює 1-й.

2-й куплет (як і 4-й) є варіацією 1-го. Передусім, у ньому розширюється діапазон, який охоплює звуковий об'єм від f^1 до b^2 . Композитор використовує фіоритури, урізноманітнюючи склади пісні, виникає нова артикуляція, акценти окремих нот та інтонацій у пасажах, техніка співу — у легкому *non legato*. Стрибок у 10-му такті на ундециму f^1-b^2 повинен виявити легкість і гнучкість голосу співака, володіння точною артикуляцією під час виконання фігурацій та дуолей «шістнадцятими». У цьому разі також важливо передати грайливість швидкого руху низхідних інтонацій вокальної партії. Фортепіанний супровід другої частини концертної обробки став «щільнішим» (порівняно з №21), паузи заповнені звуками розкладених тонічного та доміантового акордів, у басу «восьмі» замінено «четвертними».

Каданс на тонічній доміанті, що застосовується в пісні, підкреслює її народні джерела, «доміантовий» або «автентичний» лад, що часто трапляється в багатьох танцювальних і ліричних російських народних піснях (танечні: «Отдавала меня матушка» [6, с. 184],

«Светит месяц» [там же, с. 189], «На печке сажу» [там же, с. 202], «Вдоль по Питерской» [там же, с. 205], «Уж как по мосту-мосточку» [там же, с. 208], «По улице мостовой» [там же, с. 221], «Под яблонью зеленою» [там же, с. 227], «Я на горку шла» [там же, с. 239], «Чернобровый, черноглазый» [там же, с. 253]; ліричні: «Соловей кукушку уговаривал» [5, с. 24], «Ко мне милый не идет» [там же, с. 28], «Исходила младенька» [там же с. 31], «Под окошком я сидела» [там же, с. 53], «Ах ты, сад ли мой, садочек» [там же, с. 61], «Скучно, матушка, весною жить одной» [там же, с. 112], «Зеленая роща всю ночь прошумела» [там же, с. 122] та ін.). У народних піснях каданс на домінанті зберігає динамічний потенціал продовження музичного викладення в наступному куплеті, при цьому тоніка «прослуховується» у звучанні.

Таким чином, використовуючи домінантову каденцію наприкінці куплетів пісні «Я по цветикам ходила», композитор наближає свою обробку до ладових композиційних особливостей пісенного оригіналу.

На основі детального вокально-музичного аналізу концертної обробки двох народних російських пісень з варіаціями «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» та «Я по цветикам ходила» І. Рупіна, можна дійти певних висновків.

Передусім, сам музичний матеріал, обраний композитором, уже визначає превалювання російської складової в камерній вокальній творчості І. Рупіна. Безумовно, композитор зберігає в концертній обробці жанровість народних пісень, при цьому розкриваючи не лише їх образність, а й демонструючи вокальні можливості співака. І. Рупін поєднує характерну для російської народної пісні діагонічну основу мелодії з прикрашанням її хроматизмами, обспівуваннями, часто напівтоновими, що підкреслює тісніший зв'язок між звуками. Гармонічний план твору достатньо простий: переважно використано автентичні обороти *D–T*. У концертній обробці Рупін застосовує гармонійний мінор і натуральний мажор, ладовий контраст однойменних мажору та мінору для передання пісенної образності. Тональні зміни також дуже чіткі, наприклад, модуляція від *g-moll* до паралельного *B-dur* — під час переходу від першої частини обробки до другої — відбувається легко і невимушено через домінантсептакорд.

Фортепіанна партія в концертній обробці в цілому стримана і невибаглива, в ній немає вступу, інтерлюдії, постлюдії, вона представлена «гітарною» фактурою, яка підтримує вокальну лінію. Це може бути пов'язано не лише з усталеною в першій третині XIX ст. традицією подібного інструментального супроводу в романсах і «російських піснях», але і безпосередньо з жанром обробки народної пісні, де композитор, не бажаючи обтяжувати акомпанемент, виокремлює таким чином на його легкому тлі вокальну партію.

З іншого боку, без сумніву, наявна італійська складова як у виконавській, так і композиторській творчості І. Рупіна. Перша пов'язана з його вокальною освітою, здобутою у відомого італійського сопраніста П. Мускетті, друга ж, будучи природним чином взаємозв'язана з першою, водночас, має й інші обґрунтування, які базуються на певних формах впливу італійської вокальної культури, поширених в арелі російської камерно-вокальної творчості в першій третині XIX ст. Ці впливи, що виявляються в опануванні деяких жанрових різновидів і використанні характерних прийомів побудови та розвитку мелодії — відзначала професор М. Долгушина, особливо ж, на її думку, італійська спрямованість проявилася в романсовій творчості композитора Д. Кашина [1, с. 37].

У концертній обробці двох народних пісень І. Рупіна, розглянутій вище, італійська складова проявляється, передусім, у прийомах побудови музичної форми. Композитор застосував принципи розвитку складної двочастинної італійської оперної арії, основаної на зміні повільного та швидкого руху двох різнохарактерних тем з варіаціями (що відповідало поширеній на той час практиці італійських співаків).

По-друге, італійський компонент відбивається у прийомах розвитку мелодики, насиченої мелізматикую й дво-, тризвуковими розспівами складів. Так, у варіаціях композитор використовує орнаментуку на довгих нотах і в кадансах, динамічні й артикуляційні виразні прийоми, які повинні показати слухачеві технічну досконалість співочого голосу, його легкість, польотність, гнучкість.

По-третє, наявні в проаналізованій концертній обробці високі вимоги до вокально-технічної підготовки голосу (широкий діапазон майже у дві октави c^1 - b^2 , орнаментика, ритмічна фігурація та ін.) свідчать про істотний вплив принципів італійського *bel canto* на вокальну творчість Рупіна. Твір призначений для професійно підготовлених вокалістів, з рухливими, легкими, високими голосами. Слід також зазначити, що обробка народних пісень, створена композитором-співаком, радше буде зручною для співу, відповідатиме вокально-виконавським можливостям артиста, сприятиме розвитку технічного відточення та образної достовірності виконання. У концертній обробці двох російських народних пісень І. Рупін зумів поєднати національну російську образність з італійською вокально-технічною досконалістю.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з поглибленим вивченням у музикознавчому й культурологічному контекстах вокальної творчості багатьох талановитих, але згодом забутих композиторів Російської імперії періоду першої половини XIX ст.

Список літератури

1. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой : автореф.

- дис. на соискание учен. степени д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] / М. Г. Долгушина. — СПб., 2010. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/kamernaya-vokalnaya-muzyka-v-rossii-pervoyu-poloviny-xix-veka#ixzz2mVLmUzz1>. — Загл. с экрана.
2. Лапин В. Русский певец и фортепианист / В. Лапин // Сов. музыка. — 1973. — № 3. — С. 107–109.
 3. Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен / Т. В. Попова // Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. — М. : Госмузиздат. — С. 10–22.
 4. Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / И. Рупин ; [под ред. и с предисл. В. М. Беляева и вводн. статьей Т. В. Поповой]. — М. : Госмузиздат. — 100 с.
 5. Русские народные песни с нотами. Расцвели цветы лазоревые / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : Фолио, 2003. — 287 с.
 6. Русские народные песни с нотами. Ты взойди, солнце красное / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : Фолио, 2003. — 287 с.

Надійшла до редколегії 17.09.2014 р.

УДК 785+792.82

О. К. ЗАВ'ЯЛОВА

ЄВРОПЕЙСЬКА БАЛЕТНА МУЗИКА ВІД ДЖЕРЕЛ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ

Розглядаються основні етапи еволюції європейської балетної музики, висвітлюються її функціональні особливості, характерні для кожного з періодів розвитку, та вихід за межі «аккомпануючої ролі» на рівень самостійної структури в балетній виставі.

Ключові слова: європейське балетне мистецтво, музика в балеті, еволюція жанру.

Рассматриваются основные этапы эволюции европейской балетной музыки, освещаются ее функциональные особенности, характерные для каждого периода развития, и выход за рамки «аккомпанирующей роли» на уровень самостоятельной структуры в балетном спектакле.

Ключевые слова: европейское балетное искусство, музыка в балете, эволюция жанра.

In the article the basic stages of evolution of European ballet music, characteristic of development her functional features beyond a "accompanying role" on the level of independent structure in a ballet theatrical are highlighted.

Key words: the European ballet art, music in ballet, evolution of genre.

Період історії балетного мистецтва від джерел до початку ХХ ст. — це час становлення й найбільшого розквіту класичної балетної хореографії й балетної вистави як такої. У становленні балету, як

унікального виду мистецтва зі своїми специфічними ознаками, важливу роль відігравала музика, адже розвиток балетного мистецтва був пов'язаний, а часто й визначався певними процесами еволюції музичної культури. Це безпосередньо відобразилося на формуванні системи класичного танцю, становленні національних балетних шкіл, їх своєрідних особливостей та спільних ознак щодо функціонування в європейському просторі. У свою чергу еволюція балетного мистецтва вплинула на формування музичних структур, виконавських традицій, композиторського доробку тощо.

Мета статті — розглянути основні етапи розвитку європейської балетної музики від джерел до початку ХХ ст., висвітлити її функціональну специфіку в кожний зазначений період.

Історично зміни в розвитку балетної музики та її взаємозв'язку з хореографією були пов'язані як з еволюцією музичного мистецтва, так і структурою балетних вистав. Цей процес, що охоплює період із ХVІ ст. й донині, ілюструє згадка про музику, яка звучала під час супроводу танців на придворних балах та маскарадах в епоху Відродження.

Водночас в аристократичних колах особливо популярними були бас-данси — безстрибкові партерні танці, які ще мали назву «прогулянкові». Найулюбленіші — бранлі, павани, алеманди, куранти, гальярди, що загалом мали урочисту спрямованість і виконувалися плавним кроком, ніби ковзаючи. Композиційний рисунок цих танців мав вигляд хороводу, ланцюжка або ходи. Отже, органічним для бас-дансів був супровід цих танців співом самих танцівників із акомпанементом лютні, флейти, арфи чи інших інструментів.

Істотні зрушення в балетній музиці відбулися в період виокремлення балету як самостійного виду мистецтва в ХVІІ–ХVІІІ ст. У цю добу як музичний супровід використовувалися поширені зразки танцювальної музики, які об'єднувалися в сюїтні або варіаційні форми. До старовинної сюїти зазвичай входили: алеманда, куранта, сарабанда, жига, пізніше — гавот, менует, ригодон, чакона, пасакалія, які широко використовувалися і у творчості професійних композиторів кінця ХVІІ — першої пол. ХVІІІ ст.: Дж. Б. Люллі, Г. Перселла, Г. Генделя, Ж.-Ф. Рамо та ін.

Реформа балетного театру й створення *ballet d'action* (дійового балету), що до середини ХVІІІ ст. в європейському балетному мистецтві здійснив Ж. Ж. Новер, позначилися на підвищенні образної емоційної виразності. Це у свою чергу зумовило уведення до оркестрових партитур розгорнутих динамічних епізодів. На таких принципах основувалася балетна музика К. В. Глюка та композиторів класичної доби. Але часто музику до балетів створювали самі хореографи, адже багато з них мали належну музичну освіту (Г. Анджоліні, Ф. Антоноліні, Ф. Блазис та ін.). Ця практика не втратила свого значення й у ХІХ ст.

До межі XVIII–XIX ст. балетна музика посідала значне місце у творчості європейських композиторів: Ф. Галеві, А. Е. М. Грегрі, К. А. Кавоса, Д. Ф. Е. Обера, Ж.-Ж. Родольфа та ін. Однак при певній драматизації, яку привносила в балетну музику творчість професійних композиторів, її основою залишалися популярні народні, побутові й придворні (салонні) танці. Яскравим прикладом використання побутових танців як музичного супроводу є балет «Дрібнички» (1778) В. А. Моцарта (єдиний у творчості композитора), а винятком — «Творіння Прометея» (1801) Л. ван Бетховена, який також є єдиним зразком звернення композитора до балетного жанру. Сповнена духом героїзму й прагнення до високих ідеалів балетна музика Бетховена набуває наскрізного динамічного розвитку і вважається першою спробою симфонізації балету.

Розвиток балетної музики передромантичної доби (кінець XVIII — початок XIX ст.) відбувся в одному стильовому русі із симфонічними й оперними жанрами. Однак загалом музика до балетних вистав першої половини XIX ст., зазвичай, була збірною, тобто компонувалася з творів різних авторів. Часто балетні епізоди долучали до інших театральних вистав як вставні танцювальні номери або як окремі виступи танцюристів в антрактах між діями.

Використання нової сюжетної й образної сфери романтизму позначилося на поступовому оновленні музичної стилістики балету. Утілення романтичної тематики в балетній дії потребувало підсилення мелодичної виразності й емоційно-образних контрастів, використання нових танцювальних форм — вальсу, польки, мазурки, галопу тощо. Усталення номерної структури в балетній виставі зумовило поділ танцювальних епізодів на класичні та жанрово-характерні дивертисменти (*pas de deux*, *adagio*, варіації тощо), а також сцени, де музика набувала програмно-зображувального спрямування.

Саме в романтичному балеті досягнуто повної єдності музики, драматичної дії і танцю. Це виявилось в тому, що, починаючи з 40-х рр. XIX ст., балетна музика створювалася для певної вистави вже спеціально (першим балетом зі спеціально написаною музикою була «Жизель» А. Адана, 1841). Але й створена за замовленням музика більшості романтичних балетів не втрачала своєї «прикладної», «акомпануючої» специфіки, будучи призначеною для супроводу танців і створення загального настрою. Отже, танцювальні теми та пасажи, оркестрова фактура балетних вистав не вирізнялися складністю викладення, а створення такої музики було призначенням композиторів т. зв. «легкого» жанру — А. Адана, Л. Деліба, Л. Мінкуса, Ц. Пуні та ін.

У цілому ж твори означених авторів сприяли ствердженню романтичного напрямку та розвитку музичної частини балетної вистави. Подібного значення набували й танцювальні сцени з опер («Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Іван Сусанін» та «Руслан і Людмила»

М. Глінки, «Князь Ігор» О. Бородіна та ін.) — яскраві зразки романтичної балетної музики, що передували становленню симфонічного танцю в балеті. Водночас ускладнення драматургічної, музичної та хореографічної складових балетної вистави жодним чином не вплинуло на якість розважальних балетів-феєрій та пишних дивертисментів, музика яких, як і раніше, була збірною та компілятивною [2, с. 21].

Порівняно з європейською традицією, мала свою специфіку розвитку балетна музика в Україні. Це передусім було пов'язано із загальними особливостями процесу культурної еволюції та пізнім становленням як музично-інструментального, так і балетного мистецтва у країні. До відкриття театрів (1803 — Київ, 1776 — Львів, 1809 — Одеса, 1816 — Харків) і впродовж першої половини XIX ст. показ балетних вистав тривалий час здійснювали аматорські та кріпацькі трупи, а наприкінці XVIII ст. й досить нерегулярні оперні антрепризи здебільшого італійські або польські (наприклад, починаючи із заснування в одеському театрі працювала регулярна італійська трупа, а в середині XIX ст. балетні вистави польської трупи М. Пюона засвідчували престиж київських «контрактів»).

З останньої третини XVIII ст. внаслідок поширення театрального мистецтва у великих промислово-торговельних і культурних центрах помітно посилюється рівень та значення музичної частини балетних вистав. Активізації і підвищенню загального рівня вітчизняної культури й мистецтва передусім сприяли ярмарки, що були місцем «притяжіння» для комерсантів і тих, хто прагнув розважитися. Це сприяло пошвавленню концертного та музично-театрального життя міст. Згодом проведення концертів і вистав набуло регулярності, що потребувало створення спеціальних театральних приміщень.

Відкриття драматичних театрів ознаменувало новий етап в еволюції української інструментальної музики. Розвиток музичної складової передусім зумовлювало те, що чіткого поділу між театрами не було й у них здійснювалися також постановки музичних і балетних вистав, у виконанні яких брав участь і оркестр. Зазвичай до складу театральних оркестрів входили міські музиканти або учасники військових оркестрів. Часто оркестри формувалися на базі учнівських колективів. Разом з добре підготованими інструменталістами-аматорами ці колективи брали участь у публічних концертах, різних урочистостях, інших музично-театральних заходах.

Одним з чинників розвитку музики балетних вистав став театральний репертуар, який складався з водевілів, побутових оперет, мелодрам, частково з опер та балетів. Особливого значення набували жанри водевілю і балету, в яких важливе місце відводилося розгорнутим танцювальним сценам, епізодам або дивертисментам. Слід зважати й на те, що тогочасні балети були окремим вставним номером в театральній дії. Танці ставилися на музику популярних

інструментальних творів, оркестрових уривків, оперних увертюр або арій. У будь-якому разі для виконання зазначених партитур та акомпанементу солістам необхідний був відповідного рівня і складу оркестр.

Якість музичної частини високо цінувалася в балеті, про що свідчать відгуки на вистави популярного в Києві в середині XIX ст. балету Моріса Пюона. За авторитетним твердженням М. Загайкевич, їх «супроводжував відомий у той час оркестр князя Лопухіна, що складався з 30 чоловік — кваліфікованих музикантів» [3, с. 27]. Сприймаючи всі компоненти балетної вистави як єдине ціле, М. Пюон вимагав, щоб музичний супровід відповідав рівневі всіх її складових. Отже, виконання балетної музики потребувало майстерності оркестрантів і грамотного аранжування.

Будучи одним з перших, хто ставив балети на спеціально написану музику («Жизель» А. Адана, «Мімілі, або Стирийці» Ю. Стефані), М. Пюон зробив значний внесок у розвиток балетної драматургії. Незначною мірою це виявилось й у розвиткові балетної музики. Загалом використання в театральних оркестрах класичного інструментарію, пошуки оптимальних тембральних рішень для танцювального акомпанементу, посилення ролі оркестру в балетних виставах сприяли подальшій професіоналізації інструментального мистецтва в Україні.

Наприкінці XIX ст. новим етапом у розвиткові балетної музики стала творчість П. І. Чайковського. Видатний композитор, не порушуючи усталеної номерної структури, писав музику до балетних вистав, основується на принципах симфонічного розвитку. Отже, оркестрове письмо в його балетах «Лебедине озеро» (1877), «Спляча красуня» (1890), «Лускунчик» (1892) набуло симфонічного рівня. Реформа П. І. Чайковського визначила музику головним компонентом балетної драматургії. Це значною мірою стимулювало еволюцію класичного танцю, пов'язану зі спробами симфонізації та поліфонізації пластичних образів, що відпрацьовували М. Петіпа та Л. І. Іванов [1, с. 48].

Загалом суть симфонічного танцю базується на проявах виразних рухів та інтонацій людини в житті, що не зводиться до конкретно-побутових форм чи прямого наслідування. Пов'язане з розвитком симфонічної музики поняття симфонізації танцю містить поетичне узагальнення лірико-драматичного змісту хореографічної дії, основаної на поліфонічних структурах, принципах тематичної розробки та динамічної композиції форми. Звідси вможливлені аналогії між музичним й танцювальним мистецтвом, що виявляються вже на рівні побутових та народних танців й значно посилюються в балеті.

Хореографічні композиції, побудовані за принципом танцювальної поліфонії (багатошарової структури), динаміки спадів та наростань, тематичної розробки пластичних мотивів, виникли вже в романтичних виставах (танці вілліс у «Жизелі», тіней у «Баядерці»,

дріад у «Дон Кіхоті», лебедів у «Лебединому озері» тощо). Хореографічна стилістика на рівні симфонізованого класичного танцю стала провідною у творчості М. Петіпа та Л. І. Іванова. Значну роль у цьому відіграли реформа й досягнення балетної музики П. І. Чайковського й О. К. Глазунова.

На початку ХХ ст. в балетній музиці сформувався новий стиль, у якому поєдналися відхід від канонізованих дансантих форм з підсиленою драматизацією музичних образів й застосуванням виразних засобів імпресіонізму, експресіонізму й інших стильових спрямувань доби [1, с. 49]. Кардинального оновлення розвиток балетної музики набув у творчості І. Ф. Стравінського, особливо в балетах, створених для «Російських сезонів» С. Дягілева в Парижі й пов'язаних із пошуками новаторських пластичних рішень М. Фокіна (1910 — «Жарптиця», 1911 — «Петрушка», 1913 — «Весна священна»).

Народження нового балетного театру в першій половині ХХ ст. нерозривно пов'язане з новаціями музики Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, М. де Фальї, Ф. Пуленка, Ж. Оріка, Д. Мійо, К. Шимановського, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна та ін. У балетній творчості цих композиторів яскраво виражені стильові тенденції доби. Зокрема «Парад» Е. Саті — це маніфест балетного футуризму, творіння Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онеггера — світ м'юзик-хольних почуттів, балетна музика Ф. Стравінського, Д. Мійо, М. де Фальї, А. Казелли ґрунтуються на фольклорних традиціях, в музиці деяких балетів відчутний вплив неокласицизму (Ф. Стравінський, О. Респігі, Ф. Соге), імпресіонізму (А. Руссель) тощо.

В еволюції балетної музики від джерел до початку ХХ ст. спостерігаються кілька етапів розвитку: докласичний, класичний, передромантичний, романтичний, модерний. Функціональні особливості та зміни в музичному супроводі балетних вистав кожного періоду були пов'язані й визначалися розвитком класичної хореографії. Еволюція музичної частини та надання оркестровому супроводу самостійної драматургічної ролі в ХІХ ст. (тобто симфонізація музики балетних творів) на початку ХХ ст. позначилися на виході балетної музики на рівень самостійної структури у виставі. Віднині розкриття хореографічної дії ґрунтується на розвиткові музичної драматургії балету.

Список літератури

1. Балет : енциклопедія / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М. : Сов. енциклопедія, 1981. — 623 с., ил.
2. Зав'ялова О. К. Історія балетного мистецтва від витоків до початку ХХ ст. : навч. посіб. для студ. ф-тів мистецтв пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманітарних ф-тів вищих навч. закл. / О. К. Зав'ялова. — Суми : ВВП «Мрія-1», 2013. — 116 с.
3. Київ музичний : зб. ст. / відп. ред. М. Гордійчук. — Київ : Наук. думка, 1982. — 119 с., ил.

Надійшла до редколегії 13.08.2014 р.

ІНСТРУКТИВНО-ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ОПАНУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Розглядаються особливості розвитку технічних навиків на духових інструментах.

Ключові слова: музичний інструмент, техніка, швидкість пальців, вправи.

Рассматриваются особенности развития технических навыков на духовых инструментах.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, техника, беглость пальцев, упражнения.

The features of developing the technical skills of the wind instruments are discusses.

Key words: musical instrument, equipment, fluency fingers, exercise

Формування технічних навичок є одним з найважливіших виконавських засобів музиканта-духовика для втілення художніх намірів у процесі гри. Вони пов'язані з іншими компонентами виконавського апарату: технікою язика, виконавського подиху, губного апарату і, певною мірою, звуковисотною інтонацією.

Розглядаючи проблеми розвитку техніки пальців, необхідно усвідомити, що це тільки зовнішній прояв складних нервово-м'язових і психічних процесів, котрі керують швидкістю пальців. Основою технічних навичок є швидкість нервових імпульсів у корі головного мозку музиканта-виконавця, це діяльність не лише мисленева, а й психологічна, і опанування техніки — передусім, вольові функції, спочатку усвідомлені, а потім, завдяки частим вправам, — майже автоматичні.

Техніка пальців — це добре розвинені і доведені в процесі гри на інструменті до автоматизму рухові навички пальцевого апарату музиканта-виконавця, що дозволяють йому вільно володіти аплікатурою інструмента і звукоутворенням, легко і точно виконувати різноманітні технічні пасажі й утілювати у звуках характер музичного твору.

Промовистість, емоційність за високої технічної майстерності — характерні ознаки виконавської школи гри на музичних інструментах, які розвиваються й удосконалюються в процесі систематичної, цілеспрямованої роботи.

Питання теорії і практики розвитку технічних навичок уперше дослідив професор Московської консерваторії С. Розанов (1870–1937) [11]. Паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства формувалася, розвивалася і удосконалювалася їх методика в працях В. Блажевича [2], М. Табакова [12], М. Платонова [8], Б. Дикова [7], А. Федотова [14], Г. Єрьомкіна [6], Ю. Усова [13].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики професійного виконавства здійснили видатні педагоги-виконавці: В. Апатський [1], В. Венгловський [3],

С. Горовий [5], І. Гішка [4], Г. Марценюк [7], В. Посвалюк [9], І. Пущечніков [10], І. Якустиді [15].

Мета статті — розглянути особливості розвитку технічних навичок гри на духових інструментах у контексті формування виконавської майстерності.

Перш ніж розглянути методи роботи над технікою пальців, слід стисло охарактеризувати основні фактори, що впливають на її розвиток: вік учня; закріплення основ раціональної підготовки; гнучкість і відносна сила пальців; незалежність рухів кожного пальця, а також узгодженість рухів декількох пальців.

Важливими чинниками, що впливають на розвиток техніки пальців тих, хто грає на дерев'яних духових інструментах, є: тимчасова точність виконання пальцевим апаратом виконавця необхідних ігрових рухів; просторова точність; аплікатурна точність; свідомість і керуваність пальцевих рухів тощо.

Розглянемо детальніше деякі з цих чинників.

Практика виконавства на музичних інструментах, зокрема на духових, свідчить, що навчання гри на них слід розпочинати з раннього віку: у дитячі роки виконавські навички значно легше опанувати, розвивати й удосконалювати, ніж у підлітковому і юнацькому віці.

Досвід навчання гри на духових інструментах засвідчив, що формування виконавських навичок у майбутніх духовиків можна розпочинати з 6,7 років на блокфлейті (сопрано) з подальшим перекладенням їх (у 9,11 років) на дерев'яні або мідні духові інструменти.

Техніка гри на духових інструментах залежить від найраціональнішого взаємоположення і взаємодії компонентів виконавського апарату, що беруть участь у процесі звукодобування, та інструмента.

Так, на дерев'яних духових інструментах зап'ястя обох рук мають бути дещо ввігнутими, пальці — перебувати над призначеними для них клапанами і звуковими отворами в ледь зігнутому, злегка округленому положенні. Особливу увагу слід звернути на положення підставки гобоя, кларнета і саксофона на великому пальці правої руки, що має розміщуватися на першій фаланзі пальця, зазвичай, біля його нігтя.

Під час гри на дерев'яних духових інструментах пальці подушечками повинні легко, без натискування, закривати звукові отвори. У процесі гри пальці не слід піднімати занадто високо над звуковими отворами (клапанами), відводити в сторону, тримати разом і підводити під корпус інструмента.

На мідних духових інструментах перший, другий і третій пальці повинні мати злегка округлу форму, своїми подушечками м'яко натискати на клавіші (кнопки) інструмента і під час руху клавіш (кнопок) угору не відриватися від них. Не рекомендується грати прямими пальцями з опорою на клавіші (кнопки) першою або другою фалангами.

Важливою умовою розвитку техніки пальців є досягнення зли-
тості, повного контакту подушечок пальців з клавішами венти-
лів. Виконавець має відчутти пальцями висоту, силу, тембр звука, як він
це відчуває губами під мундштуком. Єдині м'язові відчуття в губах
і пальцях — стан успішної подальшої роботи учня над розвитком тех-
ніки пальців.

На розвиток техніки пальців впливає також постановка рук, які
необхідно дещо відвести від грудної клітини і не порушувати пра-
вильного взаємоположення кистей, пальців та інструмента.

Процес опанування техніки пальцевих рухів надто складний
і трудоемний, тому технічної майстерності досягають лише ті музи-
канти, котрі розвивають техніку пальців методично правильно, сис-
тематично і цілеспрямовано.

Особливо складний цей процес у початковий період навчання для
виконавців на дерев'яних духових інструментах. Вивчення апліка-
тури цих інструментів і розвиток пальців слід розпочинати в повіль-
ному темпі з найпростіших вправ на послідовний рух пальців.

У початковий період навчання всі рухи пальців мають підготов-
люватися, контролюватися й керуватися свідомістю. Велике зна-
чення для розвитку техніки пальців має досягнення їх сили і неза-
лежності.

Для розвитку сили м'язів рук і пальців вправи корисно викону-
вати чіткими, пружними рухами. Енергійні рухи пальців слід поєд-
нувати з відносним розслабленням м'язів. Чергування напруження
і розслаблення м'язів рук і пальців надають можливості тому, хто
грає, уникнути перенапруження пальцевого апарату. Розвивати силу
пальців можна також, тренуючись не тільки на своєму інструменті,
а й на фортепіано, навіть на столі. Практика гри на дерев'яних ду-
хових інструментах свідчить, що гра пасивними, занадто розслабле-
ними пальцями призводить, зазвичай, до неритмічного, неякісного
виконання.

Досягнення самостійності рухів кожного пальця — завдання
надто складне, тому що всі пальці, зазвичай, мимоволі викликають
рухи сусідніх пальців. У процесі занять необхідно досягти таких ру-
хів пальців, щоб були вільні від напруження і цілком підпорядкову-
валися тому, хто грає. Повної незалежності пальців можна досягти
тільки завдяки цілеспрямованій, тривалій і зосередженій роботі. Для
розвитку незалежності кожного пальця окремо можна рекоменду-
вати такі вправи. Їх необхідно виконувати від різних звуків, по черзі:
то від верхнього, то від нижнього.



Критерієм перевірки самостійності рухів пальців є якість виконання трелі. Якщо тремоловання утворюється часте і ритмічно рівне, то пальці достатньо розвинені.

У процесі гри в м'язах рук виконавця неминуче, мимовільно виникає напруження, що спричиняє появу різних «затискачів», швидку стомлюваність м'язів рук, уповільнює розвиток техніки пальців. Ліпшим засобом для їх усунення є виконання різних вправ у повільному темпі. Це надає тому, хто грає, можливості досягти ізольованих рухів кожного пальця, скоординувати рухливість пальців між собою, а також із рухами язика.

Суттєве значення для розвитку техніки пальців має досягнення просторової та аплікатурної точності.

Просторова точність — це відчуття виконавцем відстаней між звуковими отворами і клапанами й уміння під час гри швидко та точно потрапляти пальцями на потрібні звукові отвори і клапани; досягається вона завдяки цілеспрямованим, тривалим вправам поступово, спочатку в повільному темпі, потім у помірному та швидкому, і доводиться до автоматизму. Під час розвитку просторової точності пальців необхідно зацентувати на її досягненнях у процесі виконання великих інтервалів (стрибків), а також у рухах мізинців тих, хто грає на кларнетах французької системи і на гобоях. Рухи мізинців у цих виконавців відрізняються значною складністю і потребують особливого тренування.

Аплікатурна точність, тобто вміння виконавця в процесі гри постійно використовувати раціональну аплікатуру, відіграє важливу роль у досягненні технічної та інтонаційної чистоти під час виконання різних музичних пасажів.

Розвиток гамоподібної техніки має відбуватися паралельно з розвитком техніки пальців у процесі виконання арпеджованих пасажів і техніки стрибків. Цей вид техніки складніший, оскільки потребує синхронного узгодження рухів пальців у найрізноманітніших їх взаємозв'язках і поєднаннях. Розвиток такого виду пальцевої техніки слід розпочинати в повільному темпі з вивчення найзручніших в аплікатурному аспекті гам та їх мажорних і мінорних арпеджованих тризвуків, Д7 і Зм. УП7 у прямому, а потім у зворотному. Під час виконання гам і арпеджованих тризвуків слід запам'ятовувати ті інтервали, поєднання яких особливо незручні, виокремлювати їх із гам або арпеджію і працювати над ними окремо, спочатку в повільному, а потім в інтенсивнішому темпі, досягаючи технічної чистоти і швидкості їх виконання. Після чого слід долучати до складу арпеджію і виконувати його повністю.

Критерієм точної узгодженості, одночасності в роботі пальців і технічної чистоти виконання арпеджованих тризвуків є відсутність проміжних звуків між інтервалами арпеджію.

Для розвитку й удосконалення технології виконання стрибків доцільно виконувати гами спочатку терціями, потім квартами, квінтами тощо, поступово збільшуючи ширину інтервалу. Під час виконання стрибків необхідно стежити не лише за правильною аплікатурою і точною координацією пальців, але й за швидкою та точною зміною напруження губного апарату і силою видиху, котрі у взаємодії повинні забезпечити чистоту інтонування інтервалів, що виконуються.

Рухливість пальців слід розвивати із опануванням виконавцем аплікатури інструмента, здебільшого на інструктивно-тренувальному матеріалі, що ускладнюється поступово.

Головний принцип педагога в роботі над технікою — навчити виконавця чути звуковий результат того або іншого технічного прийому звукодобування. Слуховий контроль є вирішальним у запам'ятовуванні учнем тих фізичних відчуттів, що необхідні для підготовки і роботи пальцевого апарату (та інших компонентів виконавського апарату) відповідно до звукових завдань.

Прагнення окремих виконавців і педагогів форсувати розвиток техніки пальців прискоренням темпів завжди призводять до негативних результатів. Вищим еталоном у розвитку техніки пальців виконавця є автоматизм. У процесі тривалої, систематичної і цілеспрямованої роботи над розвитком техніки пальців у корі головного мозку виконавця дедалі більше розвивається і закріплюється умовно-рефлекторний аспект їх рухів; на певній стадії занять виникають мимовільні, підсвідомі рухи пальців, так зване явище автоматизму, коли пальці немовби самі без помітних вольових зусиль того, хто грає, виконують необхідні рухи.

Слід зауважити: якби в процесі занять на музичних інструментах не вироблявся автоматизм пальцевих рухів, то виконавства на них не могло б існувати, оскільки музикант, розпочинаючи заняття, щоразу розпочинав би з вивчення аплікатури інструмента.

Автоматизація рухів пальців (губів, подиху, язика) у виконавстві на духових музичних інструментах сприяє підвищенню рівня технічної підготовки музиканта, звільняє його свідомість від контролю за рухами пальців і дозволяє вирішувати художні виконавські завдання. Розвиток і вдосконалення виконавської техніки, зокрема й техніки пальців, неможливі без вправи, яка ґрунтується на тренуванні. Існують критерії, що визначають ефективність вправ:

- вправа матиме позитивні результати в тому разі, якщо учень намагатиметься працювати щоразу ліпше;
- результат вправи буде ліпшим, якщо повнішим буде розуміння причин помилок і знання засобів їх усунення; тому важливе значення в процесі занять має самоконтроль;
- важливими є вказівки, які надає викладач, організовуючи і правильно скеровуючи учня, й урахування їх у процесі занять;

- ефективність вправи підвищується поступовим переходом від легшого до складнішого.

Розвиток і вдосконалення технічних навичок учнів невід'ємні від усієї системи навчання гри на духових інструментах. Вони плануються педагогом і здійснюються комплексно в процесі роботи над гаммами, спеціальними вправами, етюдами і музичними художніми творами.

Гами й арпеджовані тризвуки є універсальним навчально-тренувальним матеріалом для музикантів-духовиків. Систематична і цілеспрямована робота над ними надає можливості тому, хто грає на духовому інструменті, розвивати, удосконалювати і підтримувати на високому фаховому рівні різні виконавські прийоми та техніку пальців. Виконання гам і арпеджіо сприяє опануванню аплікатури інструмента, досягненню повноти та рівності звучання різних його регістрів, розвиткові і вихованню ладових слухових уявлень і навичок чистого інтонування, а також удосконаленню виконавської техніки. Гами й арпеджіо є типовими видами фактури інструментальної музики. Їх опанування вможлиблює застосування виконавцем засвоєних («готових») технічних формул під час вивчення п'ес, оркестрових партій, етюдів, що значно зменшує обсяг роботи над ними і полегшує завдання.

Щодня музикант повинен працювати над 1–2 гаммами, постійно вдосконалюючи їх виконання. Повертаючись неодноразово в процесі занять до раніше вивчених гам, музикант має прагнути до поліпшення виконання і досягнення швидшого темпу, довівши виконання до автоматизму та віртуозності. У музиці для духових інструментів часто трапляються хроматичні пасажі. Щоб заздалегідь підготувати себе до їх виконання в етюдах, п'есах і оркестрових партіях, виконавці на духових інструментах мають постійно працювати над хроматичною гамою.

Високий рівень, відпрацьований хроматичною гамою в процесі роботи до автоматизму, дозволяє виконавцеві грати весь пасаж автоматично, незважаючи на ноти, з яких він складається, та аплікатуру.

Сучасна музична педагогіка розглядає вправи й етюди як важливий засіб для розвитку виконавської техніки того, хто грає на духовому інструменті.

Вправи належать до музичного матеріалу інструктивного типу і призначені для опанування окремих елементів виконавської техніки. Виконання різних вправ, особливо тих, що спрямовані на подолання аплікатурних складнощів на дерев'яних духових інструментах, надає можливості музикантам сконцентровано працювати над основними технічними формулами інструментальної фактури, що сприяє оптимізації процесу навчання. Головною вимогою щодо вивчення вправ є свідомий підхід до роботи над ними. Жодна, навіть найпростіша, технічна вправа не повинна виконуватися механічно. У кожному технічному пасажі музикант має відчувати виразне звучання.

Етюди призначені для опанування найтипівіших зразків технічних труднощів інструментальної фактури і поєднують спеціальні технічні завдання із завданнями музичними. Для тих, хто грає на дерев'яних духових інструментах, особливо важливими є робота над аплікатурними етюдами, розуміння виконавцем цільового призначення етюда і методично правильна, осмислена діяльність не тільки щодо вирішення технічних завдань, а й ретельного музичного його оформлення.

Виконавець має розуміти, що роботу над вирішенням технічних завдань необхідно поєднувати з опануванням звучання, фразування, що сприятиме подоланню технічних складнощів.

Музикантові слід пам'ятати, що досягнення швидкості пальців як в етюді, так і в п'єсі — це не тільки мета, але й засіб для виразного виконання твору.

Вибір вправ та етюдів для кожного учня визначається конкретними завданнями розвитку техніки пальців на певному етапі його навчання.

Необхідно, щоб робота над етюдами доповнювала вивчення музикантом художніх творів і підготувала його до подолання технічних складнощів у п'єсах, що визначені в індивідуальному плані.

Таким чином, розглянуто особливості розвитку технічних навичок, які впливають на формування виконавської майстерності на духових інструментах.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В. Н. Аратский // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — Киев : КССМШ им. В. Н. Лисенка, 2005. — Вып. 6. — С. 174.
2. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич. — М., 1937. — 171 с.
3. Венгловский В. Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах / В. Ф. Венгловский // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. — М., 1990. — Вып. 103. — С. 91–103.
4. Гішка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) : дослідження / І. Гішка. — Львів : ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
5. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
6. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
7. Марценюк Г. Тромбон : навч посіб. / Г. Марценюк. — Київ : КНУКМ, 2006. — 104 с.
8. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М. : Госузгиздат, 1958. — 71 с.
9. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі / В. Т. Посвалюк ; Київська школа. Друга половина XIX–XX ст. : навч. посіб. — Київ : КНУКІМ, 2006. — 176 с.

10. Пушечников И. Искусство игры на гобое: история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И. Пушечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
11. Розанов С. В. Школа игры на кларнете : для учащихся ДМШ и муз. уч-щ. Ч. 2 / С. В. Розанов. — М. : Музыка, 1996. — 158 с.
12. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
13. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособ. для муз. вузов / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 97 с.
14. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
15. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам / И. Якустиди // Теория и практика игры на духовых инструментах. — Киев, 1989. — С. 10–21.

Надійшла до редколегії 21.08.2014 р.

УДК 780.616.432 (477) «193»

Н. Ю. ЗИМОГЛЯД

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТ.

Проаналізовано питання, пов'язані з фортепіанним виконавством в Україні середини ХХ ст., зокрема з репертуарною політикою, організацією концертної діяльності та конкурсів піаністів, гастрольними концертами зарубіжних виконавців.

Ключові слова: *фортепіанне виконавство, конкурс піаністів, репертуар, концерт-лекція.*

Анализируются вопросы, связанные с фортепианным исполнительством в Украине середины ХХ в., в частности с репертуарной политикой, организацией концертной деятельности и конкурсов пианистов, гастрольными концертами зарубежных исполнителей.

Ключевые слова: *фортепианное исполнительство, конкурс пианистов, репертуар, концерт-лекция.*

The issues related to the piano playing in the Ukraine in the mid-twentieth century, in particular: the repertoire policy, activities and organization of concert piano competitions, as well as numerous tours to foreign artists, are studied and analyzed.

Key words: *piano performance, piano competition, repertoire, concert-lecture.*

Інтерес до виконавського мистецтва ХХ ст. — одна з актуальних тенденцій сучасної музичної науки і практики. У ракурсі напрямів реформування музичної освіти, що намітилися в Україні, нагальними є проблеми історії фортепіанного виконавства взагалі і середини ХХ ст. зокрема. Розвиток фортепіанного виконавства України цього періоду значно збагатив фортепіанне мистецтво різноманітним художнім напрямів та стилів, що набуло відображення у творчих манерах і способах трактування творів зарубіжних та українських композиторів.

Актуальність і перспективність цього дослідження полягає у вивченні та весторонньому аналізові тенденцій і процесів, які характерні для розвитку фортепіанного виконавства України середини ХХ ст. Вибір об'єкта дослідження цього періоду не є випадковим, оскільки узагальнення й запозичення досвіду минулого сприятимуть поліпшенню підготовки майбутніх піаністів-фахівців. Звернення до історії дозволяє розкрити особливості музичного мислення піаністів минулого століття, визначити специфіку репертуару, ознайомитися з утраченими виконавськими традиціями. Вирішення цих питань на сучасному етапі є принциповим не лише для піаністів, а й для дослідників, оскільки дозволяє розширити уявлення про музичне мислення та особливості фортепіанного виконавства України середини ХХ століття.

Мета статті — охарактеризувати фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. — визначила такі завдання: вивчити питання, пов'язані з фортепіанним виконавством цього періоду; виявити основні тенденції формування в ті роки фортепіанного репертуару; розкрити особливості організації і специфіки концертів вітчизняних та іноземних гастролерів, а також інші питання, пов'язані з фортепіанним виконавством, які майже не розглядали українські музикознавці.

Проблеми фортепіанного виконавства України середини ХХ ст. висвітлено в працях К. Шамаєвої, А. Рум'янцевої, О. Кононової.

Перша половина ХХ ст. стала важливим етапом у розвитку піаністичної культури України. Остаточо сформувалися консерваторії як самостійні навчальні заклади, почала здійснюватися програма комплексної підготовки піаністів-професіоналів, відбулися численні фортепіанні концерти, перший конкурс піаністів. Усі ці чинники в комплексі відіграли позитивну роль у навчанні, формуванні й вихованні талановитих виконавців, більшість з них надалі поповнили плеяду видатних піаністів минулого століття.

Характеризуючи музичне життя України середини ХХ ст. слід зазначити, що поступово відновлюючись після руйнівної Великої Вітчизняної війни, поряд із симфонічними концертами, камерною та вокальною музикою розвивалося й фортепіанне виконавство. На відміну від тенденцій 30-х рр., коли українська музика практично не лунала зі сцени, твори українських авторів у середині ХХ ст. стали неодмінною складовою концертних програм українських піаністів. Майже в усіх концертах представники української фортепіанної школи поряд із творами російської та зарубіжної класики виконували щось із доробку українських композиторів. Наприклад, програма концерту лауреата республіканського конкурсу музикантів-виконавців Ю. Будницької, що відбувся 25 грудня 1946 р. в Києві. У першому відділенні прозвучали твори В. Косенка «Пасакалія», М. Мясковського Соната №32 та «Етюд — Гавот», у другому — виконувалася Соната b-moll Ф. Шопена.

Ще одним прикладом використання у своїй виконавській творчості опусів українських авторів є програма концерту випускниці Харківської консерваторії Н. Єщенко, який відбувся 19 квітня 1953 р. До його програми ввійшли такі твори: І. Шамо «Українська сюїта», Л. Ревуцький «Три прелюдії», а також чотири Етюдкартини С. Рахманінова, Соната *h-moll* Ф. Шопена і «Дон-Жуан» В. А. Моцарта — Ф. Ліста.

На початку 50-х рр. педагоги Київської, Одеської і Харківської консерваторій розпочали редагування творів українських композиторів і укладання збірників українського репертуару. Прискіпливо вивчалася національна музична спадщина. Так, композитори Л. Ревуцький та Г. Майборода відновили й оркестрували незавершений концерт для фортепіано з оркестром В. Косенка (перша частина якого виконувалася ще 1937 р.) 29 листопада 1950 р. цей твір з успіхом виконала Ю. Будницька в супроводі оркестру філармонії під керівництвом Н. Рахліна. Критика відзначила, що піаністка чудово опанувала музичний матеріал і була надзвичайно переконливою в розкритті художнього змісту концерту.

Українська музика лунала не тільки у філармонійних залах, а також у навчальних закладах та підприємствах. Прикладом може слугувати концерт, який відбувся 25 травня 1951 р. в актовому залі Київського педагогічного інституту. Це був черговий концерт-лекція, присвячений творчості видатного українського класика М. Лисенка. Розпочався він з лекції П. Козицького, потім пролунала музика, зокрема друга рапсодія у виконанні лауреата республіканського курсу музикантів-виконавців Р. Лисенко.

Однак у середині ХХ ст. основою концертного репертуару піаністів була творчість композиторів ХІХ ст. — Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, Ф. Ліста, — спостерігалася також зацікавленість творчістю Л. ван Бетховена. Так, у 1946 р. (25 травня і 29 квітня) відбулися виступи студентів класу професора Харківської консерваторії А. Лунца, в їх виконанні прозвучали такі твори великого композитора: Сонати оп. 7, 57, 53, 101, 27; концерт *C-Dur*; 15 варіацій з фугою оп. 35, Соната для скрипки й фортепіано оп. 77.

«Репертуарною» залишалася й музика Ф. Ліста, наприклад, у 1952 р. в Харкові відбувся концерт-лекція «Ф. Ліст», у якому виконано такі твори композитора: Балада *h-moll*, Сонет Пеграрки № 104, Рапсодія № 12, Ноктюрн *As-Dur*, М. Паганіні — Ф. Ліст Каприс *a-moll*, Рапсодія №9, Концерт *As-Dur*.

Одним з найпопулярніших авторів зокрема серед українських піаністів і гастролерів, на той час був Ф. Шопен. Жодного концертного сезону не відбулося без звернення до музики видатного польського композитора. У 1949 р. в усій республіці відбулися концерти, приурочені до 100-ліття від дати смерті Ф. Шопена. Їх учасниками були студенти музичних училищ та ВНЗ, українські виконавці-піаністи:

Ю. Будницька, Р. Гіндін, Л. Щур та ін. На концерті 16 червня 1949 р. в Харкові прозвучали: Ноктюрн As-Dur, Балада g-moll, Етюдів № 4, 7, 14, 23 у виконанні Н. Єщенко, а також Концерт f-moll, Колискова, Вальс Es-Dur, Фантазія f-moll, у виконанні М. Єщенко.

23–24 жовтня 1949 р. з шопенівською програмою виступив випускник Одеської консерваторії, переможець Третього міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена у Варшаві Я. Зак, який підготував Фантазію, Скерцо, п'ять Мазурок, Полонез, Ноктюрни, два Вальси та Сонату.

Для періоду 40 — початку 50-х рр. також були характерними концерти, програми яких складали твори радянських композиторів. Виконавці надавали перевагу творам С. Прокоф'єва, однак приділяли увагу й іншим авторам. Наприклад, у програмі концерту від 17 грудня 1947 р. були виконані дві Сонати С. Прокоф'єва, а також «Пассакалія» В. Косенка, «Танок із факелами», «Ліричний дует», «Танок із шаблями» А. Хачатуряна, три концертні Етюдів Є. Вітачека, Прелюдія Л. Ревуцького, «Причуди» М. Мясковського, шість Етюдів Л. Половинкіна. Другу Сонату С. Прокоф'єва було виконано 13 грудня 1947 р. в Харкові, в концерті, що теж складався з творів радянських композиторів. А до програми концерту, присвяченого музичній культурі братніх республік СРСР, який відбувся 10 листопада 1951 р., увійшли твори А. Ешпая, Ф. Вітачека, Г. Гасанова (Концерт №1), І. Шамо (Веснянка, Дума), В. Косенка (Вальс) та ін.

Зазначимо також, що в програмах фортепіанних концертів звучали і твори К. Дебюсі та М. Равеля, про творчість яких у 30-ті рр. ХХ ст. відвідувачі концертних залів України ніколи не чули. У цей період доробок французьких композиторів став предметом вивчення піаністів, відтак українська публіка набула можливості ознайомитися з музикою цих авторів.

Тогочасні програми виступів піаністів свідчать про посилення інтересу до жанру фортепіанного концерту. Зацікавилися цим жанром і українські композитори, наприклад, значно широкую популярність в 50-ті рр. набув «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського, в якому були використані масивна фактура й акордова техніка. Його форма не зовсім традиційна, цей твір можна назвати концертом-симфонією, тому що оркестр і рояль є рівноправними партнерами. Першим виконавцем «Слов'янського концерту» був піаніст В. Воробйов, а пізніше його з успіхом виконувала Т. Ніколаєва.

Наприкінці 40 — на початку 50-х рр. українські виконавці часто виступали в концертних залах Росії. Так, 21 травня 1946 р. в Москві відбулися виступи квартету ім. Ж. Б. Вільома (Київської державної філармонії) та піаніста, професора Київської консерваторії А. Луфера. Вони підготували твори Б. Лятошинського, В. Філіппенка, Ф. Козицького. Особливу прихильність серед слухачів мав Український квартет Б. Лятошинського. У відгуках на ці виступи

відзначалося: «...достоїнства музики квінтету ґрунтуються на національній інтонаційній основі, саме із цього походила співучість і романтична схвилюваність музики», «...А. Луфер зумів дати «тон» п'єси і зберігати його провідне значення впродовж усього твору, ніде не порушуючи рівноваги у звучанні ансамблю» [3].

50-ті рр. стали періодом інтенсивних гастрольних подорожей до України видатних піаністів. Так, у 1949 р. відбулися виступи Е. Гілельса, який у своїх концертах виконував твори В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена. У 1951 р. публіка мала можливість ознайомитися з творами російських композиторів: Гумористичним скерцо, Каприччіозо, Темою з варіаціями П. Чайковського; творами М. Балакірева; Музичними моментами С. Рахманінова.

Регулярно відвідував Україну й С. Ріхтер, програми котрого були надзвичайно різноманітними. Наприклад, концерти 1950 р., в одному з яких піаніст запропонував сольну програму з творів С. Прокоф'єва (Соната №2, десять Миттевостей, Вальс, Гавот), Ф. Ліста та Р. Шумана. Відбувся ще концерт з творів Л. ван Бетховена, а також виступи в ролі концертмейстера співачки Н. Дорліак.

Неодноразово відвідав республіку в той період Г. Нейгауз. Один з його концертів відбувся 12 грудня 1951 р. в Києві, на якому було виконано: Концерт Ф. Шопена для фортепіано з оркестром оп. 11 e-moll; Концерт Ф. Ліста для фортепіано с оркестром; Концерт В. А. Моцарта для двох фортепіано за участю С. Нейгауза. Преса висловила велику задоволеність черговою зустріччю з талановитими виконавцями й відзначила «особливу красу й різноманіття звуку» в інтерпретації шопенівського концерту [1].

Серед піаністів, які гастролювали в ті роки Україною, слід назвати Т. Ніколаєву, Г. Гінзбурга, Б. Давидович, С. Нейгауза, Л. Оборіна, В. Софроніцького, П. Серебрякова.

Аналізуючи фортепіанне мистецтво 50-х р., необхідно відзначити, що в республіці відбувалися гастролі фортепіанних дуетів. На жаль, і в той період, і нині фортепіанні дуети в Україні не набули популярності, хоча для них як зарубіжні, так і вітчизняні композитори створили багатий репертуар.

Так, у 1954 р. відбулися два показові концерти. В одному взяли участь естонські піаністи А. Клас і Б. Лук, які запропонували таку програму: Ф. Шуберт «Угорський дивертисмент»; В. А. Моцарт — Ф. Ліст Фантазія на теми опери «Дон Жуан»; Р. Шуман Анданте з варіаціями; Б. Дворжак Три слов'янські танці; І. Штраус Фантазія на тему вальсу; А. Рубінштейн Тріпак; М. Каппа Карело-фінський танок. Учасниками іншого концерту були чудові піаністи з Росії Генріх та Станіслав Нейгаузи, котрі виконали Рондо Ф. Шопена, «Білими і чорними» К. Дебюссі; Інтродукцію, пасакалію та фугу М. Регера; Прелюдію і фугу С. Танєєва та Рапсодію С. Рахманінова.

У 1957 р. відбулися гастролі фортепіанного дуету в складі Адольфа та Михайла Готлібів. Поряд із творами Ф. Ліста (Патетичний концерт та Романс) і Ф. Шуберта — Ф. Ліста («Форель») була представлена музика для двох фортепіано К. Дебюссі й М. Равеля, Народна пісня Х. Агірре, «Северянка» Е. Дюблана, два романси К. Гуаставіно, а також танці з балету А. Хачатуряна «Спартак».

У 1945 р. було організовано республіканський конкурс музикантів-виконавців, який став підсумком розвитку фортепіанного мистецтва в Україні. Серед лауреатів — вихованці Київської консерваторії Д. Тасін та Р. Гіндін, обидва випускники класу професора А. Луфера.

Преса відзначала технічну вправність і велику музикальність цих виконавців: «Музичні твори під їх руками безперервно розвиваються, музична думка не зупиняється ні на хвилину» [5]. Згідно з її оцінками виконання другого концерту С. Рахманінова для фортепіано з оркестром, Д. Тасіним характеризувалося «зовнішнім спокоєм, за яким відчувались сила і воля, а також — великою сконцентрованою увагою на створенні музичних образів» [5]. У виконанні Р. Гіндіна прозвучав перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського. Слухачів вразили різноманітна динаміка та віртуозність виконання молодого піаніста. «Партія фортепіано зливалася з оркестром настільки, що звук був неначе індивідуалізованим голосом великого симфонічного твору», — такою була оцінка критиків [5].

У програмі учасників конкурсу гідне місце посіли твори українських авторів, зокрема нові доробки В. Вериковського. Своєрідний і дуже емоційний виступ лауреата конкурсу Р. Лисенко, одне з призових місць посіла Ю. Будницька. Учасницею конкурсу була і Ю. Рожавська (випускниця М. Гозенпуда) — талановита піаністка, в майбутньому відомий український композитор.

Незважаючи на протистояння двох соціально-політичних систем, у період кінця 40-х — початку 50-х рр. почалося зміцнення міжнародних зв'язків. У нових геополітичних реаліях, що склалися після розгрому фашистської Німеччини, посилювався інтерес до життя народу-переможця, його культури. Певна стабілізація відносин уможливила проведення в різних країнах фестивалів, гастролей окремих діячів мистецтва за кордон, а зарубіжних майстрів — до України. Культура в цей період стала одним з головних факторів спілкування і зближення народів.

У результаті до України декілька разів приїздили чеські музиканти. Один з перших концертів відбувся 1946 р. На запрошення Українського товариства культурних зв'язків із зарубіжжям столичної філармонії республіку відвідали музиканти, серед яких був один з найвидатніших композиторів і піаністів Чехії Й. Паленічек. На концерті були виконані твори Б. Мартіну та Л. Яначека. Й. Паленічек також запропонував фортепіанний концерт у супроводі струнного оркестру й літавр, автором якого був сам. У рецензії на цей концерт

А. Зноско-Боровський відзначив «фактурну своєрідність концерту, в якому застосовано принцип токатності й цікаву авторську інтерпретацію» [6].

Успішно розвивалися й українсько-польські зв'язки. Наприклад, у 1949 р. в Києві відбувалися вечори польської музики. Це був перший післявоєнний приїзд музикантів з Польщі. Фортепіанну національну музику представляли С. Шпінальський (випускник Московської консерваторії) та Я. Гофман. Українські слухачі насолоджувались творами Ф. Шопена у виконанні польських піаністів.

Ще одна зустріч з талановитими виконавцями цієї країни відбулася 1955 р. З нагоди 10-ї річниці визволення Польщі від німецько-фашистських загарбників були організовані концерти за участі випускниці Київської консерваторії, лауреата міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена Л. Тріхтол і диригента З. Гужинського. У першому відділі виконано «Литовську рапсодію» М. Карловича для симфонічного оркестру, в другому — концерт e-moll для фортепіано з оркестром Ф. Шопена. У пресі відзначали чудову майстерність і відчуття стилю в інтерпретації молодого виконавиці.

Частою гостею філармонійних залів України була лауреат першої премії міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена 1949 р. Г. Черні-Стефанська. Програми її концертів складали насамперед твори Ф. Шопена. Рецензентам подобалася ця дивовижно музикальна піаністка, а «надзвичайну чарівливість її інтерпретації» вони вбачали в «особливо тонкому відчутті камерності творів Ф. Шопена» [4]. Вона грала також твори інших, маловідомих композиторів. Так, 1957 р. в програмі цієї піаністки були Патетичний концерт Ф. Ліста, Серенада «Тріана» І. Альбеніса, два романси К. Гуаставіно, Сюїта з балету «Гаяне» А. Хачатуряна. У 1955 р. концертну програму з творів Ф. Шопена представляла ще одна польська піаністка — Б. Хессе-Буховська.

У 1949 р. відбулися українські гастролі талановитої угорської піаністки А. Фішер, котра виконала концерт для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена під керівництвом Ласло Амаді. Музику румунських композиторів представляв українцем Мандру Кац. 22 лютого 1950 р. відбувся симфонічний концерт, у якому піаніст зіграв концерт Ф. Шопена для фортепіано з оркестром (диригент — Н. Сільвестрі), а за кілька днів на сольному концерті серед інших творів прозвучали в його виконанні твори Д. Енеску — Токката, Пavana, Бурре.

У 1952 р. румунську фортепіанну школу українським слухачам демонстрував В. Георгіу — лауреат конкурсів у Будапешті й Празі та міжнародного конкурсу на фестивалі демократичної молоді в Берліні. Він виконував Ф. Шуберта, Ф. Ліста та Ф. Шопена.

Однак тогочасне музичне життя не обмежувалося лише численними гастролями піаністів — представників так званих «країн соціалістичного табору» — 1956 р. Україну відвідали англійські

музиканти. До складу делегації разом із диригентом К. Рейбоундом, співачкою Дж. Вівтан увійшов професор Королівського музичного коледжу Сіріл Сміт — відомий інтерпретатор творів С. Рахманінова. У програмі, яка складалася із симфонічних і камерних творів англійських авторів, був виконаний концерт для двох фортепіано з оркестром Ленокса Б'юоркля (партію другого фортепіано грала Філіс Селлік). Преса особливо відзначила цікаву музику англійця та бездоганне відчуття ансамблю у виконавців [2]. Концертмейстером у концерті був відомий піаніст Джеральд Мур, нагороджений у 1952 р. золотою медаллю за заслуги в галузі камерної музики.

Отже, у 50-ті рр. українські слухачі мали можливість ознайомитися з багатьма творами композиторів Польщі, Угорщини, Румунії, Англії у виконанні відомих піаністів цих країн.

Таким чином, у середині ХХ ст. фортепіанне виконавство України набуло інтенсивного розвитку. Саме в цей період організовано безліч концертів українських піаністів, а також гастролерів з Росії та з-за кордону. Деяко одноманітна репертуарна палітра 30-х рр., основу якої становила переважно романтична музика ХІХ ст., на початку 50-х збагатилася творами імпресіоністів, російських авторів та зарубіжних композиторів ХХ ст. Велике значення українські піаністи цього часу приділяли пропаганді національної фортепіанної музики, використовуючи у своїх концертних програмах твори композиторів-класиків і сучасних їм композиторів України.

Конкурси піаністів (перший з яких відбувся в Україні) стали невід'ємною складовою піаністичної культури республіки. У цей період історії українська піаністична школа мала таких визнаних музикантів, як Я. Зак, Т. Гольдфарб, Ю. Будницька, Р. Лисенко, Наталія та Марія Єщенко, В. Сечкін та ін..

Досвід піаністів-виконавців України середини ХХ ст. є важливою складовою української фортепіанної культури, а вивчення художнього світогляду, творчості й репертуару піаністів-виконавців — створює нові горизонти для оптимізації навчання, виховання та розвитку піаністів майбутніх поколінь.

Список літератури

1. Височинська Л. Концерти двох піаністів / Л. Височинська // Рад. мистецтво. — 1951. — 12 груд.
2. Концерти англійських митців // Рад. культура. — 1956. — 6 трав.
3. Концерти української музики у Москві // Рад. мистецтво. — 1946. — 21 трав.
4. Лесько К. Концерт Галіни Стефанської-Черні / К. Лесько // Рад. мистецтво. — 1959. — 5 трав.
5. Хінчин Л. Республіканський конкурс музик-виконавців і майстрів художнього читання / Л. Хінчин // Рад. мистецтво. — 1945. — 16 черв.
6. Чехословацькі музиканти в Києві // Соц. Харківщина. — 1946. — 19 листоп.

Надійшла до редколегії 26.08.2014 р.

НАШІ АВТОРИ

- Алфьорова З. І.** д-р мистецтвознав., проф., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Божко Л. Д.** докторант ХДАК
- Бучковська О. Ю.** викл. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту
- Германова де Діас Е. В.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Гладких А. В.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Гончаров В. В.** здобувач НАКККіМ
- Доброєр Н. В.** доц. ОНПУ
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК, засл. працівник культури України
- Єрошенко О. В.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Єфремова І. В.** канд. мистецтвознав., ст. викл. Луганськ. держ. акад. культури і мистецтв
- Зав'ялова О. К.** д-р мистецтвознав., проф. СумДПУ ім. А. С. Макаренка
- Зимогляд Н. Ю.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Іванова І. Б.** канд. філол. наук., викл. ХДАК
- Кислюк К. В.** д-р культурології, проф. ХДАК
- Коваленко Ю. Б.** канд. мистецтвознав., ст. викл. ХДАК
- Коновалова І. Ю.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Костенко Д. О.** аспірант КНУКіМ
- Кравченко О. В.** д-р культурології, проф. ХДАК
- Курінна Г. В.** канд. мистецтвознав., доц., заст. декана ф-ту КТМ ХДАК
- Лошков Ю. І.** д-р мистецтвознав, проф. ХДАК
- Макаренко Л. П.** канд. мистецтвознав., ст. викл., декан мистецького ф-ту Кременецького обл. гуманіт.-пед. ін-ту ім. Тараса Шевченка
- Овчїєва Л. П.** ст. викл. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
- Осипова Н. П.** д-р філос. наук, проф. НЮУ ім. Ярослава Мудрого
- Остропольська З. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Прохорова І. С.** аспірант КНУКіМ

- Рибалко С. Б.** д-р мистецтвознав., доц. ХДАК
- Рум'янцева А. Ю.** канд. мистецтвознав., ст. викл. ХДАК
- Скляров О. Д.** засл. діяч мистецтв України, проф., зав. кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК
- Тополевський В. Ю.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Хом'якова О. В.** викл. ХНАМГ
- Шевчук Ю. С.** аспірант КНУКіМ
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., зав. кафедри культурології, ректор ХДАК, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Шишкіна О. А.** доц. ХДАК
- Шумлянська Н. В.** ст. викл. ХДАК
- Щербань А. Л.** канд. іст. наук, докторант ХДАК
- Яріко М. О.** канд. культурології, викл. ХДАК

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

В. М. ШейкоКреативна модель освіти сучасної цивілізації:
загальнокультурологічні, етнокультурні й етнопедагогічні аспекти. . . . 4**О. В. Кравченко**Концептуальні моделі ідентифікації національно-культурного
простору України в сучасному публічному інтелектуальному
дискурсі. 13**М. В. Дяченко**

Уолт Уїтмен: філософсько-поетичні етюди оптимізму (стаття перша) . 23

З. М. ОстропольськаМорально-етичні аспекти господарської діяльності людини (з історії
філософсько-культурологічної думки) 32**К. В. Кислюк**

Перспективи комп'ютерних ігор у медіа-культурі ХХІ ст. 40

Е. В. Германова де ДіасБогословська підготовка Другого Ватиканського Собору
(1962–1965 рр.) 49**В. В. Гончаров**

Віртуальна реальність як новація у сфері художньої культури. 57

Н. П. Осипова

Стратегія оратора: проблеми культурфілософської рефлексії 65

А. Л. ЩербаньПричини трансформацій орнаменталізації народної кераміки
Лівобережної України 75**О. Ю. Бучковська**Розвиток міжкультурного співробітництва в умовах
глобалізаційних перетворень 82**О. В. Хом'якова**Гносеологічні підвалини та цивілізаційна детермінованість
культурних парадигм вищої освіти 90**Л. Д. Божко**Література подорожей і туризм в історико-культурному контексті:
епохи Відродження та Середньовіччя. 98**Н. В. Шумлянська**Екотуризм як форма долучення до природної та культурної
спадщини 108**М. О. Яріко**Менеджмент релігійного туризму в сучасній Україні на прикладі
ісламської та католицької спільнот 116**С. Б. Рибалко**

Японське традиційне вбрання в контексті весільної обрядодії 123

І. Б. Іванова

Лінгвокультурологічні аспекти дослідження стереотипів 130

Ю. С. Шевчук

Вплив реклами на перцептивні властивості художнього фільму. 138

Н. В. Доброєр

Роль гейші в японській культурі: гендерний стереотип 147

РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**З. І. Алфьорова**

Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності 156

Л. П. Овчїсва

Шевченківські образи в мистецькій творчості М. Л. Кропивницького 163

Г. В. Курінна

Концепт конфлікту в конструкції телесценарію zieldrama. 171

І. В. Єфремова

Відтворення балу в опері Е. Направника «Дубровський» 177

Ю. Б. Коваленко

До типології сучасного телевізійного репортажу 185

Д. О. Костенко

Стильові особливості дизайну фасадних композицій у житловому середовищі м. Київ у ХХ ст. 191

В. Ю. Тополевський

Сучасні аспекти виховання майбутніх акторів 198

РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**І. С. Прохорова**

Музично-розмовні жанри на сучасній естраді 206

О. А. Шишкіна

Формування репертуару народного співака як засіб розкриття творчої індивідуальності 213

І. Ю. Коновалова

Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко . . . 220

Л. П. Макаренко

Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба). 230

Ю. І. Лошков

Гармоніка в Україні (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.). 238

О. Д. Склярів

Розвиток внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення в процесі фортепіанного навчання 247

А. Ю. Рум'янцева

Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства. 253

О. В. Єрошенко

Концертна обробка двох народних пісень І. Рупіна як зразок взаємодії італійської та російської складових у вокальній культурі Росії першої третини ХІХ ст. 260

О. К. Зав'ялова

Європейська балетна музика від джерел до початку ХХ ст.: еволюція жанру 268

А. В. Гладких

Інструктивно-технологічні складові опанування виконавської техніки на духових інструментах 274

Н. Ю. Зимогляд

Фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. 281

Наші автори 290

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 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 аркуша (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- До рукопису додається текстовий файл у форматі *.doc або *.rtf (MS Word). Таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5.
- 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, 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; учене звання; повна назва організації, де працює автор; посада; країна, поштова адреса, телефон, e-mail.
- Статті підлягають редагуванню. До кожної статті має бути рецензія.
- Рукопис авторові не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор має придбати примірник виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме правил оформлення, стаття не публікуватиметься.

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 47

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,
Ю. М. Заклінська,
А. Г. Шекунова,
А. А. Троян

Художній редактор

І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 25.09.2014. 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