

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету*

**Випуск 19
У 2-х т. Том II**

Засновано у 2000 році

Рівне – 2013

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 19. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, В. Г. Горпенко, С. В. Виткалов та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2013. – 318 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

- Баканурський А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне),
відповідальний секретар
Горпенко В.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор (Рівне)
Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)
Супрун-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Рівне)
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Стоколос Н.Г. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Жилук С.І. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 15560-4032 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України,
наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

Упорядник: проф. **Виткалов В.Г.**

Науково-бібліографічне редагування: **наукова бібліотека РДГУ**

Рецензент: **Афанасьєв Ю.Л.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету ім. Б.Грінченка

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 4 від 29 листопада 2013 р.)

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.) і перереєстрований як фахове видання з культурології (постанова № 1-05/5 від 18.11.2009 р.) та мистецтвознавства (постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)

ISBN 978–966–8424–76–2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2013

Розділ 1. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

УДК 008:379.8

І.В. Петрова

СВОБОДА І НЕОБХІДНІСТЬ У ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИКАХ ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Дозвілля античної Греції як цілісна соціально-культурна система, що виникла на засадах політеїзму, відповідної політики полісів у сфері дозвілля, філософських та ідеологічних поглядів мислителів античності, відіграє суттєве значення у контексті збагачення змісту і форм дозвіллевой діяльності сучасності; посилення її культуротворчого потенціалу й обґрунтування незмінних дозвіллевих цінностей.

Сприйняття світу, що формувало відповідну ієрархію життєвих цінностей і стереотипів, вплинувши на співвідношення свободи і необхідності у дозвіллевих практиках античної Греції, розглянуто за епічними творами Гомера і Гесіода, ліричною поезією Мімнерма, Сапфо й Анакреонта, одами Піндара, трагедіями Софокла й комедіями Аристофана, поезіями Теокріта і промовама Лукіана, у яких відбилися релігійно-міфологічна свідомість античних греків, їх ставлення до релігійних святкувань, спортивних змагань, свят на честь певного божества.

Основоположними для означеної теми дослідження стали праці Х. Арендт, В. Віндельбандта, Л. Винничук, К. Жигульського, Ф. Зелінського, Е. Фролова, інших вчених. Особливо важливою для аналізу дозвіллевих практик в античній Греції стало дослідження Ю. Андрєєва («Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации»), у якій доводиться, що без урахування особливої схильності античної людини до дозвілля й гри не можна розкрити сутність феномена грецької цивілізації, пояснити її стрімкий злет, бурхливий розвиток і наступний занепад. На думку вченого, духовно наповнене античне дозвілля виконувало у грецькому суспільстві важливу функцію моральної компенсації за щоденні «образи людського духу прозою буття», створюючи можливості для релаксації, зняття соціального напруження, психологічного дискомфорту.

Першою спробою систематизувати й обґрунтувати закономірності становлення й формування аксіології дозвілля в античному світі є дисертаційне дослідження Є. Генкіної («Ценности античного досуга как социально-культурной системы»), у якому розкрито аксіологію античного дозвілля та простежено співвідношення дослідницької практики дозвіллевих процесів сучасності з відповідними аналогами в античній цивілізації.

Діалектичним продовженням наукового пошуку російської дослідниці стали роботи Г. Волощенко («Досуг как явление культуры: генезис и развитие», «Генезис досуга: высокий досуг в древнегреческом мифе – учении «Гармония сфер», «Двухмодельность римско-латинского досуга и разрыв его второй модели (otium-II) в III в. до н.э. с высокой традицией»), присвячені комплексному вивченню генези дозвілля. Учений виокремив у розвитку дозвілля, як культурологічного явища, три «кризові» моменти, кожен з яких істотно змінив роль і значення дозвілля в суспільстві: перший він відносить до Античності і «зведення» богів з небес на землю (дозвілля зберігає діяльнісну основу); другий – до Середньовіччя, коли дозвілля «збилося зі шляху» і замість «діяльності» стало «вільним часом» (йдеться про його частину чи бездіяльність, неробство); третій – він пов'язує з сучасним етапом розвитку людства, з «поверненням до першоджерел» – античного дозвілля.

Проте, не зважаючи на безумовну важливість наряду окреслених досліджень, питання становлення й розвитку сфери дозвілля, як і проблема співвідношення й

необхідності у дозвіллевих практиках стародавніх греків (а саме вона визначила специфіку античного дозвілля), не була об'єктом вивчення вітчизняних вчених.

Тому *метою статті є* аналіз умов, що сприяли становленню й розвитку сфери в античній Греції.

Основу давньогрецької культури становив абсолютний, одухотворено-розумний та чуттєво-матеріальний космологізм (О. Лосєв). Думка античних греків ґрунтувалася на тому, що в космічному просторі вже існує світова гармонія. Необхідно лише вміти розвинути здібності для того, щоб досягнути таємниці цієї гармонії, відкрити закони буття. Таке сприйняття світу формувало відповідну ієрархію життєвих цінностей: споглядання переважало над перетворюючою активністю. Діяльність в античній Греції розуміли не як процес і динаміку, а як уже здійснене, статичне, втілене в результатах. Тому й вільне знання, на опанування якого спрямовувалося дозвілля вільнонародженого, мало більшу цінність, ніж технічні нововведення. Цей потяг до знання заради самого знання цінувався, передусім, як засіб досягти задоволення і лише настільки, наскільки це необхідно, щоб зберегти «світлу безтурботність духу». Додамо, що греки не знали гнітючого страху перед надприродними силами, на відміну від людини Сходу. У своїх зацікавленнях вони не наштовхувалися на штучні перешкоди, але й не втрачали почуття побожності. Вони мали вільну і врівноважену уяву, не здатну до ірраціональних фантазувань чи похмурого містицизму. Ця схильність греків до споглядання стала однією з передумов створення й поширення філософських гуртків.

В античній Греції буденне життя мало виражений релігійний характер. Народження, смерть, початок військових дій, заснування нового міста, святкові процесії, багато інших подій супроводжувалися жорстко регламентованими ритуальними діями, обов'язковими для кожного повноправного члена громади. Реальна культурна практика античного грека – це жертвоприношення у дні святкувань не одному, а кільком богам. Так, під час Елевсіній вшановували Феміду, Деметру, Гестію, Афіну, Гермеса, Геру, Зевса, Посейдона, Артеміду. Досить часто храми і святилища, відведені кільком богам, були взаємопов'язані між собою. Такий політеїзм відбивав багатоманітну реальність, у якій перебувала людина античності.

Верства жерців у Греції, не маючи панівного становища (виняток становить хіба що Дельфійська колегія), виконувала переважно літургічні та церемоніальні обов'язки, не відіграючи значної ролі гаранта моральності у світі, у регулюванні поведінки людини в суспільному і особистому житті. Проте поклоніння певному божеству (загальноеллінському чи місцевому) було обов'язковим для всіх громадян полісу, а неповага до культу богів суворо каралася, аж до смертного вироку [3; 430-431]. Тому релігійний обряд був нормою, що впливала на ціннісні орієнтації греків і визначала стереотип поведінки, зокрема й у сфері дозвілля. Культове служіння було водночас і священнодійством, і святом, що дає підстави стверджувати: ранні форми дозвілля беруть початок у релігійній обрядовості. Життєрадісні боги греків любили розкішні святкування, дивовижні вистави, спортивні змагання, а надто – свята на свою честь: Афіна, «зрадівши танцювальною забавою, не вважала за доречне звеселитися з порожніми руками, а прикрасившись зброєю, виконала свій танок» [13; 247].

З часом культові свята перетворилися на агональні види дозвілля: випробування священних царів – на атлетичні змагання; діонісійські ритуали – на театральні видовища; трапези на честь божества – на симпосії. Свята на честь богів олімпійського пантеону мали у житті античних греків величезне значення: вони відрізнялися від буденного життя, переривали цілеспрямовану трудову діяльність, а звичайний розподіл ролей втрачав свою силу під час загального «відпочинку» [3; 181].

Своєрідність дозвіллевих практик зумовлювалася психічними особливостями давніх греків, для яких характерними були діалектичність і оптимістичність світовідчуття. Готовність до змін, вміння радіти життю, безмежна цікавість і гедонізм із схильністю до естетизму парадоксально поєднувалися з підприємливістю, бережливістю, силою волі,

цілеспрямованістю, об'єктивним усвідомленням трагічних сторін буття. Духовне життя греків характеризувалося, за словами російського історика-антикознавця Ю. Андрєєва, «феноменом роздвоєної свідомості», існуванням одночасно у двох різних вимірах: буттєво-практичному та ідеально-героїчному. І саме цей специфічний аспект менталітету греків став однією з головних передумов їх схильності до життя в дозвіллі, яке не призвело до неробства, байдикування чи марного витрачання часу (Геродот: «Греція пройшла школу бідності»). Як зазначав російський філолог кінця XIX ст. Ф. Зелінський, завдяки своєму дозвіллю, антична Греція виробила ідеали духовної культури, неможливі без дозвілля, а створені, стали здобутком усього народу [10; 68].

Греки досить рано усвідомили ту небезпеку, яку приховують надмірні розкоші, неймовірні багатства, необмежені насолоди й пов'язана з ними зманіженість. Ідеал інтелектуального самовияву індивідуальності й критерії прекрасного вважалися невіддільними від моральної поведінки. Тому прикметними видаються слова Перикла, виголошені ним під час поховання грецьких воїнів: «Ми любимо красу з простотою і мудрість без кволості. І багатство буває потрібне нам при нагоді більше для діла, а не для того, щоб хвалитися ним. І не сором у нас визнавати себе бідним, а ганебним вважається не уникати бідності працею» [18; 285]. Скромність у побуті, невибагливість в одязі і їжі, на відміну від східних розкошів, надавали можливість грекам працювати шість годин на день, що зафіксовано у відомій епіграмі: «Шість для роботи годин пристосовані, ті, що за ними Символом знаків своїх смертному кажуть: «живи» [10; 133-134]. Вони підтверджуються й сентенцією Софокла: «...немає нікого, хто не обтяжений працею, блаженніший той, у кого її найменше». Російський історик О. Зайцев припускає, що для розвитку культури та унікального просування вперед грекам сприяв не лише оптимістичний погляд загалом, але – і передусім – позитивне сприйняття конкретних зусиль у буденному житті [10; 105].

На становлення античної моделі дозвілля впливав агон грецького життя, який стимулював творчі досягнення і культурний розвиток Греції. Змагальність, яку яскраво демонстрували вже в гомерівську епоху, мала всі формальні ознаки дозвілля і своєю функціональністю майже цілковито належала до цієї сфери. Агональні види дозвілля згадуються вже у творах Гомера, у яких йдеться про агоністичну атлетику, та Гесіода, який безпосередньо брав участь у музичних змаганнях і отримав приз.

Дух суперництва пронизував усі сфери грецького життя: політику, економіку, війну, культуру і дозвілля. У праці Лукіана Солон вказує на корисність для усієї держави участі греків у змаганнях, бо: «...якби хтось, Анахарсис, втратив у житті прагнення до слави, що залишилося б у нас гарного? І хто б старався здійснити щось велике?» [11; 226]. У суспільній свідомості античної людини формувалося сприйняття агоністичних успіхів як найважливішої мети життя вільнонародженого. «Найбільш грецький з грецьких поетів» Піндар, змальовуючи змагання аристократії, повчав: «Досягти щастя і заслужити добру славу – найголовніше у житті» (перша Піфійська ода). Він оспівував переможців загальногрецьких спортивних ігор (Олімпійських, Піфійських, Німейських, Істмійських):

Золота кіфаро, Феба
й кудрефіалкових дів –
ясних Муз –
суспільне добро!
Чує вихід
хору тебе – святкувань
зачин,
І співці коряться грі твоїй, для свят
Провідним наколи ти
заспівам
Першоряд кладеш,
Струнозрушувана [12; 130-131].

Окрім чотирьох вище названих загально-грецьких змагань, Піндар згадує майже про 30 змагань місцевого значення – у Фівах, Егіні, Афінах, Мегарі, Аргосі, Тегеї, Кірені та інших містах. Результати цих змагань, відбиваючи взаємозв'язок людини й античного божества, залежали від «родовитості» предків переможця, зусиль грека і волі й милості богів, які дарували йому перемогу. Про важливість агону, як доброго відпочинку від праці, йдеться й у поминальній промові Перикла [18; 285].

Агоністика як суспільна установка на виявлення і демонстрацію «найкращого», аристократичного способу життя, найвищого щастя, доступного людині, підтримувалася спонукальними мотивами, серед яких головними були бажання успіху і слави, суспільного визнання й вищості над іншими. Уже в Гомера бенкети і призи, розігрувані у змаганнях, змальовувалися як вияв багатства і престижності. При цьому дозвілля сприймалося як умова тривалих систематичних тренувань, пов'язаних із неабияким напруженням і самообмеженням, що було запорукою успішної участі в агоні. На змагання перетворювалися спорт і тілесна краса, пісня і танок, театр і науковий диспут. На Лесбосі, у святилищі Зевса, Гери й Діоніса, щороку змагалися у красі дівчата; мусичні змагання були невід'ємною складовою служіння Діонісу. У Дельфах під час Піфійських ігор змагалися флейтисти, в Афінах на святі Діонісій у вигляді змагань ставили дифірамби, комедії і трагедії, а на Панафінеях змагалися рапсоди, декламуючи Гомера.

Агон утверджував перемогу в змаганні як найвищу цінність, яка уславлювала переможця і забезпечувала йому повагу і пошану. Агону притаманна діалектика; він був складовою театрального дійства, визначав принципи дозвіллевої поведінки, в основі якої – гармонійне поєднання фізичного й духовного удосконалення людини-громадянина.

Пробудження духовних сил грецького народу виявилось у небувалому злеті творчої активності особи. Якщо у країнах Сходу кожна людина виконувала заздалегідь призначену їй роль (воїна, майстра-ремісника, землероба тощо), то громадяни грецького полісу могли одночасно займатися і землеробством, і політикою, і військовою справою, і атлетичними змаганнями, і мистецтвом. Мистецтво, архітектура, релігія, філософія, музика, позначені самоцінністю й самодостатністю особи, багатогранністю її духовного і фізичного світів, яскраво відрізняються від культурних досягнень інших давніх держав. «У результаті, коли на європейському континенті панувала ще грубість звичаїв, тут почало вже пробуджуватись розуміння краси життя та його вищих інтересів. Дух, звільнившись від турбот про щоденні потреби, «жартуючи» породжує твори шляхетного дозвілля, мистецтва, науки; а це вже ознака освіченого розуму – у години дозвілля не піддаватись неробству» [4; 29]. Саме значення свідомого творчого духу дає підстави антикознавцям вважати Стародавню Грецію «цивілізацією дозвілля» [17; 9].

У грецькому суспільстві з VIII ст. до н. е. каталізатором культуротворчих зусиль на дозвіллі була система грецьких полісів, які розвивалися, поєднуючи індивідуумів із спільним минулим, спільною культурою та спільним способом життя. Полісна система виховувала у греків особливе світосприйняття: найвищою цінністю була спільнота, що забезпечувала добробут кожного громадянина, доброчесність і гідність якого, відповідно, залежали від державної цінності людини. Тому приватне життя індивіда розчинялося у громадському, а сімейне – переміщалося у відкрите для сторонніх очей внутрішнє подвір'я – атріум.

Ідея єдності громадської общини та окремої особи передбачала реалізацію творчих потенцій людини лише на благо античного суспільства. Наявність багатства та народження від благородних предків сприймалися не тільки як важливі елементи гідності, а й як сприятливі умови для вищих, одухотворених форм життя. Заслуга перед державою та вищість над іншими могли виявлятися у тих життєвих інтересах, які, на глибоке переконання греків, перебували під особливою опікою муз, тобто у мистецтві, науці, філософії. Відповідне розуміння гідності стало життєвим ідеалом конкретного індивіда, внаслідок чого у Стародавній Греції виховання мало на меті сформувати громадянина, справедливого до виконання суспільних справ, покладених на нього державою,

самостійного і вільного у розумінні свого соціального обов'язку і, в той же час, мужнього, витривалого і фізично сильного.

Ознакою повноцінного громадянина визнавалося право на володіння земельною ділянкою, військова служба, участь у політичному житті. Громадським обов'язком (!) – участь у загальнодержавних святах, народних зібраннях, релігійних урочистостях, атлетичних заняттях та змаганнях, супроводжуваних всенародними процесіями, трапезами, релігійними обрядами, тобто організацією «мимовільного» дозвілля¹. Участь греків у державних святкуваннях була не лише їх правом, а передусім їх обов'язком і сприймалася як засіб єднання, зміцнення політичної свідомості, відданості полісу та поширення морально-політичної ідеології. Античні греки не уявляли гідного життя поза межами міста, вбачаючи у цьому свою головну відмінність від «варварських» народів. Однак усі розглянуті чинники не набули б реального відображення у дозвіллевих практиках, якби не наявність часу, не зайнятого рутинною буденною діяльністю і турботами про задоволення нагальних щоденних потреб. Саме це стало передумовою для формування «дозвіллевого класу», без якого, на думку Б. Рассела, «людство ніколи б не вирвалося із стану варварства». Характерною ознакою античної Греції, заснованої на полісних засадах, була невідома іншим суспільствам форма рабовласництва, спрямована не на виробництво «засобів існування», а на забезпечення дозвіллям значної частини громади. Рабство у Стародавній Греції мало на меті виключити працю з умов життя, адже самодостатність можлива лише у дозвіллі [2; 109].

Наявність дозвілля залежала від розуміння античними греками значення свободи як стану відсутності яскраво вираженого панування над людиною та жорсткої регламентації поведінки індивіда, його особистісної ініціативи, відносного невторчання «духовної цензури» у вигляді всепроникного контролю жерців за настроями і поведінкою кожної людини, що притаманне країнам Стародавнього Сходу. Таке сприйняття свободи викликало відчуття своєї самоцінності та унікальності. Проте, особиста ініціатива античних греків заохочувалася лише в межах, жорстко лімітованих інтересами колективу, який був важливим регулятором поведінки індивіда у всіх її конкретних проявах, поширюючись і на сферу дозвілля. Забезпечуючи вільному греку умови для саморозвитку, породжуючи сильних і незалежних особистостей, античне суспільство з підозрою ставилося до тих, чий здібності й устремління перевищували честолобну посередність (афінський сикофант та остракізм – це теж грецький винахід). В античній Греції особиста свобода не мала суперечити розвитку суспільства в межах встановленого державного порядку. Звідси – державна підтримка і винагороди, контроль над сферою дозвілля або ж використання дозвіллевих форм для вирішення політичних завдань. І все ж, саме в античній Греції розвивалися небачені досі особисті свободи, формувалися права громадянина, були створені реальні можливості для споживання й творення культурних цінностей.

Отже, здійснене дослідження дає підстави дійти висновків. Становлення й розвиток дозвіллевих практик відбулися в античній Греції завдяки синтезу умов, серед яких головними визначено такі: абсолютний, одухотворено-розумний і чуттєво-матеріальний космологізм давніх греків; релігійний характер суспільства; особливості психічного складу давніх греків, яким були притаманні діалектизм і оптимістичність світовідчуття; змагальність грецької культури з її культом слави і культом перемоги; особиста творча активність. Однак усі ці чинники не набули б реального відображення у дозвіллевих практиках, якби не наявність часу, вивільненого від рутинної буденної діяльності і турбот про задоволення щоденних потреб, а також розуміння античними греками значення свободи як відсутності пригнічення людини й тотальної регламентації її поведінки. Тобто, античні греки були одночасно і вільні, і підкорені необхідності. Свободу дозвілля, з одного боку, визначали потреби і цінності, якими керувалася окрема особа у вільний час, а з іншого, функції, що поклалися на дозвілля громадою. Це й впливало на дозвіллевий вибір людини як об'єктивний зовнішній примус (економічний, правовий, або мотиваційний), визначаючи її особистісно-поведінкові стереотипи.

Примітки

¹ Поняття «вимушене», або «мимовільне» дозвілля введено до наукового обігу О.Генкіною і розглядається як таке, що виникає незалежно від бажань та волі учасників дозвіллевої діяльності, зазвичай пов'язане з цінностями агональності, релігійними культурами та віддзеркалює рудиментарні форми релігійного служіння.

Список використаної літератури

1. *Античний театр* : Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан, Менандр, Плавт : Трагедії і комедії / [пер. із давньогрец. та латин.] ; упорядкув. та передм. В. Пашенка. – К. : Веселка, 2003. – 381 с.
2. *Арендт Х.* Vita Activa, или о деятельной жизни / Х. Арендт ; пер. с нем. и англ. В. В. Библихина ; [под ред. Д. М. Носова]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 437 с. – (Высшее образование. Программа).
3. *Буркерт В.* Греческая религия : Архаика и классика / В. Буркерт ; пер. с нем. М. Витковской, В. Витковского. – СПб. : Алетейя, 2004. – 584 с.
4. *Виндельбандт В.* История древней философии / В. Виндельбандт ; [вступ. ст. А. Г. Тихолова ; пер. с нем. под ред. А. И. Введенского]. – К. : Тандем, 1995. – 365, [1] с. – (Janua Antiqua).
5. *Гесиод.* Теогония / Гесиод // Эллинистические поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / пер. В. Вересаева ; отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Ладомир, 1999. – С. 29–50.
6. *Гесиод.* Труды и дни / Гесиод // Режим доступа: <http://www.e-catalog.name> Эллинистические поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / пер. В. Вересаева ; отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Ладомир, 1999. – С. 50–68.
7. *Гесіод.* Роботи і дні / Гесіод // Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. – 2 вид. – К. : Рад. шк., 1968. – С. 116–124.
8. *Гомер.* Іліада / Гомер ; пер. із старогрец. Б. Тена ; [передм. А. Білецького] ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Х. : Фоліо, 2006. – 412, [2] с. – (Бібліотека світової літератури).
9. *Гомер.* Одиссея / Гомер ; пер. із старогрецької, примітки, словник імен і назв Б. Тена ; передм. К. С. Забаріла. – Х. : Фоліо, 2004. – 574 с. – (Бібліотека світової літератури).
10. *Зелинский Ф. Ф.* История античной культуры / Ф. Ф. Зелинский ; ред. и прим. С. П. Заикина. – 2 изд. – СПб. : Марс, 1995. – 380 с. – (Кн. серия «Modus vivendi»).
11. *Лукиан Самосатский.* Анахарсис, или об упражнении тела / Лукиан Самосатский ; пер. А. Н. Сергеевского // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / под общ. ред. А. И. Зайцева. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 214–228.
12. *Піндар.* Перша Піфійська ода до Гіреона, переможця в змаганні на колісницях / Піндар // Антична література : зразки старогрецької та римської художньої літератури / упоряд. О. І. Білецький. – К. : Рад. шк., 1938. – С. 130–134.
13. *Платон.* Законы / Платон ; пер. с древнегр. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; авт. ст. в примеч. А. Ф. Лосев ; примеч. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1999. – 832 с. – (Классическая философская мысль).
14. *Сапфо.* Жизнеотношение / Сапфо // Эллинистические поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Ладомир, 1999. – С. 333–335.
15. *Софокл.* Трагедии / Софокл ; пер. С. В. Шервинский, авт. послесл., авт. примеч. Ф. А. Петровский, худож. Г. Кравцов. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954. – 470 с.
16. *Теокрит.* Рибалки / Теокрит // Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. – 2 вид. – К. : Рад. шк., 1968. – С. 348–349.
17. *Фролов Э. Д.* Факел Прометея : очерки античной общественной мысли / Э. Д. Фролов. – Л. : ЛГУ, 1981. – 160 с.
18. *Фукідід.* Промова Перікла / Фукидид ; пер. А. Білецького // Антична література : [хрестоматія] / [упоряд. О. І. Білецький]. – 2 вид. – К. : Рад. шк., 1968. – С. 283–288.

Резюме

Обґрунтовуються умови, що сприяли становленню й розвитку сфери дозвілля в античній Греції.

Ключові слова: дозвілля, дозвіллеві практики, поліс, політеїзм, агон, свобода, необхідність.

Summary

Petrova I. Freedom and necessity for leisure practices of Old Greece

Terms assisting forming and development of sphere of leisure in ancient Greece are examined in the article.

Key words: leisure, досуговые practices, policy, polytheism, агон, freedom, necessity.

Аннотация

Рассматриваются условия, способствующие формированию и развитию сферы досуга в античной Греции.

Ключевые слова: досуг, досуговые практики, полис, политеизм, агон, свобода, необходимость.

Надійшла до редакції 2.02.2014 р.

УДК 930.85(091)

К.М. Гамалія

НАУКА ЯК СПЕЦИФІЧНА ФОРМА ЛЮДСЬКОГО ЗНАННЯ У ДАВНІЙ ГРЕЦІЇ

Проблема генези науки є досить складною і недостатньо розробленою. В процесі свого історичного розвитку наука зазнала чимало якісних перетворень. Кожен з етапів її генези складає інтерес для дослідників, зокрема той, в ході якого вона виникла як особлива форма пізнання дійсності. Давньогрецька цивілізація стала живильним ґрунтом, на якому відбулося зародження наукової творчості [5].

Вирішальну роль у розвитку науки, як зазначав В.Вернадський, відіграли емпіричні знання, викликані повсякденними потребами суспільства. Розробки практичної механіки в Давній Греції були необхідні для сільського господарства, містобудівництва, військової справи. Важливим чинником їхнього функціонування став також розвиток металургії. Залізо було цінним матеріалом для виробництва знарядь праці та предметів озброєння, оскільки своєю міцністю й робочими якостями значно перевершувало бронзу. Крім виробництва заліза, міді, свинцю, срібла, золота в Давній Греції та Малій Азії з VI-V ст. до н.е. виплавлялася сталь.

Годинникова майстерність задовольняла потреби суспільного життя. Вертикальний сонячний годинник, зроблений у I ст. до н. е астрономом Андронікусом із Сиракуз, можна і зараз побачити в Афінах на Башті вітрів. На восьми гранях кам'яної башти розташовані фризи із зображенням восьми вітрів. Флюгер на завершенні башти вказує напрям вітру.

В античні часи існували і водяні годинники. Додавши до простої клепсидри поплавков, рух якого передавався до покажчика на шкалі часу, грецький механік-винахідник з Олександрії Ктесибій (285-222 рр. до н.е.) створив водяний годинник великої точності, придатний для астрономічних спостережень.

Численні технічні інновації належали Архімеду (287-212 рр. до н.е.). Він винайшов так званий «архимедів гвинт» – машину для зрошення полів. Такий механізм

застосовується і нині для відкачування засміченої води, коли не можна користуватися шлангом. Архімед запропонував визначати склад сплавів шляхом їх зважування у воді, винайшов системи важелів, блоків, поліспаств та гвинтів для піднімання великих тягарів або пересування кораблів суходолом. Експерименти, які провів у 1973 р. грецький фізик Сакос, довели, що це цілком можливо. Архімед також підіймав ворожі кораблі у повітря, чіпляючи їх спеціальними машинами за ніс або корму, і топив, кидаючи з висоти у море. Він збудував металічні машини, що дозволяли обсіпати римлян стрілами або важким камінням (до 500 кг) [12].

Елліністичний період пов'язаний з помітним прогресом у будівельній техніці. У 290 р. до н.е. жителі Родоса в пам'ять про перемогу поставили в гавані статую Родоського колоса, між широко розставленими ногами якого проходили кораблі. Унікальним об'єктом був також Фароський маяк в Олександрії, зведений бл. 270 р. до н.е. Состратом Кнідським. Для перевезення плит вагою понад 20 т він з'єднав острів Фарос широкою дамбою з півостровом материка. На башті маяка висотою 152 м діяла система ліфтів для підйому палива, а завдяки встановленому зверху дзеркалу вогонь було видно на відстані понад 50 км [2].

Прикладними знаннями володіли всі народи давніх часів, але прагнення до «чистої» науки виявилось тільки у греків. З розвитком технічного прогресу виникла необхідність у формуванні теоретичної механіки. Практичні досягнення давніх греків у механіці досить вагомі, але відомостей про теоретичні погляди в цій галузі існує дуже мало. Справжнім засновником теоретичної механіки можна вважати Архімеда, який розробляв такі її розділи як статика та гідростатика. В його трактаті «Про рівновагу пласких фігур» викладено загальну теорію рівноваги тіл. В іншому трактаті, названому «Про плаваючі тіла», доводився відомий закон, який носить ім'я Архімеда.

Однією із спроб теоретичного осмислення дії механізмів є трактат «Механічні проблеми», створений в елліністичний період, в якому представлена суміш вірних спостережень та метафізичних уявлень. До періоду пізньої античності відноситься робота Герона Олександрійського «Механіка», що складалася з трьох книг. В цій компілятивній роботі можна знайти дещо нове для того часу. Так, розглядаючи теоретичні питання, автор відходить від статистичних методів Архімеда і користується методом переміщень, що призводять до порушення стану рівноваги.

Першою галуззю, яка почала виділятися на території Давньої Греції у самостійну наукову дисципліну, була математика. Видатним грецьким математиком першої половини V ст. до н.е. був Евдокс Кнідський (бл. 406-355 рр. до н.е.). В своїй теорії відносин він створив нову, загальну концепцію поняття величини. В другій половині V ст. тут були здійснені видатні математичні відкриття і намічені контури математики як системи, що поставила грецьку математику набагато вище, ніж неоформлений конгломерат математичних знань єгиптян та вавилонян. Наприкінці V ст. до н.е. у Греції вже існував курс арифметики, в якому була викладена теорія числових відношень і подільності.

Відкриття ірраціональних величин показало, що існують геометричні співвідношення, які не можна виразити раціональними числами. Греки вийшли з цього становища шляхом геометризації математики. Так виникла геометрична алгебра, яка дозволяла вирішувати алгебраїчні задачі при використанні геометричних образів. Евклід (315-255 рр. до н.е.), відкривши математичну школу в Олександрії, написав для своїх учнів трактат у 13 книгах «Начала», що складався переважно з опису досягнень усієї математики того часу. Створений Евклідом метод аксіом дозволив викласти геометрію як єдине, логічно пов'язане математичне вчення, яке нині носить його ім'я – «геометрія Евкліда». Твір Евкліда, на думку А. Ейнштейна, «дав людству упевненість у собі».

Архімед у низці своїх творів виклав розв'язання задач з обчислення площ та об'ємів різних фігур і тіл. Він довів, що площа круга з радіусом лежить між величинами $27/7$ та $223/71$. Нині це число визначене як $22/7$, означено символом « π » і назване «архимедовим». Найвищим своїм досягненням Архімед вважав встановлений ним факт,

що співвідношення об'ємів циліндру, шару та конусу, які мають однакову ширину і висоту, складає 3:2:1. Цю теорему він заповів зобразити на його могильній плиті, завдяки чому майже через 200 років Цицерон зміг розпізнати його могилу. Метод вичерпання Евдокса Кнідського, яким користувався Архімед при визначенні об'ємів, призвів до винаходу в кінці XVII ст. диференціального числення [14].

Відносно менше порівняно з відомостями щодо античної математики збереглися матеріали з астрономії. До того ж автори давніх астрономічних трактатів оперували термінами, незвичними для нашого часу [9]. На відміну від математики, грецька астрономія на межі V-VI ст. до н.е. перебувала у зародковому стані, але у IV-III ст. вона почала швидко розвиватися. Згідно космологічної системи, що існувала у IV ст. до н.е., Всесвіт складається з 8 концентричних кіл або сфер, які з різною швидкістю обертаються навколо Землі. Гераклід Понтійський (388-315 рр. до н.е.) зробив перший крок до створення геліоцентричної системи світу. Другий крок зробив Аристарх Самоський (310-230 рр. до н.е.), висунувши гіпотезу щодо обертання шароподібної Землі навкруг Сонця, проте ця гіпотеза не знайшла підтримки серед більшості астрономів того часу.

Як самостійна теоретична наука астрономія зародилася завдяки роботам Евдокса Кнідського. Він заснував школу, при якій була створена перша грецька обсерваторія, де проводилися спостереження за небесними світилами та був складений каталог зоряного неба. Найвищою точкою розвитку античної астрономії і водночас її останнім досягненням можна вважати працю Клавдія Птолемея (бл. 87 – бл. 165 рр. н.е.), яка дійшла до нас у арабському перекладі під назвою «Алмагест». Виходячи з геліоцентричної системи, Птоломеї запропонував мудровану математичну модель руху планет. Незважаючи на свою громіздкість, вона дозволяла достатньо точно обчислювати положення планет і визнавалася наукою впродовж 13 наступних століть.

Єдиним розділом фізики, що отримав обриси майбутньої наукової дисципліни, була оптика. На думку стоїків, від душі відділяється «зорова пневма», яка, потрапляючи до зіниці, викликає своєрідні хвилі, що поширюються в оточуючому просторі. Відбиваючись від певного предмету, вони повертаються до ока, викликаючи зорові відчуття. Таке трактування природи зору можна розглядати як передбачення хвильової концепції світла.

В епоху пізньої античності певних успіхів досягла геометрична оптика. Основні закономірності відбивання світла були відомі Платону. Аристотель формулював закон відбивання подібно до сучасних поглядів. Викладення всіх досягнень грецької геометричної оптики вміщено у творі Архімеда «Катоптрика». У трактаті під аналогічною назвою Герон обґрунтовує прямолінійність світлових променів нескінченно великою швидкістю їх поширення, а також висловлює припущення, що шлях, яким проходить світло, повинен бути найменшим з усіх можливих. Це окремий випадок принципу, який зазвичай пов'язують з іменем французького математика П'єра Ферма (1601-1665 рр.). Систематичне вивчення явища заломлення світла вперше було проведено Птолемеєм.

У давній Греції закладалися також основи біологічних наук. Ще у VIII ст. до н.е., згідно текстам «Іліади» та «Одиссеї», греки знали чимало про свійських тварин, про цілющі та корисні рослини. В V ст. до н.е. теорію походження живих організмів висунув Анаксагор. Він вважав, що вони утворилися при з'єднанні насінин, які впали з неба на землю, з тими, що перебували в землі. Із зародків у вологому середовищі розвилися живі істоти, які потім набули здатності до розмноження. Іншу картину походження життя запропонував Емпедокл. Спочатку, на його думку, часточки чотирьох елементів (вогню, повітря, води і землі), з'єднуючись у різних пропорціях під впливом протилежно діючих сил – Любові та Ворожнечі, утворюють як живі, так і неживі тіла природи. Стосовно тіл живої природи процес протікає досить складно. У вологому та теплому мулі утворюються окремі члени та частки тіл, з яких виникають неповноцінні істоти, через нестачу всіх необхідних органів нездатні до розмноження. Лише у виняткових випадках сполучення окремих часток проходить так, що утворюються повноцінні організми, здатні до

продовження життя [6]. Жоден із творів Демокрита, створених на межі V-IV ст. до н.е., до нас не дійшов. Однак на основі окремих відомостей встановлено, що живі істоти, на його думку, утворилися тоді, коли земля складалася з м'якого мулу. Під впливом сонячного тепла в окремих місцях виникло гниття, яке дало початок утворенню пухирів, в середині яких зародилися перші тварини. У IV ст. до н.е. Платон виступив з теорією, за якою життя на Землі розпочалося з появи людського роду. Творець створив людину як найдосконалішу істоту, що наближається до образу божого. Всі інші види живих істот виникли з людей як їхні недосконалі модифікації.

Істотну частину спадщини Аристотеля складають твори біологічної проблематики («Історія тварин», «Про частки тварин», «Про виникнення тварин»), завдяки яким він виступає як основоположник біологічної науки. Йому належить перша в історії науки класифікація тваринного світу. Розділивши всіх тварин на тварини з кров'ю та без неї, він розташував їх за певною шкалою. До створення подібних «Сходів природи» повернулися натуралісти XVII-XVIII ст. Спостереження Аристотеля про те, що існує група живородних риб (акули та скати) вважалося помилковим, аж поки у XIX ст. Й.Мюллер не довів його правильність. Погляди Аристотеля в галузі ботаніки отримали висвітлення і розвиток у творах його учня Теофраста (370-285 рр. до н.е.), який заклав основи класифікації та фізіології рослин і був названий «батьком ботаніки». У його найважливішій праці «Історія рослин» описано майже 500 видів рослин, наведені рекомендації з їх використання.

Характерною особливістю описового природознавства епохи пізньої античності було те, що розвивалися ті його галузі, що були пов'язані з практичним застосуванням. Найбільшою популярністю користувався твір Діоскорида (I ст. н.е.) «Про лікувальні рослини», в якому він дав детальний опис майже 600 рослин. Впродовж 16 наступних століть авторитет названого твору Діоскорида вважався беззаперечним.

Медицина як галузь прикладного знання була відома в Греції з давніх часів. Відомості щодо притаманних їй особливостей (досить високий рівень анатомічних знань, широке використання лікувальних трав) можна знайти в «Іліаді» Гомера. В іншому його творі, «Одіссеї», є свідчення про зв'язки з єгипетською медициною та про наявність елементів магії [11]. Проте, на відміну від Єгипту та Месопотамії, в основі давньогрецької медицини переважали не заклинання чи молитви, а спостереження над хворою людиною. Професія лікаря у Давній Греції цінувалася високо. Поліси утримували лікарів своїм коштом, нагороджували їх золотими вінками, у храмах вивішували мармурові плити з описом їхніх заслуг [4]. Кротонський лікар та Філософ Алкмеон (кінець VI – початок V ст. до н.е.), який першим почав розтини трупів тварин для вивчення функцій внутрішніх органів, вважається попередником експериментальної фізіології та анатомії.

У VI-V ст. до н.е. в Греції склалося кілька медичних шкіл. Найбільшої відомості серед них набула медична школа Гіппократа, названого «батьком медицини». Відкинувши ірраціональний підхід до виникнення хвороб, він виголосив, що всі хвороби викликаються природними причинами і переконливо довів, що їх лікування треба проводити за індивідуальними особливостями хворого. Йому приписують створення понад 70 медичних книг, що складають так звані «Кодекс Гіппократа» (V-VI ст. до н.е.). Медична термінологія цього твору стала основою для наукової медицини всіх народів (такі терміни як плеврит, пневмонія, гепатит, дизентерія, епілепсія і багато інших). По сьогодні не втрачає свого значення вміщена в «Кодексі» так звана «Клятва Гіппократа», в якій сформульовані основні засади медичної етики.

У працях Гіппократа вміщено класичне викладення гуморальної теорії. На його думку, джерелом для крові є серце, для слизу – мозок, для води – селезінка, для жовчі – печінка. Якщо правильне співвідношення цих рідин в організмі порушується, виникає хвороба. Недоліком хірургії часів Гіппократа можна вважати запобігання до «бездумної» трепанації черепа. Бойові поранення були частим супутником колоніальних та міжусобних війн. В гомерівській «Іліаді» названо 147 випадків поранень, 31 з них – смертельні черепно-мозкові травми. Застосування трепанації черепної кістки при бойових

та побутових пораненнях було не завжди виправдано, оскільки призводило до тяжких ускладнень або ж летального кінця [7].

В олександрійський період відбувся помітний прогрес в анатомії, чому сприяв отриманий лікарями дозвіл розтинати трупи злочинців, скараних на смерть. Засновником олександрійської медичної школи був Герофіл (бл. 335 р. до н.е. – бл. 280 р. до н.е.), учень відомого лікаря школи Гіппократа Праксагора (бл. IV ст. до н.е.). Найважливіші відкриття Герофіла стосувалися будови нервової системи: він встановив, що головний мозок є центром розумових здібностей людини. Крім того, він описав анатомію ока, печінки, статевих органів та інших частин тіла. Його дослідження продовжив Ерасистрат (бл. 304 р. до н.е. – бл. 250 р. до н.е.), який розрізняв нерви чутливі і рухові, а також звернув увагу на звивини мозку людини і тварин, ускладнення яких пов'язував із підвищенням рівня інтелекту.

Найбільших висот досягла наукова думка давньої Греції у галузі філософії. Гегель визначив філософію греків як початок «власне філософії». Як вважав О.Лосєв, її перші кроки базувалися на міфологічному ґрунті. Проте притаманний античній культурі дух раціоналізму сприяв переконанню грецьких мислителів в тому, що «світ (і природний, і людський) складається з речей та процесів, які взаємодіють і змінюються за природними, незалежними від волі, свідомості та бажань людини і богів закономірностями» [8; 178].

Початковий (іонійський) етап давньогрецької натурфілософії охоплює VI ст. до н.е. Першим його представником був Фалес (625-547 рр. до н.е.), засновник мілетської школи. На його думку, основою всього існуючого є вода, з неї утворилася Земля, повітря і всі живі істоти. Учень Фалеса Анаксимандр (610-546 рр. до н.е.) первонаочалом вважав не воду, а туманну масу «апейрон». Значним досягненням для того часу було його твердження про те, що Земля ні на що не спирається у світовому просторі. Геракліт (544-483 рр. до н.е.) стверджував, що все утворилося з вогню, який «закономірно спалахує і закономірно згасає». Емпедокл (490-430 рр. до н.е.), як уже зазначалось, вважав, що все в світі утворюється в результаті сполучення чотирьох «стихій»: землі, води, повітря та вогню.

Філософ афінського періоду Платон (428-347 рр. до н.е.) обстоював думку, що речі – тільки відображення ідей, недоступних сприйняттю. Впродовж 40 років він викладав своє вчення у створеній ним Академії, в саду легендарного героя Академа. Після смерті Платона його Академія існувала ще 1000 років. Учень Платона Аристотель (384-322 рр. до н.е.), вихователь Олександра Македонського, 335 р. заснував в Афінах власну наукову школу – Лікей, названу за іменем оточуючого її саду Аполлона Лікійського. На відміну від Платона він вважав, що матеріальний світ реально існує. Матерія є субстратом кожної речі, проте щоб стати річчю, вона має набути певної форми. Видатним досягненням Аристотеля є створення формальної логіки, яка в подальшому стала важливим знаряддям наукового пізнання.

Демокриту (бл. 460-370 рр. до н.е.) належить ідея атомістичної будови матерії, згідно якій у світі існує лише два первонаочала – порожнеча та атоми (від atomos – неподільний). В процесі руху в нескінченному просторі атоми стикаються один з одним і об'єднуються в різних сполученнях, утворюючи предмети. Душа складається з дуже дрібних та рухомих атомів, вона є не тільки в людей, а також у тварин та рослин. Вона вмирає разом із тілом і розсіюється у просторі.

Прийнявши основні ідеї атомізму Демокрита, Епікур (342-270 рр. до н.е.) намагався вдосконалити їх. На основі атомізму він намагався пояснити не тільки природні явища, а й соціальні і психічні: відчуття виникають завдяки потоку часток, які проникають до органів почуттів. Метою людини, на думку Епікура, має бути відсутність страждань, здоров'я тіла і безтурботність духу, тобто досягнення особистого блаженства. Епікурейський сенсуалізм відповідав ментальності еллінів, тоді як інша філософська школа тієї епохи – стоїцизм – була пов'язана зі східними традиціями. Школа стоїків, заснована Зеноном (бл. 336-264 рр. до н.е.), отримала свою назву від місця, де проходили

заняття (стоя – портик, крита галерея з колонами). Стоїцизм відродив вчення Геракліта про те, що світ є творчим вогнем, який періодично виникає та згасає. Всі люди, як громадяни Всесвіту, рівні перед лицем світового закону. Задоволення, як вважали стоїки, не може бути метою розумної істоти. Коренем всіх добродійностей є мудрість. Суворі етика стоїцизму користувалася великою увагою в часи Середньовіччя.

Як завважив В. Вернадський, «з еллінської науки розвинулась єдина сучасна наукова думка людства. Вона пройшла періоди застою, але нарешті розвинулась до світової науки ХХ століття» [3; 66]. Хронологічно історія античної науки співпадає з історією античної культури і виступає одним з її інгредієнтів. Відповідно до цього виток її досягнень слід шукати в особливостях античної культури, а її специфіку – у світосприйманні людини античної епохи. Чим же можна пояснити, що впродовж історично короткого часу на території Давньої Греції наука та мистецтво змогли набути такого стрімкого злету? Вітчизняні та зарубіжні культурологи висувують різні припущення для пояснення так званого «грецького дива».

Англійський дослідник Норман Девіс вважає, що при поясненні причин грецького феномену слід враховувати особливу комбінацію трьох факторів: клімату, географічного положення Греції та досягнень попередніх цивілізацій. Інтенсивне сонце – один з інгредієнтів, що сприяв створенню художніх шедеврів, оскільки митці з особливою ясністю бачили форму та фарби довкілля. М'який клімат надавав можливість жити і працювати на відкритому повітрі, і якщо пригадати Ліцей та Академію, заняття в яких проводилися на природі, то можна зробити висновок, що і перші вчені (зокрема Аристотель і Платон) були продуктами «природної геніальності та фотохімії». Географічне положення Егеїди, пов'язане з морем та островами, надало грекам навички мореплавства, комерції та колонізації. Досягнення попередніх цивілізацій, імпортовані та розвинені давніми греками, стали фундаментом для розвитку їх власної культури [13].

Український вчений Ю.Павленко надає особливої ваги сукупності економічних та соціально-політичних факторів. На межі II-I тис. до н.е., зазначає він, економіка Греції набула перспективи розвитку в зв'язку з «технологічним переозброєнням сільського господарства в умовах ранньозалізного віку при ліквідації економічної доміанти палацової економіки та звільнення скутої раніше особистої ініціативи»... За часів античності нові відносини між громадянами «не пригнічують їхнього особистісного начала, не заважають його розкриттю у зовнішньому світі, а є похідними від взаємодії вільних та рівноправних, господарчо та політично самостійних громадян» [10; 328-329].

Російський історик Ю.Андреев вважає, що своєрідність грецької цивілізації значною мірою обумовлена специфічними формами її генези. Вона змогла реалізувати культурогенетичні можливості егейського регіону завдяки виключно вдалій комбінації у складі її генофонду різних етнічних компонентів. На території Давньої Греції склався надзвичайно широкий спектр мистецьких, поетичних, філософських та наукових шкіл, кожна з яких прагнула зберегти свою творчу індивідуальність, але «при цьому всі вони сповідували і деякі спільні естетичні та світоглядні принципи і ідеали, що складають у своїй сукупності квінтесенцію грецької культури, її неповторну своєрідність» [1; 19].

На думку швейцарського вченого Андре Боннара термін «диво» є антинауковим, оскільки він нічого не пояснює. В тому, що зробили греки, зазначає Боннар, немає нічого «дивного» – це лише новий крок у поступальному русі людства.

Список використаної літератури

1. *Андреев Ю. В.* Эгейский мир : природная среда и ритмы культурогенеза / Ю. В. Андреев. – М., 1995. – 25 с. (Материалы к конф. «Древний мир : проблемы экологии», 18-20 сентября 1995 г., Москва).
2. *Бесов Л. М.* Історія науки і техніки / Л. М. Бесов. – Х. : НТУ «ХПІ», 2005. – 376 с.
3. *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста / В. И. Вернадский. – М. : Наука, 1988. – 520 с.

4. **Верхратський С. А.** Історія медицини / С. А. Верхратський. – 3 вид. – К. : Вищ. шк., 1983. – 384 с.
5. **Зайцев А. И.** Культурний переворот в древній Греції VIII-V вв. до н. е. / А. И. Зайцев / ред. Э. Д. Фролов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – 208 с.
6. **Історія біології.** В 3-х тт. – Т. 1. С древнейших времён до начала XX века / под ред. С. Р. Микулинского. – М. : Наука, 1972. – 563 с.
7. **Лихтерман Б. Л.** Нейрохирургия: становление клинической дисциплины / Б. Л. Лихтерман. – М. : Медицина, 2007. – 311 с.
8. **Найдыш В. М.** Наука древнейших цивилизаций: Философский анализ / В. М. Найдыш. – М. : Альфа-М, 2012. – 576 с.
9. **Нейгебауер О.** Точные науки в древности / О. Нейгебауер ; [пер. с англ. Е. В. Гохман] / под ред. А. П. Юшкевича. – М. : Наука, 1968. – 224 с.
10. **Павленко Ю. В.** История мировой цивилизации. Философский анализ / Ю. В. Павленко. – К. : Феникс, 2002. – 760 с.
11. **Рожанский И. Д.** Древнегреческая наука / И. Д. Рожанский // Очерки истории естественно-научных знаний в древности / отв. ред. А. Н. Шамин. – М. : Наука, 1982. – С. 197–275.
12. **Соломатин В. А.** История и концепции современного естествознания : Учебник для вузов / В. А. Соломатин. – М. : ПЕРСЭ, 2002. – 464 с. (Современное образование).
13. **Davies N. Europe.** A History / N. Davies. – London : Pimlico, 1997. – 1365 p.
14. **Fili Ch.** The History of Ancient Greek Mathematics as a guide of mathematical research / Ch. Fili // Book of Abstracts of International Conference «History of Science in Practice». – Athens, 2010. – P. 3.

Резюме

Стаття присвячена проблемі зародження у давній Греції науки як окремої сфери людської діяльності, відмінної від протонаукових форм, притаманних давньосхідним цивілізаціям.

Ключові слова: давня Греція, практичні надбання, наука, філософія, природознавство.

Summary

Gamaliya K. Science as a specific form of human knowledge in ancient Greece

The article covers the problem of the origin in ancient Greece science as a separate sphere of human activity, different from the protoscientific forms typical for the ancient Eastern civilizations. The data on the achievements of the Greeks in philosophy, natural sciences and medicine are presented. Possible causes of bright flash of scientific knowledge called «the Greek miracle» are discussed.

Key words: ancient Greece, practical achievements, science, philosophy, natural science.

Аннотация

Статья посвящена проблеме зарождения в древней Греции науки, как отдельной сферы человеческой деятельности, которая отличается от протонаучных форм, присущих древневосточным цивилизациям.

Ключевые слова: древняя Греция, практические достижения, наука, философия, естествознание.

Надійшла до редакції 10.10.2013 р.

ДО ВИТОКІВ МОРАЛІ В СУСПІЛЬСТВІ

Протягом історії людства завжди існували умови соціальної стабільності, що були показником наявності духовних основ життєдіяльності. Такою є мораль. Зростання аморалізму є закономірною тенденцією будь-якої нежиттєздатної соціальної системи, а моральна деградація особистості рівнозначна людському самознищенню. Активізація ролі моралі в системі принципів організації життєдіяльності завжди призводила до зняття або зниження гостроти суперечностей в суспільному та особистому житті людства.

Ці проблеми намагаються в тій чи іншій мірі вирішити представники різних наук. На сторінках наукових видань проходять дебати і пошуки нових парадигм, що відображають сучасну ситуацію, категорій. Думається, що більшою мірою, цей пошук буде успішним у рамках культурології. Дана наука, синтезуючи в собі досягнення багатьох наук, виробляючи загальний «знаменник» у вивченні культури, виявляючи загальне і специфічне в розвитку культури різних народів, у силу своєї поліфункціональності і евристичності, являє широкі можливості для наукової діяльності і узагальнень.

Незважаючи на значні успіхи науки в теоретичному моделюванні окремих сторін та етапів процесу генези моралі, досягнуті в останні кілька років, цілісної теорії походження моралі немає. Тому плідним внеском у розвиток цієї теорії стало б створення системи, що розкриває механізм поетапного розвитку моралі. *Мета роботи* бачиться в спробі синтезувати різні аспекти сучасних наукових уявлень про механізм походження моральності в цілісній концепції генезису моралі.

Метою даної статті є дослідження народної моралі як універсального феномена історичного розвитку суспільного та індивідуального способу життєдіяльності на основі виділення її специфічних характеристик та аналізу конкретно-історичних форм, що може стати основою подальшого розвитку культурного напрямку, збереження особливостей та незамінності в контексті культурологічного знання в цілому. Задля цього треба проаналізувати конкретно-історичні форми існування моралі.

Певні аспекти і прояви моралі завжди досліджувались у класичній філософії. Народна мораль стала одним із важливих об'єктів вивчення багатьох напрямів і теорій некласичної філософії (філософія життя, феноменологія, аксіологія, філософська антропологія, філософська герменевтика, філософія культури, персоналізм та ін.). В конкретних гуманітарних науках аналізуються певні процеси як колективної, так і індивідуальної моралі.

Філософський спадок Платона, Аристотеля, Епікура, Сенеки, Августина Блаженного, Монтеня, Паскаля і інших мислителів залишається й сьогодні актуальним саме в своїй етичній частині. Теоретична спадщина І. Канта склала важливу спрямовуючу вісь подальшого аналізу специфіки моралі через те, що в його роботах вперше були виділені загальні характеристики моралі, розглянута її відмінність від звичаю, права, релігії. Значну роль у поглибленні етичної проблематики відіграє логіка і науково-понятійний апарат робіт Г. Гегеля. В першу чергу це стосується аргументації, пов'язаної з необхідністю понятійного розведення термінів «мораль» і «моральність». У різних роботах Гегеля, в залежності від дослідницьких задач, їх понятійний зміст і характер взаємозалежності не завжди є тотожними. Суттєвим для класичної традиції стало все понятійне багатство змісту як «моралі», так і «моральності», відпрацьоване Гегелем у процесі діалектичного розгляду людського духу, історії, права.

Розгляд моралі як складного, цілісного утворення аналізується в роботах В. Соловйова, М. Бердяєва, Л. Карсавіна, основоположні поняття моралі розробляються у творах С. Булгакова, Є. Трубецького, С. Трубецького, С. Франка, П. Флоренського, М. Лосського, І. Ільїна і, дозволяють зберігати та розвивати глобальні ідеї класичної

філософської парадигми. Суттєво збагачує сучасні наукові пошуки повернення до нової інтерпретації культурної спадщини Г. Сковороди, Д. Чижевського, П. Юркевича, І. Франка та ін.

Важливе значення для побудови логіки дослідження мали роботи етиків радянського періоду 70-80 років (Л. Архангельського, Р. Апресяна, В. Бакштановського, А. Гусейнова, Н. Головка, Є. Дубко, О. Дробницького, В. Жямайтиса, Р. Жибайтиса, В. Іванова, В. Коблякова, Л. Коновалової, С. Лаптенка, В. Несаваса та ін.).

Праці з культурології, що стали вже класичними, особливо з первісної культури, що стосуються сфери моралі Д. Фрезера, Е. Тайлора, К. Леві-Строса, М. Мід, так і праці з філософії культури В. Віндельбанда, Г. Ріккерта, В. Дильтея, Г. Зиммеля, Р. Кронера, О. Шпенглера, Е. Кассирера, А. Вебера, Е. Трьольча та ін., допомагають у дослідженні народної моралі. Культурологічні розвідки, присвячені різним типам і видам людського життя, їх особливостям, багатоманітності та самоцінності, виконують важливу роль у тому, що ставлять перепони надмірній абстрактності, логічному формалізму. Особливе значення для розуміння сутності культури, окремих її етапів і форм, логіки розвитку моралі і моральності, мають сучасні дослідження вчених України О. Александрової, С. Безклубенка, І. Бичко, М. Булатова, В. Горського, Б. Головка, В. Іванова, А. Лоя та ін.

Розуміння морально-психологічних характеристик особистості, виходячи з праць К. Абульханової-Славської, А. Бодалева, І. Кона, М. Лісіной, В. Роменця, С. Рубінштейна та ін. дозволяють внести в контекст дослідження реальні параметри особистісного буття при визначенні особливостей творчого потенціалу особистості як суб'єкта моральної культури. Таким чином, у XX-XXI столітті досягнуті певні успіхи на шляху теоретичного усвідомлення суттєвих характеристик людської природи, однак її моральний аспект залишився одним із найбільш проблематичних. Моральна суть і суспільного, і особистісного буття віддзеркалюється у крайніх, часом несумісних формах: або у формі апеляції до деякої буденної самоочевидності, або до технологічно-операціональної сторони вчинку, або до неєвербалізованих інтуїтивних досягнень і смислів.

Для з'ясування гносеологічної природи розуміння моралі простежимо, яке місце займала ця категорія в етичних системах філософів-культурологів. Їх погляди на мораль, еволюцію та етичні норми вже детально висвітлені в науковій літературі, але існуючи трактування вимагають і сьогодні уваги дослідників, оскільки змінились умови життя. Це має першорядне значення для розуміння того, яке місце займає мораль в різних культурних системах.

Термін «етика» етимологічно походить від старогрецького слова *ethos*, яке спочатку означало місцеперебування або спільне житло і вперше згадується в поемі Гомера «Іліада». Згодом воно набуло нових значень: звичай, темперамент, характер, спосіб мислення. Антична філософія надала йому термінологічний сенс, позначивши ним природу, стійкий характер того чи іншого фізичного чи соціального явища. Історія слова «етос» зафіксувала важливе спостереження, що звичаї і характери людей народжуються в спільному житті, або, кажучи мовою сучасної соціології, просторова близькість викликає атракцію (взаємне тяжіння індивідів один до одного). Відштовхуючись від значення етосу як характеру (темпераменту), Аристотель утворив прикметник «*ethicos*» (етичний). Ним він позначив особливу категорію людських чеснот, а саме чесноти характеру (мужність, поміркованість та ін.), які відрізняються від чеснот розуму або діано-етичних чеснот. Для позначення науки, що вивчає етичні чесноти, Аристотель утворив новий іменник «*ethice*» (етика), що зустрічається в назвах його творів («Велика етика», «Нікомахова етика», «Евдемова етика»). Отже, з IV ст. до н.е. етична наука отримує своє ім'я, яке носить дотепер.

Історія поняття «етика» повторюється і на римському ґрунті. Приблизним латинським аналогом слова «*ethos*» є слово «*mos*» (*moris*), яке також означає вдачу і характер людини, одяг та моду, звичай і порядок. Римські філософи, орієнтуючись на грецький досвід і посилаючись на Аристотеля, утворили від слова «*mos*» прикметник

«moralis» (що відноситься до характеру, звичаїв), а від нього пізніше виникає термін «moralitas» (мораль). Відтак, за етимологічним змістом грецьке «ethice» і латинське «moralitas» збігаються. Ці поняття народилися не в стихії народної свідомості, а утворені філософами для позначення певної галузі дослідження.

З часом поняття етика й мораль стали загальнопоширеними. При цьому термін зберіг своє первісне аристотельське значення і досі позначає головним чином науку. Під мораллю ж розуміють переважно предмет науки етики, реальне явище, що нею вивчається.

Історія термінів підводить до першого узагальнення: етика є наука про мораль (моральність). На рівні емпіричної фіксованості мораль постає у двох основних формах: а) як особистісні властивості, іменовані зазвичай моральними якостями (мужність, чесність, щедрість, стриманість і т.д.); б) як сукупність суспільних норм поведінки (не кради не убий і т.д.) і оціночних понять (добро, справедливість та ін.). Моральні якості характеризують особистість з точки зору її здатності спілкування з подібними собі, жити в *суспільному* житті. Коли про індивіда говорять, що він скромний, уживчивий, то мова йде про такі властивості, що виявляються в його взаємовідносинах [1; 9-11].

У сучасній, зокрема філософсько-етичній літературі, є два різних підходи до вирішення конкретних питань походження моральності.

Значна група російських науковців (А. Шишкін, С. Уткін, В. Зибковец, В. Іванов і І. Рибакіна) виводять моральність із перших форм трудової діяльності, припускаючи, що виробництво неможливе без того, щоб не породжувало моральні відносини, бачать витoki моральності у перетворенні інстинктивної поведінки тварин предків в усвідомлені дії прадавньої людини, розглядають її як першу форму суспільної свідомості, що виникає одночасно з виникненням людського суспільства [9; 58-59]. Інші або залишають питання про походження моральності відкритим (напр., А. Спіркін у книзі «Походження свідомості»), або вирішують його по-іншому. Так, Ю. Давидов у книзі «Праця і свобода» говорить про тисячолітню практику первісної орди, коли моральності як форми суспільної свідомості не існувало [2]. Ця точка зору нам здається більш прийнятною.

Передумовою моральності є усвідомлення людиною власної діяльності. Адже, це в рівній мірі належить до всіх форм духовного життя. Моральність в якості своєї передумови має не лише усвідомлення, а певну ступінь його розвитку. Дослідження процесу походження моральності потрібно починати не з родового суспільства, як це зазвичай робиться у нашій науковій літературі, а з первісного стада, чи орди, тобто з справжньої первісності.

Прадавня людина жила в оточенні великих, хижих або стадних тварин, кістки яких знаходять разом із людськими останками [8; 90-95]. Але вчені звернули увагу на той факт, що типові знаряддя тієї епохи (шельські або ашельські рубила і мустьєрський гостроконечник), які могли використовуватися як металеві зброя, а також інше мисливське озброєння були занадто недосконалі для безпосередньої боротьби з такими гігантськими тваринами як мамонт, носоріг та ін. [3; 172]. Проте міркування про роль м'ясної їжі в становленні людини і безпосередньо археологічні дані говорять, що дикуна полював на великих тварин [10; 81]. Ця невідповідність пояснюється тим, що недостатність і принципова обмеженість знарядь праці викликала до життя особливу продуктивну силу, силу спільності. Окрема людина, якщо навіть вона і мала у надлишку відомі тоді знаряддя праці, не змогла б добути собі засоби до існування в тих природних умовах. Це могла зробити тільки певна спільність людей. Сила спільності, «колективні дії стада» (Ф. Енгельс) були умовою виходу людини з тваринного стану.

У первісному стаді відсутній природний поділ праці. Про це свідчить універсальний характер знарядь праці. Ручне рубило, наприклад, призначене для різноманітних функцій – удару, різання, пиляння і т.д.; його можна було використовувати як для добування коренеплодів, так і для проникнення в дупла дерев. Використання однією людиною цих знарядь було пристосоване для виконання різних функцій, які стали згодом особливим

обов'язком окремих статей. І тільки до кінця мустьєрської епохи спостерігаються варіації у формі знарядь. Взагалі поділ праці передбачає порівняно розвинений рівень продуктивних сил. Про відсутність природного поділу праці в той період свідчить і С. Замятнін на підставі вивчення мистецтва пізнішого, а саме ориньякського періоду [4; 54].

Ще однією характерною рисою первісної спільності є те, що вона не знала сім'ї, не існувало заборонних дій у взаєминах статей. Це, здається, найбільш безспірне явище нижньо-палеолітичної епохи, і аргументи на користь проміскуїтету, розвинені Ф. Енгельсом в роботі «Походження сім'ї...», зберігають повну силу. Суспільний сенс цієї першої людської форми шлюбних відносин полягав у тому, що ні сімейна відособленість, ні почуття ревності, ні уявлення про кровозмішення (все це розвинулося пізніше) не протиставлялися індивіду первісного стада.

Таким чином є всі підстави говорити про відсутність істотних соціальних відмінностей між людьми, об'єднаних стадом. Прадавня людина розчиняється у своєму оточенні і ще не має соціальної індивідуальності. «Рівність» тут абсолютна, наскільки це взагалі можливо при статевовікових відмінностях, і вони є єдиними відмінностями відомими первісному стаду. «Людина, – писав К. Маркс, – відокремлюється як індивід лише силою історичного процесу. Спочатку він виступає як суспільна істота, племінна істота, стадна тварина» [7; 30]. З цього випливає, що єдиною індивідуальністю того часу було стадо. Воно є для прадавньої людини єдиним і безумовним кордоном в його ставленні до самого себе і у взаєминах з іншими стадами. Діяльність, вчинки стадної людини здійснювались без свідомого вибору і виступали як наслідок жорстокої необхідності. Природна межа життя і смерті визначала як організацію суспільства, так і весь життєвий цикл прадавньої людини. Інші додаткові сили були зайві. Тому не знаходимо мораль у сучасному розумінні слова – особливу форму суспільної свідомості, а як колективну волю, відмінну від окремого індивіду.

Безумовно, в первісному стаді були якісь правила, регламентація життя. Ці правила визначалися безпосередньо природними умовами існування, потребами виробничого процесу, були викликані необхідністю спільних трудових дій, але вони аж ніяк не були призначені для регулювання соціальних протиріч, приведення приватних бажань окремих індивідів до спільного знаменника колективних інтересів. Вони були радше природно-виробничими вимогами (наприклад, правила підтримки вогню, практика оброблення туш тварин і розподілу їжі і т.д.). У ставленні до цих правил і вимог до цієї регламентації, індивід не мав свободи вибору і тому їх не можна розглядати як моральні. Але вони утворюють ту базову основу, з якої виокремлюється соціальний індивід, особистість і як наслідок виникає мораль. Причому цей процес, як можна судити з неандертальських поховань та інших археологічних даних, починається вже на останніх етапах розвитку первісного стада. З ростом продуктивних сил і остаточним оформленням фізичного типу сучасної людини в історії первісного суспільства відбувається злам, що виразився, насамперед, у переході від стадності до родової структури.

В якості основного елемента родової структури виступає така спільність, яка не може існувати поза міцних відносин хоча б з однією з інших спільностей, оскільки рід виникає як екзогамне об'єднання. Роди, об'єднані в племена, а згодом і союзи декількох племен, – це колективи з міцними і постійними господарськими шлюбними та іншими громадськими зв'язками і тому відносини між ними не можуть регулюватися старими методами необмеженої боротьби. Але, в той же час це самостійні і відокремлені групи зі своїми приватними інтересами, нерідко стикаються з інтересами інших родових груп, тому стосунки між ними не можуть будуватися за законами внутрішньо-стадних взаємин. У той період у безликій масі стадних людей з'являються перші соціальні штрихи, відокремлюється індивід від суспільства, поки що як представник роду.

Соціальний кругозір стадної людини обмежений рамками первинного (і єдиного) виробничого об'єднання, в рамках якого протікало його життя. Все, що виходило за межі

його стада, разом із тим виходило і за межі людського. З переходом до роду цей кругозір розширюється до сфери людського і входить вже в інший рід (або роди) племені, хоча у вузькому виробничо-господарському сенсі вони самостійні. Тут бачимо не звичайну зміну соціальних відносин, а витoki всесвітньо-історичного руху, на шляху якого будуть конфедерації племен, народи, держави, нації, співдружності націй.

З появою різних взаємопов'язаних родів виникає і проблема їх стосунків, проблема регулювання інтересів роду і племені, проблема підпорядкування приватних дій окремих індивідів загальним інтересам усього племені, тобто з'являється підстава, на якій повинна розвинути моральність як особлива сфера племінної свідомості. Таким чином, джерелом моральності служить виокремлення соціального індивіда (який на даному етапі виступає як представник окремого роду на відміну від представників інших родів), розвиток свободи людини, подолання її залежності як від природи, так і від *суспільства*, становлення самого відношення: особистість – суспільство. Отже, особливість первісного стада полягає в тому, що в той час відбувається становлення суспільства. У ту епоху, в кращому випадку, можемо говорити лише про деякі передумови моральності, а скоріше розглядати виникнення певних правил і звичаїв.

Отже, мораль є одним із основних типів соціальної регуляції, способом організації реального процесу людської життєдіяльності. Об'єктивні потреби суспільства, фіксуючись у звичаях, приймають форму оцінок, загальних правил і практичних приписів у вигляді моралі.

Список використаної літератури

1. *Гусейнов А. А.* Введение в этику / А. А. Гусейнов. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 208 с.
2. *Давыдов Ю.* Труд и свобода / Ю. Давыдов. – М.: Виш. шк., 1962. – 132 с.
3. *Ефименко П. П.* Первобытное общество / П. П. Ефименко. – К.: АН УССР, 1953. – 636 с.
4. *Замятнин С. Н.* Очерки по палеолиту / С. Н. Замятнин // АН СССР Ин-т археологии. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 176 с.
5. *Иванов В. Г.* Очерки марксистско-ленинской этики / В. Г. Иванов, И. В. Рыбакова. – Изд. Ленингр. гос. ун-та, 1963. – 528 с.
6. *Косвен М. О.* Очерки истории первобытной культуры / М. О. Косвен. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 241 с.
7. *Маркс К.* Формы, предшествующие капиталистическому производству // К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. – 2 изд. – Т. 46, ч. I. – М.: Гос. изд-во полит. л-ры, 1959. – 176 с.
8. *Осборн Г. Ф.* Человек древнего каменного века. Среда, жизнь, искусство / Г. Ф. Осборн; пер. с англ. яз. – Л., 1924 – 527 с.
9. *Шишкин А. Ф.* Основы марксистской этики: учеб. пос. для вузов / А. Ф. Шишкин; Ин-т междунар. отношений. – М.: Изд-во ИМО, 1961. – 528 с.
10. *Якимов В. П.* Ранние стадии антропогенеза. Происхождение человека и древнее расселение человечества / В. П. Якимов // Труды Ин-та этнографии. Новая серия. Т. 16. – М., 1951. – С. 7–88.

Резюме

Аналізується мораль як універсальний феномен історичного розвитку суспільного та індивідуального способу життєдіяльності.

Ключові слова: мораль, звичай, моральність, етика.

Summary

Gayevska T. To question of origin of morality in society

The article examines the moral as a universal phenomenon of the historical development of social and individual life of the subject. Despite significant advances in sciences theoretical

modeling individual aspects and stages of the process of genesis of morality achieved in the past few years, a complete theories of the origin of morality is not.

Key words: moral, custom, morality, ethics.

Аннотация

Анализируется мораль как универсальный феномен исторического развития общественного и индивидуального субъекта жизнедеятельности.

Ключевые слова: мораль, обычай, нравственность, этика.

Надійшла до редакції 25.12.2013 р.

УДК 008:316.72

Р.І. Безугла

РОЗКІШ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГЛАМУРУ. ЕВОЛЮЦІЯ РОЗКОШІ В РОБОТІ В. ЗОМБАРТА «РОЗКІШ І КАПІТАЛІЗМ»

Гламур – феномен особливого роду соціальної демонстрації. Хронологія зародження та побутування гламуру як соціокультурного явища в історії світової культури взагалі й української культури, зокрема, висвітлена досить мало. Існує значна кількість різноманітних гіпотез відносно питання виникнення даного феномену. Один із основних засобів гламуру – розкіш є однією із універсальних категорій, яку, на думку різних авторів можна застосувати до аналізу еволюції всієї західноєвропейської культури, взагалі, так і до культур неєвропейських, зокрема. Як відмічає Тард, все «зайве, вся розкіш, вся галузь витонченого, під яким я маю на увазі зокрема витончене, що створюється для себе будь якою епохою та всяким народом, все це складає для кожного суспільства те, що є в ньому найбільш соціального, і воно і дає смисл, *raison d'être* (сене) всьому іншому, всьому необхідному, всьому корисному» [8; 49]. Розкіш можна вважати одним із перших основних та дієвих засобів гламуру в світовій культурі.

Важливою в контексті нашого дослідження, для розуміння гламуру як соціокультурного явища та розкоші, як одного із основних засобів гламуру, стала робота В. Зомбарта (1863-1941 рр.) «Розкіш і капіталізм», незважаючи на те, що Зомбарт розглядає розкіш як термін, який означає сутність духу капіталізму. Від інших історичних та соціологічних праць, праця даного автора відрізняється численним статистичним матеріалом, використаним в аналізі феномена розкоші, адже Зомбарт не тільки враховує суб'єктивну думку сучасників, але й спирається на економічні показники.

На відміну від Ж. Батая, В. Зомбарт вважає, що еволюція розкоші розпочинається тільки із появою перших вихідців із буржуазії. «Нові багатії» стали тим важливим джерелом (окрім королівських дворів) завдяки якому процес розповсюдження розкоші в світі значно прискорився, «в світ потужним потоком хлинули хтивість, життєлюбність та марнославство» [5, 116]. Відмічаючи, що дане явище має тенденцію постійно повторюватися в культурному колі, що «люди із народу, раптово розбагатівши, використовують своє багатство головним чином для того, щоб оточити себе розкішшю. І нескладно встановити ті причинні взаємозв'язки, що лежать в основі цього явища: з одного боку, це нездатність грубої природної людини отримувати від життя будь-які інші задоволення, крім матеріальних, які найлегше всього отримати, в великій кількості забезпечити себе споживацькими благами; з іншого боку, це гаряче бажання добитися поваги нарівні із суспільством людей благородних, яке змушує мілкого торговця чи лакея, що розбагатіли, прагнути до все більшої розкоші» [5, 116].

Зомбарт не тільки виявляє внутрішній взаємозв'язок між піднесенням «третього прошарку» та розширенням потреби в розкоші, але й виділяє певні етапи, коли «нових багатіїв» з народу («з грязі людської») з'являлось особливо багато, що сприяло, на думку Зомбарта, формуванню відповідних прошарків у «структурі розкоші». Автору вдалося

вивести певну періодизацію еволюції розкоші: італійську епоху (XIV-XV ст.), німецьку (XV-XVI ст.), іспано-голландську (XVII ст.) та англо-французьку (XVIII ст.).

Звертаючи увагу на глибинні причини, що породили розкіш, Зомбарт на підставі використаного статистичного матеріалу, зумів довести зв'язок еволюції розкоші з трансформацією основних суспільних інститутів. Наприклад, відмічає зв'язок розкоші із змінами в класовій структурі суспільства та появою нових статусних позицій. На підтвердження даної тенденції автор наводить статистичні дані про кількість нових титулів і звань, кількість прислуги, в тому числі в процентному співвідношенні до кількості населення, число людей, задіяних у сфері послуг по різних галузях тощо [5; 9-19]. Також відмічає, що розкіш є ознакою структурних змін в економіці (на підставі аналізу показників торгівлі на біржі, розвиток якої пов'язують із руйнуванням традиційної системи господарства) [5; 55]. На думку Зомбарта, еволюції розкоші сприяла урбанізація та концентрація значних матеріальних багатств у руках міського населення (використовує такі статистичні відомості, як чисельність населення, суми товарообігу, витрати міських жителів на певні заходи (бенкет, весілля тощо), витрати на прикрашання місць проживання тощо) [5; 36-56].

В.Зомбарт пов'язує поширення розкоші з розвитком королівських дворів, попередниками та прообразами яких були церковні (наприклад, протягом XV та перші десятиліття XVI століть найбільшим блиском і розкішшю відрізнявся двір римських Пап). Князівські двори Італії змагалися з Папським двором за «славу та розкіш» [5; 11]. Вирішальне значення для розвитку розкоші в Європі, на думку Зомбарта, набуло формування двору у Франції, який з кінця XVI ст. став беззаперечним авторитетом в усіх питаннях придворного життя, адже інші європейські двори лише наслідували французький [5; 14]. Іншим чинником, що сприяв розповсюдженню розкоші, Зомбарт вважає утвердження панування жінки, причому жінки нелегітимної. Він відмічає, що протягом усієї капіталістичної епохи зберігається уявлення про те, що мета людини (в якій є певний статок) полягає в тому, щоб бути прийнятою в більш благородну суспільну касту. Проте для досягнення даної мети «одного багатства мало, а потрібні ще певні якості ... деяка віддаленість від ділового життя, дотримання сімейних традицій тощо, – і все це знаходить своє вираження в само собою зрозумілому для джентльмену звичаї мати власний герб» [5; 26]. Тобто, для досягнення даної мети людина повинна не тільки мати певні статки, вона зобов'язана їх візуально демонструвати за допомогою певних засобів. Зомбарт, так само як і Батай вважає, що саме показна трата (потlach у Батая) дозволяла не тільки «благородним» кастам демонструвати свою винятковість, але і тим хто прагнув підвищити своє суспільне положення, досягти бажаної мети. «Ще нікому не вдавалось повністю позбутися від уявлення, що було притаманне всій докапіталістичній та ранній капіталістичній культурі: благородній людині годиться витратити кошти, а не заробляти їх <...>. Подібне відчуття було притаманним не тільки членам феодального суспільства, воно було поширене скрізь і в тих прошарках населення, які починають підноситися над великою масою ... Звідси виникло прагнення найкращих, тобто найбільш багатих торгівців та підприємців-капіталістів виділитися в якості «буржуа» з середовища інших представників ремісничих прошарків...; але насамперед, звідси виникла і притаманна всім розбагатілим простолюдинам туга за дворянським званням. ...адже дворянство в політичному відношенні було досить привілейованим прошарком, і приналежність до нього обіцяла не тільки суспільну, але і досить відчутну матеріальну вигоду» [5; 28-29]. Причому В. Зомбарт, як і інші дослідники, доходить висновку, що дана тенденція існувала протягом тривалого історичного періоду: «це цілком повсюдне явище, яке з раннього Середньовіччя можна виявити в усіх країнах. Можна навіть сказати, що в найбільш ранні часи воно проявляється більш виразно, ніж у більш пізні» [5; 29].

Зустрічаємо у Зомбарта дуальне ставлення до розкоші. З одного боку, він як і Ж. Батай визначає розкіш як трату, що виходить за межі необхідного [5; 88]. З іншого – розкіш для Зомбарта, економічний принцип, що породжує прагнення до нескінченного

накопичення капіталу. На початку четвертої глави «Еволюція розкоші» автор відмічає, що поняття «розкіш» є досить співвідносним і йому притаманний подвійний смисл: розкіш буває організована і кількісно, і якісно [5; 89]. В кількісному аспекті розкіш виступає тратою у ставленні до тих чи інших благ, а в якісному – це використання найкращих товарів. Також Зомбарт виділяє два види розкоші: ідеалістичну чи альтруїстичну (наприклад, присвячення своєму богу прикрашеного золотом віваря) та матеріалістичну чи егоїстичну (наприклад, купівля собі шовкової сорочки). Остання слугує тому, щоб з егоїстичних мотивів оточувати своє особисте життя «непотрібною мішурою» [5; 90]. Згадаємо, що схожу класифікацію зустрічаємо і в А. Ісаєва, який розподіляє розкіш на суспільну та приватну, причому вкладає в них той же самий смисл, що і Зомбарт [6].

У даній роботі Зомбарт наголошує, що вести мову про еволюцію розкоші можна тільки у випадку її другої різновидності, тобто матеріалістичної чи егоїстичної розкоші. Адже, на його думку, «тільки розкіш даного виду зазнає особливо інтенсивного розвитку...» [5; 90]. Очевидним є і той факт, що для гламуру також притаманний тільки другий різновид розкоші. Саме цей вид розкоші відіграє значну роль для реалізації основної ознаки гламуру – візуальної демонстративності. Виникнення розкоші Зомбарт пов'язує із чуттєвою радістю від отриманої насолоди, а сфера витрат на розкіш складається з предметів вжитку. На думку автора, «перший поштовх до розвитку того чи іншого різновиду розкоші в переважній більшості випадків походить, звісно ж, із будь-якого еротичного відчуття, усвідомлюваного чи неусвідомлюваного. Тому всюди, де накопичуються багатства, а любовне життя розгортається вільно (навіть зухвало) і в злагоді з еством, формується царина розкоші. І навпаки, там, де любовне життя з тих чи інших причин занепадає, багатство незмінно веде не до розтрачання, а до зосередження – тобто накопичення благ, причому головним чином в їх найбільш абстрактній формі: у вигляді необроблених благородних металів та згодом грошей...» [5; 91].

Зомбарт вважає, що розкіш є проявом змін у структурі сім'ї, що проявляється руйнуванням патріархального укладу та в зміні становища жінки. Дане твердження автор підтверджує такими економічними показниками як розмір приданого, кількість жінок, що знаходяться «на утриманні», суми, що стосуються витрат на предмети жіночого побуту [5; 18-19, 80-84, 199-232];

Якщо А. Бодрійяр пов'язує розкіш із людськими інстинктами, які залишаються незмінними протягом історії людства, то Зомбарт вважає, що тільки після того, як розкіш вже виникла, з'являються інші мотиви, що стимулюють її зростання: «в якості важливих спонукальних чинників починають виступати честолюбство, марнославство, зарозумілість, владолубство, одним словом, прагнення в усьому перевершити іншого» [5; 91]. Дане прагнення відмічає і Т. Веблен, який також зводить оціночне визначення будь-якої розкоші і будь-якого багатства саме до даного прагнення – чимось виділитися перед іншими. Проте, на думку Зомбарта, це прагнення не є визначальним, оскільки передумовою для нього є бажання наслідувати того, хто вже веде розкішне життя. А для того, щоб розкіш стала індивідуалістичною (матеріалістичною) «повинна пробудитися чуттєва насолода, а значить свій вирішальний вплив на форми життя повинна була спричинити еротика» [5; 92]. До речі, Батай також вважає сексуальність (статеве розмноження) одним із трьох видів розкоші [1; 125-126]. Отже, глибинною причиною для виникнення розкоші, відповідно Зомбарту, виступає еротика, чуттєва насолода.

У той же час, автор відмічає, що серед висловлювань його сучасників у більшій мірі містяться скарги на обтяжливість розкоші та розкошування. Посилаючись на праці Мерсьє, Зомбарт називає розкіш «катом багатіїв», які через постійні надмірності позбавлені можливості отримати задоволення. «Збудження вже не задовольняється, а тільки притуплюється і на місце збуджуючого чергування приходять трати, що справляють дивне враження і призводять тільки до втрати апетиту; по цій-то причині все постійно і без будь-кого смислу змінюється – моди, оздоблення, традиції, мова. Багатії скоро досягають того пункту, де вони вже нічого не відчувають. Їх заклади змінюють

один одного як декорації, їх одяг стає щоденним тягарем, їх трапези виглядають як паради. На мою думку, розкіш є болісною для них настільки ж, наскільки злидні для бідняків...» [5; 93].

Багатії змушені за будь-яку ціну, навіть під загрозою власного розорення, влаштовувати одне свято за іншим. Для покриття витрат вони брали гроші в кредит, звалюючи на себе та своїх близьких, а також і своїх підданих, тяжкий, часом непосильний фінансовий тягар. Що ж стосується задоволення, то кожен крок учасників «святкування» найсуворішим чином регламентувався правилами етикету. «Розкіш набула настільки руйнівних форм, що немає в кінці-кінців такого статку, яке б вона не підривала <...>. Прибутки повністю споживаються, майно продається, кожен прагне досягти скандальної переваги над своїм сусідом» [5; 93]. У даному випадку можна прослідкувати основні риси руйнівної демонстративної трати, яку Батай охарактеризував, як потlach. Наприклад, принц Конті розтоптує підбором брильянт, який йому повернула кохана та посипає отриманим порошком непросохлі чорнила, якими написав їй відповідь (брильянт коштував від 4 до 5 тисяч ліврів); маршал Ришельє жбурляє у вікно набитий грошима гаманець, оскільки онук, якому він його подарував, повернувся нічого не витративши (там його підбере хоча б підмітальник вулиць) [5; 126]. Тобто, можемо стверджувати, що вже в даний період на перший план виходить основна ознака гламуру – візуальна демонстративність, а не накопичення статків та придбання багатства, які в гламурі повинні з'являтися ніби «самі по собі». Демонструється презирство до грошей та всього, що в них оцінюється.

Зомбарт відмічає, що значна частина набутих в дану епоху великих статків (мова йде про XVIII століття) була витрачена на предмети розкоші. Для підтвердження даної позиції, він наводить статистичні відомості (наприклад, Д-Епіне за 1751-1755 роки витратив 1.500 000 ліврів, Руссель витратив 12 мільйонів, Дюпен із Шенонсо – 7-8 мільйонів, Савалет – 10, Буре – 40, маршал де Субіз витрачає 200 000 франків за один день, коли в нього гостював король тощо). Проте це були не поодинокі випадки, «всіх цікавила «розкіш» – у меблюванні, в спорудженнях, в одязі <...> Дюшан ...описує вигляд вулиць, які майоріли вбраннями всіх кольорів веселки, прикрашеними прекрасним шиттям, що виткане із золотих та срібних ниток» [5; 119]. Принц Конті при ренті 600 000 ліврів терпить нестачу їжі та дров, оскільки вважає більш правильним витратити свої кошти на різноманітні предмети розкоші [5; 126].

У контексті нашого дослідження, цікавим є той факт, що потужний прорив європейських народів у напрямі «добробуту» і, насамперед, «життєвого благополуччя» розпочався, відповідно Зомбарту, приблизно з 1720 року, коли розкіш охоплювала все більші прошарки населення [5; 118]. А роком першого письмового згадування слова «glamour» (зі значенням «чаклунство») прийнято вважати 1721 рік. Етимологічний словник шотландської мови, виданий 1879 року, відносить виникнення слова glamour до двох джерел: «glimbr» (пишність) або «glam-skygn» (той, що дивиться із заздністю) [4]. Вищезазначені факти підтверджують нашу гіпотезу, що саме в зазначений період латентні форми гламуру почали набувати екзогенності. Потрібний був термін, який би позначив ті тенденції в суспільстві, які почали домінувати.

Серед загальних тенденцій розвитку розкоші (1200-1800 роки) Зомбарт виділяє наступні: «тенденція до одомашнення» – в Середньовіччі розкіш носила публічний характер – турніри, пишні видовища, процесії, публічні бенкети. Розкіш частіше «розгорталась» поза межами будинків. Поступово, починаючи з часів Відродження, розкіш все більше стає приватною справою, вона стає домашньою: «жінка забирає її туди». Це призводить до збільшення потреби в предметах розкоші. Розкіш втрачає свій періодичний характер, стає постійною.

«Тенденція до уречевлення» – тривалий період розкіш носила особистісний характер, в чому і виражалось її аристократичне походження. Починаючи з часів Середньовіччя особистісні риси в процесі розвитку розкоші, поступово слабшають. «В

цьому уречевлені, як я називаю описаний процес, знову ж таки була зацікавлена жінка. Адже від скликання численної чоловічої світи для неї значно менше користі, ніж від більш пишного вбрання, більш зручного житла, більш коштовних прикрас» [5; 134].

«Тенденція до витонченості, до розкоші чуттєвого характеру» – під цією тенденцією Зомбарт розуміє процес, що призводить до низьких тваринних інстинктів і все менше слугує будь-яким ідеальним життєвим цінностям.

Наступна тенденція, яку виділяє Вернер Зомбарт – «тенденція до концентрації» (головним чином у часі). «З того часу як індивідуум вирвався із меж спільноти, яка перевершувала його про строку життя, саме його власні строки стали мірилом його насолод. Окрема людина хоче сама відчувати як можна більше переживань від мінливості речей. ... Коли ж панування над цим світом переходить до жінки, темпам, з якими доставляються засоби для задоволення потреби в розкоші, надається нове прискорення. Жінка не може чекати» [5; 136].

Важливим є твердження В. Зомбарта, що розкіш не є сталим явищем, а зазнає змін, проте, на його думку, в більшій мірі в цих змінах винні жінки, а саме жінки іллегітимні (коханки, «самки»). Дещо пізніше С. Гандл назве куртизанок «королевами гламуру». «Професіоналки лицедійства та маскараду, вони заклали основу сучасній ідеї сексуального призиву як продуманої спокуси. Завдяки їм роль сексу в гламурі значно збільшилась і цей встановлений ними зв'язок вже ніколи не зруйнується» [4; 73]. Проте дана тенденція існувала ще в античному суспільстві. Як свідчить Плавт, прикраси і коштовний одяг здебільшого купувалися чоловіками для гетер, які хизувалися в убраннях більш розкішних, ніж у римських матрон [2], що призводило до «витоку» грошей з сім'ї.

Зомбарт виділяє найбільш важливі галузі розкоші: розкіш у стінах будинку (розкіш в їжі, меблюванні), розкіш у місті. «Прагнення до багатства в силу його природи майже неможливо вгамувати в кожному окремому випадку, а про задоволення загального прагнення до багатства більшості, вочевидь, не може бути і мови» [3; 80]. Ситуаційна відносність дозволяє класифікувати один і той же ресурс як необхідний, звичайний або люксовий в залежності від певної ситуації.

Отже, поняття «розкіш» досить розпливчатий термін, тлумачення якого залежить від соціальних умов конкретної історичної епохи, економічних умов певного суспільства, його структури, культури тощо, що пояснює причини виникнення різних підходів у вивченні даного феномену. Як відмічає П. Калєфато, розкіш – поняття, що проходить крізь різноманітні епохи, крізь історію різних соціальних груп [7]. Протягом світової історії ставлення до розкоші було досить неоднозначним, а сьогодні спостерігаємо дивну метаморфозу еволюції розкоші, адже критерії віднесення того чи іншого об'єкта до категорії розкоші завжди були не економічними і їх не можна розрахувати за певними формулами, вони постійно змінювалися в залежності від соціальних умов. Сучасні науковці відмічають, що розкіш «завтрашнього дня» виходить за межі уречевлення. Сьогодні до певних видів розкоші відносять ті, що не можуть бути забезпечені жодним супермаркетом – це час, простір, тиша, безпека, навколишнє середовище (чиста вода, повітря тощо), увага. Вважається, що тоді розкіш остаточно втратить свою візуальну і демонстративну роль, оскільки тоді їй непотрібні будуть глядачі, «вона буде прагнути стати невидимкою» [3].

Низка сучасних дослідників (Л. Ростовцева, Ю. Цимерман та ін.) вважають розкіш «прабатьком» гламуру. На нашу думку, розкіш і гламур – два різних явища, яким притаманні схожі та відмінні риси. Оскільки термін «гламур» виник значно пізніше, ніж виникло відповідне явище, протягом тривалого історичного періоду з'являються різноманітні варіанти класифікації та не припиняються термінологічні пошуки відповідної дефініції. Можна констатувати, що між розкішшю та гламуром дійсно існує певна кількість ознак, які ускладнюють їх розмежування. Адже, розкіш як і гламур не є сталими явищами, а зазнають мін у процесі розвитку суспільства. Наприклад, активний розвиток та розповсюдження розкоші, і гламуру безпосередньо пов'язують із розвитком королівських

дворів; з людськими інстинктами (честолюбством, марнославством, зарозумілістю, владолюбством, прагненням в усьому перевершити іншого), з еротикою та сексуальною насолодою тощо.

Відповідно нашій гіпотезі, розкіш це один з основних засобів гламуру. Гламур пов'язаний тільки з тими галузями розкоші, які можна виставити напоказ, візуально продемонструвати. «У відповідності зі своїм антропологічним визначенням, розкіш висуває питання, чи може існувати бажання, не викликане потребою і чи може це бажання виставлятися напоказ без сорому та страху» [7]. На це питання відповідає гламур, адже візуальна демонстрація (виставлення напоказ) й значні витрати були і залишаються однією з ланок людського «світу речей», в якому гламур набуває комунікативної, символічної та ритуальної цінності.

Основною відмінністю між гламуром і розкішшю є те, що:

- розкіш може бути приватною, прихованою – гламур тільки публічним;
- розкіш може бути суспільною, гламур тільки індивідуальним;
- розкіш може бути спрямована на накопичення, гламур тільки на трату, причому,

трату демонстративну.

Гламур в усіх його проявах призводить до певних ефектів, що впливають на суспільство, як на рівні індивіда, так і соціальних інститутів. При цьому гламур можна позначити як неформальний феномен, що створює особливі передумови його розвитку в умовах українських реалій з їх явно вираженими латентними формами соціальних практик.

Список використаної літератури

1. **Батай Ж.** Проклятая часть : Сакральная социология / Ж. Батай ; пер. с франц. / под ред. С. Н. Зенкина. – М. : Ладомир, 2006. – 742 с.
2. **Белох Ю.** Греческая история: в 2 т. / Ю. Белох ; пер. с нем. М. О. Гершензона ; Гос. публ. ист. б-ка России. – 3-изд. / под ред. и со вступ. ст. Ю. И. Семенова. – М., 2009. – Т. 1: Кончая софистическим движением и Пелопоннесской войной. – 512 с.
3. **Веблен Т.** Теория праздного класса / Т. Веблен / пер. с англ. – М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 368 с.
4. **Гандл С.** Гламур / С. Гандл. – М. : Новое лит. обозрение, 2011. – 384 с. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»).
5. **Зомбарт В.** Роскошь и капитализм / В. Зомбарт // Собр. соч. В 3 т. – СПб. : Изд-во «Владимир Даль», 2008. – Т. 3. – С. 7–238.
6. **Исаев А. А.** Начала политической экономии / А. А. Исаев. – 7 изд. – СПб. : Кн. маг. А. Ф. Цинзерлинга, 1908. – 842 с.
7. **Калефато П.** Роскошь, элегантность, изысканность: экономические функции роскоши и социологические механизмы различия / П. Калефато [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polit.ru>
8. **Тард Ж. Г.** Законы подражания / Ж. Г. Тард ; пер. с фр. – М. : Академический проект, 2011. – 304 с. – (Психологические технологии).

Резюме

Досліджується феномен розкоші в контексті роботи німецького соціолога В.Зомбарта «Розкіш і капіталізм». Аналізуються чинники, що впливали на розвиток розкоші. Розглядається зв'язок розкоші та гламуру в межах представленої концепції.

Ключові слова: розкіш, гламур, явище, ознаки, еволюція.

Summary

Bezygla R. Luxury as universal description of glamour. Evolution of luxury in-process W.Sombart «Luxury and capitalism»

This article examines the phenomenon of luxury in the context of the famous German sociologist W.Sombart «Luxury and capitalism». The basic factors that influenced the

development of luxury in this period. The connection of luxury and glamour within the presented concept.

Key words: luxury, glamour, phenomenon, attributes, evolution.

Аннотация

Исследуется феномен роскоши в контексте работы немецкого социолога В.Зомбарта «Роскошь и капитализм». Анализируются факторы, влияющие на развитие роскоши. Рассматривается связь роскоши и гламура в пределах представленной концепции.

Ключевые слова: роскошь, гламур, феномен, признаки, эволюция.

Надійшла до редакції 2.09.2013 р.

УДК 008:391

Г.Д. Миленька

ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧА СПАДЩИНА Г.Е. ЛЕССИНГА: УКРАЇНСЬКИЙ ТЕОРЕТИЧНИЙ ДОСВІД

Естетико-мистецтвознавча спадщина Г. Е. Лессінга має значний культуротворчий потенціал для гуманітарних досліджень ХХ-ХХІ ст. Ідеї, закладені у розвідках німецького просвітника ставали не лише підставою для обґрунтування теоретичних міркувань його сучасників (Й. Гердер, Ю. Мезер, Й. Гете та ін.), але і поштовхом для формування новітніх концепцій (М. Бахтін, Г. Фрідлендер, Р. Ингарден). Так, інтерес до теоретичного доробку Г. Е. Лессінга виявляла українська наукова думка ХІХ-ХХІ ст., однак, станом на сьогодні, досліджень, що б узагальнили досвід українських учених щодо аналізу спадщини Г. Е. Лессінга, фактично немає.

Насамперед, в українському лессінгознавстві необхідно виокремити ім'я І. Франка, який у низці своїх статей, у той чи інший спосіб, апелював до теоретичної думки Г. Е. Лессінга. У «Першій передмові до перекладу «Фаусту» Й. В. Гете» український учений визначав Лессінга предтечею німецької національної літератури і «засновником нової школи», підкреслюючи, що саме завдяки його любові до правди і добра та потужній вірі у «конечність» і можливість добра між людьми просвітник «викликав цілу літературу з небуття». І. Франко наголошував, що на той час у Німеччині були «десятки, сотки більш або менш геніальних та безсмертних письменників» – Геллертів, Рамлерів, Готшедів, Клопштоків та ін., – які «співали про все (...), крім сучасних людей», але тільки після того, як Лессінг проголосив: «Все брехня! У нас немає ні геніїв, ні півгеніїв (...) – нічого! У нас немає літератури!» – виростає «правдива література німецька» [7, Т. 26; 157-158].

На думку українського мислителя, у теоретичних розвідках Г. Е. Лессінга закладено колосальний потенціал «будущої літератури», оскільки «найвищою ціллю» художньої творчості просвітник визначив «живу» людину на відміну від попередників і тих сучасників, котрі «займалися майже виключно предметами «вищими» від чоловіка і його звичайного життя» [7, Т. 26; 159]. Проаналізувавши позицію німецького просвітника стосовно проблеми мімесису, як наслідуванню оточуючої дійсності, І. Франко стверджував, що саме це посприяло подоланню «середньовічної трансцендентальності» та виявленню реальних конфліктів у літературі, а відтак вважав Г. Е. Лессінга попередником Л. Фейербаха [7, Т.26, 159]. Ця ж думка звучить і у розмислах І. Франка щодо драми Ф. Шиллера «Вільгельм Телль». Зокрема, він називає імена поетів і драматургів, що вивели німецьку літературу «з глибокої прострації» й надали їй «величезної сили», а саме – К. М. Віланда, Й. Г. Гердера, Й. В. Гете і Ф. Шиллера, однак цей «список Франка» очолює саме Г. Е. Лессінг [7, Т. 27; 118].

Інтерес українського письменника до спадщини Г. Е. Лессінга підкреслюється і

тим, що він пише відгук на постановку його філософської драми «Натан Мудрий» [7, 27, 272], більше того – береться за її переклад, хоча рецензування театральних вистав не було пріоритетом його літературно-критичної діяльності. У листі до К. Попович від 28 травня 1884 р., І. Франко повідомляє про це бажання, а також намір написати «обширну передмову» [7, Т. 48; 451] до «Натана Мудрого», що підтверджує і у листі до Уляни Кравченко від 12 червня 1884 р., додаючи до своїх планів щодо перекладу і передмови ще й розгорнуті коментарі [7, Т. 48; 458]. На жаль, поставивши собі за мету реалізувати цей проект у три тижні, І. Франко не завершив його, натомість у 1906 році у «Літературно-науковому віснику» (кн. 3) опублікував українською мовою «Притчу про три персні» з «Натана Мудрого» Г. Е. Лессінга. Привертає увагу і факт використання І. Франком задля пояснення власної думки висловів Лессінга (в оригіналі). Наприклад, аби підкреслити дріб'язковість псевдо свободи, він наводить таке Лессінгове висловлювання: «це раби, що глузують із своїх кайданів» [7, Т. 48; 451], а вказуючи на «слабу аргументацію» у вірші К. Попович, залучає таку цитату: «жодна людина не мусить мусити, а дєрвіш мусив би?» [7, Т. 48; 455]. Проте, не зважаючи на високу оцінку філософсько-естетичної і драматургічної спадщини Г. Е. Лессінга, у розділі «Естетичні основи» з праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко вступає у дискусію з приводу встановленого просвітником у трактаті «Лаокоон» критерію різниці між пластичним і поетичним мистецтвом. Вважаючи, що «Лессінгова дистинкція» [7, Т. 31; 107], що ґрунтується на специфічних особливостях просторових і часових мистецтв, потребує значного корегування, український учений пропонує інший критерій відмінності цих мистецтв і пов'язує його з різними засобами виразності, що здатні впливати на сприйняття артефакту реципієнтом. По суті обґрунтування І. Франка є тотожними висновку А. Шопенгауера, котрий разом із тим підкреслив, що незважаючи на чисельні версії (Й. Вінкельман, А. Гірт, К. Фернов, Й. Гете) з приводу втілення у давньогрецькій скульптурі образу «мовчазного страждальця», тільки Лессінг був максимально «близьким до правильного пояснення» [8; 339].

Теоретична спадщина Г. Е. Лессінга ставала предметом дослідження українських учених і у ХХ ст. Професор Львівського поліграфічного інституту (нині Академія друкарства ім. І. Федорова) Б. Гавришків у монографії «Німецька літературна мова ХVІІІ ст. в критичній оцінці Г. Е. Лессінга» звертається до естетичних міркувань Лессінга в галузі теорії драми. Український дослідник виявився чи не єдиним, хто підкреслив, що такі німецькі драматурги, як Й. В. Браве, Й. Х. Брандес, Ф. Л. Шредер, Г. Ф. Гросман, Й. Ф. Кронек та ін. сприяли становленню німецької драми, «але в цьому вже треба бачити заслугу Лессінга, бо саме під його впливом вони удосконалювали свою драматургічну майстерність (...), використовуючи його естетичні положення (...), які в той час вже були широко відомими» [1; 12]. Крім того, Б. Гавришків відзначає суттєвий вплив Г. Е. Лессінга на К. М. Віланда, Ю. Мезера, Й. Зонненфельса і Г. Х. Ліхтенберга, котрі (особливо два останні) взагалі виступали популяризаторами його теоретичних ідей.

Б. Гавришків також приділяє увагу і поглядам Г. Е. Лессінга на проблему перекладу, зокрема – творів драматургії, що для Німеччини ХVІІІ ст., яка ще перебувала у пошуках власного шляху розвитку літературної творчості, було вельми актуальним. Дослідник підкреслює вимогливість просвітника, в першу чергу, до точності відтворення почуттів, що власне і вважає найскладнішим у перекладацькій діяльності [1; 27]. Разом із тим, на думку Б. Гавришківа, Г. Е. Лессінг стверджував, що переклад вимагає чогось більшого, ніж точність, яка робить переклад «жорстким та штивним» [1; 26], виступаючи проти «механічного наслідування чужих мовних явищ» [1; 30]. І хоча український учений, насамперед, концентрує увагу на проблемі мови, тим не менш, він не оминає питання теорії драми Лессінга. Відтак, і в цьому плані монографія Б. Гавришківа становить певний інтерес. Наразі він відзначає, що боротьба просвітника «за просту і щирі мову» у мистецтві слова тісно пов'язана з його естетичним ідеалом, з прагненням до «життєвої правди» і «природності» у літературі, трагедії і комедії зокрема [1; 35]. У зв'язку з цим,

львівський науковець виокремлює питання мови дійових осіб драми у теорії Г. Е. Лессінга в окремий аспект своєї розвідки. Наразі він підкреслює, що, на думку просвітника, індивідуалізація персонажів повинна здійснюватися не лише завдяки відтворенню їх поглядів, звичок і поведінки, але і шляхом мовної характеристики, адже кожного героя повинна відрізнити від інших їх власна мова [1; 36]. Відзначаючи «любов» Лессінга до «переносних образних висловів», які той запозичував з власних спостережень за розмовною мовою і намагався відтворювати у лексичній характеристиці персонажів, Б. Гавришків, зокрема, спирається на його твердження, що «вміле наслідування цього явища живої мови допомагає (...) надати діалогу більшої гнучкості і природності» [1; 38].

Наразі, Б. Гавришків залучає і висновок німецького теоретика Августа Леманна, котрий розглядаючи принцип мовної розробки образів Лессінгом-драматургом, у праці «Дослідження Лессінга про мову» констатував, що «образи Лессінга влучні, ясні і прості, бо тут Лессінг також керувався любов'ю до правди і простоти» [1; 39]. Український учений звертається і до висловлювань Лессінга з цього приводу у восьмому «Анті-Геці», де підкреслюється, що використання образів у мові сприяє кращому розумінню змісту, а також активізації фантазії реципієнта і, в такий спосіб, через уяву впливає на його свідомість [1; 39]. Обґрунтоване Г. Е. Лессінгом питання впливу твору мистецтва через образне слово, відзначає Б. Гавришків, доповнюється вимогою просвітника щодо «ясності і зрозумілості мови», що є найвірнішим засобом зробити доступним зміст твору, а відтак зацікавити читача (глядача), оскільки «від першого враження залежить вся вартість образу», а примус глядача до тривалих роздумів призводить до «байдужіння» і втрати інтересу [1; 39]. У даному зв'язку український учений вважає показовими міркування німецького ученого А. Ернста, котрий у монографії «Життя і твори Лессінга» зауважував, що згідно твердженню німецького просвітника, «мова найбільш користає від поєднання розуму і фантазії і, що глибокі, ясні почуття може збуджувати лише мова, багата поетичними образами» [1; 41]. В такий спосіб учений не лише підкреслює значення мовної характеристики персонажів у теорії драми Г. Е. Лессінга, але і його прагнення обґрунтувати рівноцінність значення раціональної і емоційної складових у художньої творчості.

Б. Гавришків аналізує питання мови у критиці Г. Е. Лессінга, звертаючись і до трактату «Лаокоон». Предметом його дослідження стають погляди німецького мислителя на поетичну творчість. Відзначивши, що цією працею Лессінг закладає основи нової естетики, допомагаючи, зокрема, Й. Г. Гердеру, К. М. Віланду і Й. В. Гете усвідомити свої завдання і можливості та поставити перед собою конкретну мету [1; 43], український учений концентрує свою увагу на завданнях, що висувалися автором «Лаокоону» до літературної творчості: зображувати життя у дії, «показувати враження, яке викликають окремі явища дійсності», а не їх опис. Таким чином, Г. Е. Лессінг проклав шлях для розвитку нової літературної мови, здатної відображати рух самого життя, оскільки вважав його головним об'єктом і змістом поезії, а драматичний елемент – її найважливішою рисою [1; 45-46]. Поряд із цим, Б. Гавришків зауважує, що введення Г. Е. Лессінгом у драматичний твір персонажів з оточуючої дійсності, зумовлює його відхід (одним з перших) від віршованої драми, що мало визначальний вплив на розвиток національного театру Німеччини. «Новаторство» Лессінга, котрий першим відмовився від «шттивного олександрійського вірша в трагедії» і почав використовувати «милозвучну, плинну прозу», що раніше вважалося «художнім засобом гіршого гатунку», надало підстави німецьким дослідникам, зокрема Х. Бультгаупту, зробити висновок, що «мова Лессінга перевищає навіть мову Гете і Шиллера» [1; 48].

Наполегливе впровадження Г.Е. Лессінгом ідеї створення реалістичних характерів і фабули драми, його категоричний протест проти отождолення пишномовного стилю класицистської трагедії із власне «трагічним» [2; 9] визначаються Б. Гавришківим базовими принципами теорії драми Лессінга, що було відзначено українським дослідником у його передмові до видання українського перекладу (1976 р.) п'єси «Мінна фон Барнгельм», «Емілія Галотті» і трактату «Лаокоон». У цьому контексті Б.Гавришків

опрацьовує такі проблеми Лессінгової естетики як поєднання у мистецтві емоціонального й раціонального факторів, взаємодію емоцій і аналітичного мислення в процесі художнього сприймання і творення, залежність специфіки різних видів мистецтва від тих засобів, якими вони користуються. При цьому увага українського дослідника сконцентрована на аналізі поглядів просвітника на трагедію. Звертаючи до міркувань Г. Е. Лессінга щодо природи людських почуттів та їх втілення у мистецтві, Б. Гавришків підкреслює, що, на думку німецького ученого, естетичну емоцію повинні збуджувати всі види й жанри мистецтва, але насамперед – домагається її від трагедії, як «найвищого літературного жанру» [2; 12]. У зв'язку з цим, львівський дослідник звертається до аналізу «Гамбурзької драматургії», вважаючи її вершиною естетичної думки західноєвропейської естетики доби Просвітництва.

У «Гамбурзькій драматургії» Б. Гавришків виокремлює дві проблеми, вважаючи їх ключовими у становленні реалістичної драми і театру Західної Європи. Йдеться про проблему трагічного героя, страждання якого мають бути близьким і зрозумілим для реципієнта та проблему «діалектики одиничного, конкретного й загального, індивідуального й типового» [2; 11-12]. Звертаючись до «менш відомих праць» Лессінга, зокрема до його листування з М. Мендельсоном і Ф. Ніколаї, Б. Гавришків підкреслює розуміння просвітником трагедії як засобу соціального впливу, яка покликана прищеплювати соціальну свідомість, гуманне співчутливе ставлення до людей, розвивати почуття альтруїзму, людяності [2; 10], що відповідало викликам Нового часу і залишається актуальним для мистецтва сьогодення.

На цю обставину звертає увагу і сучасний український учений І. М. Юдкін-Ріпун. Визначивши постать Г. Е. Лессінга основоположною для європейської культурної ідентичності, український культуролог пов'язує його ім'я із ствердженням ідеї толерантності як визначального здобутку європейського гуманізму, а також із початком новоєвропейського театру. У монографічному дослідженні «Культурологія Просвітництва» І. М. Юдкін-Ріпун, зробивши фундаментальний огляд наукових заходів, ініціатив і публікацій ХХ ст., присвячених вивченню культури доби, відзначає і великий інтерес, і складність осмислення багатовимірних процесів, якими позначене ХVІІІ ст.

Хоча у праці «Культурологія Просвітництва» немає спеціального розділу, присвяченого Г. Е. Лессінгу, проте виявлені дослідником базові тенденції культуротворчих тенденцій, що характеризують ХVІІІ ст., багато в чому допомагають більш глибокому усвідомленню його ролі у розвитку театрального мистецтва Німеччини. Йдеться про значення народної театральної традиції у справі розбудови професійного німецького театру.

У підрозділі «Синкретичний дуалізм у сприйнятті Просвітництва» учений простежує взаємини «нового професіоналізму із синкретичною дуалістичною традицією» [9; 32], що зокрема, пов'язана із особливостями карнавальної образної системи та трактуванням таких «світових образів» як постаті Фауста та Дон Жуана, котрі допомагають більш наочно виявити зв'язок між національною традицією Німеччини і становленням професійного театрального мистецтва. Простежуючи еволюцію використання дуалістичного трактування традиційного «мотиву укладання угоди з нечистою силою» у німецькому народному театрі ХVІІІ ст., дослідник вважає показовим той факт, що вистава про Фауста звичайно сполучалася з комедійними карнавальними виставами, де діяли такі блазнівські персонажі, як Гансвурст або Касперль [9; 32]. Якщо до початку ХVІІІ ст. блазнівські персонажі з'являлися на театральних підмостках лише у інтермедіях, то вже з початку століття, відзначає І. Юдкін-Ріпун, їх «партії зростають за обсягом і втрачають характер інтерлюдій». І коли в останній третині ХVІІІ ст. створюються «фаустівські» п'єси Г. Е. Лессінга, Л. Клінгера і Й. В. Гете, у Німеччині вже була сформована «тривала традиція народних лялькових вистав» [9; 32]. У своїй розвідці І. Юдкін-Ріпун простежує як поступово з «синкретичної дуалістичної традиції» виходить жанр трагікомедії, де комічна дія пов'язується з дією трагічною, а смішне з чарівним і страшним [9; 32].

Продуктивність досвіду трагікомедії для відпрацювання нових драматургічних жанрів Нового часу, розглядається дослідником і у розділі «Театралізація культури Просвітництва». Відзначаючи вплив драматургії Шекспіра на становлення театрального мистецтва Західної Європи XVIII ст. І. Юдкін-Ріпун, вважає, що трагікомедія становила одну з основ шекспірівської творчості, оскільки була позначена поєднанням трагічного і комічного в одному творі [9; 135]. Надзвичайний інтерес до драматургії Шекспіра виявляв і Г. Е. Лессінг, котрий схилився перед майстерністю англійського драматурга створювати правдиві людські характери і вмінням втілювати розмаїття життя у всіх його реаліях. І. Юдкін-Ріпун зауважує, що взагалі звернення до Шекспіра у XVIII ст. було одним із головних факторів формування «театру переживання» [9; 135], підкреслюючи в такий спосіб розуміння просвітниками важливості втілення у театральному мистецтві правди почуттів персонажів. Простежуючи інтенсивний розвиток драматургії цього періоду, український культуролог констатує, що саме через подолання її обмеженості зусиллями Д. Дідро і Г. Е. Лессінга відбувалося «шукання синтезу, зміцнення художньої цілісності театрального твору, засобів мотивації такої цілісності (...)» і врешті-решт «її перетворення в драму театру переживання» [9; 135].

Дослідженню теоретичних поглядів Г. Е. Лессінга присвячена і наукова розвідка Ф. Уманцева «Система естетичних поглядів Лессінга. «Лаокоон», у якій аналізуються естетико-мистецтвознавчі роздуми просвітника в контексті соціально-політичної ситуації XVIII ст. Особливу увагу науковець звертає на національний чинник у міркуваннях Г. Е. Лессінга щодо становлення професійного театру Німеччини, підкреслюючи, що він першим звернув увагу на естетичну цінність народного мистецтва, що повністю ігнорувалося Й. Х. Готшедом, котрий прагнув прищепити німецькому театральному мистецтву вишуканий аристократизм класицистської естетики [6; 7]. У своїх висновках Ф. Уманцев констатує, що метою теоретичних роздумів Г. Е. Лессінга щодо розбудови професійного театру було намагання знайти «ключ» до поєднання національної традиції та вимог нового часу, який він знаходить у творчості В. Шекспіра. Саме у його драматургії, відзначає Ф. Уманцев, Г. Е. Лессінг зумів побачити і оцінити «прояви народних традицій», вважаючи це «великою заслугою» німецького просвітника, оскільки навіть Вольтер і Дідро сприймали англійського драматурга лише як «генія давніх часів з варварським, готичним смаком» [6; 12-13].

З огляду внеску Лессінга у розвиток західноєвропейської естетики, Ф. Уманцев здійснює аналіз теоретичної і критичної діяльності німецького просвітника, виокремлюючи при цьому найбільш принципові для подальшого формування теорії реалістичного мистецтва позиції. Центральне місце у його дослідженні посідає аналіз поглядів Г. Е. Лессінга на специфіку пластичного і поетичного мистецтв, оскільки розвідка «Система естетичних поглядів Лессінга. «Лаокоон» написана як вступна стаття до першого видання українською мовою Лессінгова трактату (1968 р.). Зіставляючи у цьому зв'язку думку Й. Й. Вінкельмана і Г. Е. Лессінга, дослідник вважає, що естетичні погляди обох теоретиків на образотворче мистецтво співпадають, оскільки вони керуються «нормативними принципами класицизму, виведеними з давньогрецької скульптури» [6; 27]. Проте, продовжує, дослідник, у «Лаокооні» Г. Е. Лессінг виступив із категоричним запереченням твердження Й. Й. Вінкельмана, стосовно того, що принципи образотворчого мистецтва чинні також і для поетичної творчості. Необхідно відзначити, що цей погляд Вінкельмана поділяли майже всі тогочасні митці і теоретики, і щоб запобігти «закріпленню» позицій класицизму у літературній творчості, Г. Е. Лессінг доводить, що література має інші закони, ніж живопис і скульптура, і ці закони дозволяють більш всебічно і правдиво висвітлювати життя. Таким чином, «стрибок», який пережила німецька література XVIII ст., констатує Ф. Уманцев, був у значній мірі ідейно підготовлений як творчою та критичною діяльністю Г. Е. Лессінга, так і переворотом у галузі теорії мистецтва та естетичної думки [6; 21], викликаним його теоретичними дослідженнями.

Особливе місце поглядів Г. Е. Лессінга в контексті теоретичних розробок проблеми геніальності виокремлює українська дослідниця О. Оніщенко. Звернувшись до аналізу «Гамбурзької драматургії», вона констатує, що просвітник певною мірою відходить від усталених нормативів осмислення проблеми геніальності, запропонованих його попередниками й сучасниками. На її думку, не зважаючи на те, що здійснена Г. Е. Лессінгом інтерпретація геніальності «розчинилася» в структурі його «класичної» проблематики, напрям його думок і висновків щодо аналізу феномена генія викликає значний інтерес. Зокрема, відзначає О. Оніщенко, «в концепції мислителя не зосереджується особлива увага на чиннику новизни і не підкреслюється визначне місце смаку, оскільки ці речі сприймаються ним як остаточно доведені й аргументовані» [4; 230]. Натомість, інтерес німецького мислителя спрямовано у сферу над завданням генія, яким є встановлення діалогу між митцем та реципієнтом, оскільки головним «об'єктом виховання» геніальної особистості має бути «середня» людина. В цій площині, на думку ученої, і полягає сутність Лессінгова підходу до проблеми генія, оскільки саме це, як вважає німецький філософ, і відрізняє генія від маленьких митців [4; 230].

Увагу О. Оніщенко привертають і теоретичні роздуми Г. Е. Лессінга щодо видової специфіки мистецтв. На її думку, висновки філософа стосовно різних можливостей поезії і живопису дістають оригінального розвитку у відповідних положеннях концепції А. Шопенгауера. У статті, присвяченій аналізу видової специфіки просторових видів мистецтва, О. Оніщенко простежує «концептуальні паралелі між позиціями Г. Е. Лессінга і А. Шопенгауера у розумінні особливостей пластичного мистецтва» [5; 268].

Аналізуючи досвід українського лессінгознавства, не можна оминати увагою і статтю Й. Кобова «Поетика Аристотеля – нев'яжуча пам'ятка естетичної думки», яка, окрім задекларованого у назві предмету дослідження, актуалізує і проблему формування професійного театру Німеччини. Як відомо, становлення німецького театрального мистецтва відбувалося у протистоянні із естетичними принципами французького класицизму, що були сформульовані з огляду на «Поетику» Аристотеля. Проте, відзначає український учений, теоретики французького класицизму «перекручували положення Аристотеля», безпідставно вважаючи його основоположником вчення про «три єдності», що було зведено ними в один з основних принципів драматургії. Крім того, продовжує Й. Кобов, давньогрецькому філософу класицисти приписували і вимогу зображати людей лише шляхетного походження, хоча Аристотель лише вимагав змалювання людей шляхетних за способом мислення і поведінкою. «Очищення» вчення Аристотеля про драму від класицистських нашарувань український дослідник визначає «величезною заслугою» Г. Е. Лессінга, підкреслюючи, що у Німеччині «авторитет Аристотеля» у питаннях естетики підняв «на неосяжну висоту» саме він, вважаючи твори Стагірита так само безпомилковими, як геометричні «Елементи» Евкліда [3; 33]. У своїх критичних виступах проти збереження класицистської традиції на німецькій сцені, Г. Е. Лессінг запропонував власне тлумачення низки положень естетичного вчення Аристотеля і у такий спосіб, стверджує Й. Кобов, довів, що прихильники класицизму безпідставно вважають себе спадкоємцем античних традицій [3; 33], а французька драматургія і поетика перебувають у полоні невірних уявлень про мистецтво.

Отже, в українській естетико-мистецтвознавчій думці були розглянуті найбільш концептуальні аспекти теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга, такі як видова специфіка мистецтва, проблема геніальності, взаємодія емоцій і аналітичного мислення в процесі художньої творчості і її сприймання, теорія драми, творчий потенціал народної традиції у розбудові професійного театру Німеччини, а також прагнення німецького просвітника відновити об'єктивне тлумачення основних положень «Поетики» Аристотеля та обґрунтувати базові основи теорії реалістичного мистецтва. Таким чином, наукові розвідки українських дослідників XIX-XXI ст., розкриваючи глибину і масштаб теоретичних міркувань Г. Е. Лессінга, не лише підтверджують актуальність його естетико-мистецтвознавчих висновків, але й надають підстави говорити про особливий аспект

досліджень – «українське лессінгознавство», який суттєво доповнює величезний масив здобутків європейської наукової думки у цій галузі.

Список використаної літератури

1. **Гавришків Б. М.** Німецька літературна мова XVIII ст. у критичній оцінці Г. Лессінга / Б. М. Гавришків. – Л. : Укр. поліграфічний ін-т ім. І. Федорова, 1957. – 50 с.
2. **Гавришків Б. М.** Готхольд-Ефраїм Лессінг / Б. М. Гавришків // Лессінг Г. Е. Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон / Передм. Б. Гавришківа. – К. : Дніпро, 1976. – 336 с.
3. **Кобов Й.** Поетика Аристотеля – нев'януха пам'ятка естетичної думки / Й. Кобов // Аристотель. Поетика. – К. : Мистецтво, 1967 ; пер. зі старогрец. Б. Тена. – (Пам'ятки естетичної думки). – 129 с.
4. **Онщенко О. І.** Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії / О. І. Онщенко // Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Онщенко, Д. Ю. Кучерюк ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 2 вид., допов. і переробл. – К. : Вищ. шк., 2005. – 431 с.
5. **Онщенко О.** Проблема просторових видів мистецтва у теоретичній спадщині А. Шопенгауера / О. Онщенко // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2009. – Вип. 4-5.
6. **Уманцев Ф. С.** Система естетичних поглядів Лессінга. «Лаокоон» / Ф. С. Уманцев // Г. Е. Лессінг. Лаокоон / переклад з нім. Є. О. Попович. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с. (Пам'ятки естетичної думки).
7. **Франко І.** Збір. творів у 50 тт. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976-1980 (Академія наук УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Шевченка).
8. **Шопенгауэр А.** О четвероюком корне ... Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии : пер. с нем. / А. Шопенгауэр ; Ин-т философии. – М. : Наука, 1993. – 672 с. – (Памятники философской мысли).
9. **Юдкін-Ріпун І. М.** Культурологія Просвітництва / І. М. Юдкін-Ріпун. – К., 1999. – 200 с.

Резюме

Узагальнено аналіз теоретичних здобутків Г. Е. Лессінга в галузі теорії мистецтва в дослідженнях українських учених XIX-XXI ст., зокрема його поглядів на видову специфіку мистецтва, встановлення різниці між пластичними і поетичними мистецтвами, значення національної традиції у створенні професійного театру, проблему трагічного героя та діалектики одиничного і загального у художній творчості та ін.

Ключові слова: теоретична спадщина Лессінга, українське лессінгознавство, національна література, театральне мистецтво, теорія драми, драматургія.

Summary

Milen'ka G. Aesthetics in a study of art inheritance of G.E. Lessing: Ukrainian theoretical experience

The analysis of theoretical achievements of G. E. Lessing is generalized in industry of theory of art in researches of the Ukrainian scientists of XIX-XXI of century, in particular his looks to the specific of art, establishment of difference between plastic and poetic arts, value of national tradition in creation of professional theatre, problem of tragic hero and dialectics single and general in artistic work and other.

Key words: the oretical in heritage of Lessing, national literature, dramatic art, theory of drama, dramaturgy.

Аннотация

Обобщено теоретическое наследие Г. Лессинга в сфере теории искусства в исследованиях украинских ученых XIX-XXI ст., в том числе его взглядов на видовую специфику искусства, выявлено разницу между пластическими и поэтическими видами.

Ключевые слова: теоретическое наследие Лессинга, национальная литература, театральное искусство, теория драмы, драматургия.

Надійшла до редакції 21.11.2013 р.

УДК 008-027.541

А.А. Мірошніченко

ПРОФЕСІЙНА МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – 20-Х РР. ХХ СТ.

Музичне мистецтво є не лише джерелом художньої освіти, а й універсальним засобом формування світоглядних уявлень та ціннісних орієнтацій особистості, набуттям соціокультурного досвіду, реалізації духовно-творчого потенціалу, що потребує зміни освітніх технологій з авторитарно-інформативних на особистісно-розвивальні, рефлексивні, діалогічні, перенесення акценту з вивчення музичних творів на їх використання як засобу художньо-творчого розвитку особистості.

Зазначимо, що вся система музичної освіти ґрунтується на традиціях початкової музично-виконавської підготовки майбутнього митця в спеціалізованих позашкільних навчальних закладах, де робота над набуттям й удосконаленням виконавських навичок та вмій повинна перебувати в неподільному зв'язку з універсальним розвитком особистості дитини, розширенням її художньої культури, активізацією пізнавальних та творчих сил. Цілеспрямована організація музичної освіти України з середини ХІХ ст. суттєво відрізнялася від загальновідомих освітніх засад здійснювалася на методологічних принципах: єдності раціонального і емоційно-почуттєвого; єдності художньо-естетичного й техніко-виконавського (з набуттям необхідних знань, умінь та навичок для високопрофесійного компонування й виконання музичних творів); поєднання ладоритмічної культури й відчуття музичної форми.

Сучасні науковці-практики постійно висвітлюють проблеми розвитку музичної освіти, теоретико-методологічні засади її модернізації. Серед вітчизняних наукових досліджень останнім часом заслуговують на увагу мистецтвознавчі розвідки Н. Бовсунівської, А. Желан, Л. Кияновської, Я. Мельничук, В. Найди та ін.

Тенденції дослідження цієї проблеми – як суто теоретичного, так і практично-методологічного порядку – обумовлюються не лише тим чи іншим кутом розгляду, а й напрямами наукового пошуку її вирішення. Так, Н. Бовсунівська розглядає діяльність житомирської музичної школи П. Грінберга, заснованої 1903 р., а також музичного училища, створеного у 1905 р. при Житомирському відділенні РІМТ на спільній базі її місцевих музичних класів, де викладалися теорія і історія музики, гра на фортепіано, вокал, скрипкове й віолончельне виконавство, духовна музика й інші музикознавчі предмети [1]. А. Желан аналізує діяльність Миколаївського відділення Імператорського РІМТ, де з 1892 р. під загальним керівництвом талановитого піаніста й диригента, педагога і композитора Л. Щедрина стали діяти музичні класи, які 1900 р. реорганізовано у музичне училище [2; 330]. Здобутки львівського музичного училища у ХІХ-ХХ столітті розкриває Л. Кияновська [4]. Становленню та розвитку музичної освіти на Буковині присвячена дисертаційна робота Я. Мельничук [5].

Незважаючи на певні здобутки у дослідженні зазначеної проблеми, донині бракує цілісного, узагальнюючого дослідження музичної освіти в Україні, її виникнення, становлення та еволюції. Частково заповненню даної прогалини сприятиме публікація даної статті, метою якої є аналіз процесу утвердження професійної музичної освіти в Україні наприкінці ХІХ – 20-х рр. ХХ ст.

На українських територіях, поділених між Російською та Австро-Угорською

імперіями, функціонувала структурована мережа професійної музичної освіти: початкові музичні класи, музичні училища й музичні інститути (подекуди у статусі консерваторії). В останній чверті XIX ст. стрижньовим осередком професійної музичної освіти стали музичні училища, засновані регіональними відділеннями Московського музичного товариства. Вони відігравали значну роль у підготовці професійних кадрів в Україні. Навчальний процес у них здійснювався за уніфікованими стандартами та програмами, виробленими для середніх навчальних закладів Петербургу і Москви. Їх діяльність передбачала підготовку виконавців на музичних інструментах, співаків, хорових диригентів та учителів музики. Здібна у музичному відношенні молодь опановувала у музичних училищах фортепіано та орган, мистецтво сольного співу, основи теорії та історії музики. Навчання у музичних училищах здебільшого практикувалося платне. Випускники, що успішно склали іспити, по закінченні повного курсу предметів одержували атестати I або II ступенів, які надавали їм право викладати музику та спів у церковно-приходських школах й початкових народних училищах, керувати хоровими колективами [3; 340].

У 1883 р. директором Київського музичного училища призначено В. Пухальського – майстерного піаніста, талановитого педагога й композитора, який очолював цей навчальний заклад протягом декількох років. Музично-теоретичні предмети в училищі викладали В. Чечотт, Є. Риб; в останнього, зокрема, навчалися К. Стеценко, О. Кошиць, майбутні композитори Л. Ніколаєв, Р. Глієр та Л. Ревуцький. Заняття у класі духових інструментів здійснювали артист Маріїнського театру М. Підгорбунський, відомі майстри з симфонічного і оперного оркестрування Л. Пурнох, Р. Бісмарк, Т. Клименко, А. Лещенко.

Багато вихованців Київського музичного училища засновували свої приватні школи, слугуючи справі початкової мистецької освіти, й запрошували викладачами колишніх товаришів по навчанню. Навіть в умовах формальної заборони української мови викладачі та учні училища дедалі активніше зверталися у своїй професійній діяльності до української національної культури та місцевого музичного фольклору. Пропагандистами української музики були М. Лисенко, М. Сикард, Г. Ходоровський.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у Київському музичному училищі відбувалося професійне зростання виконавців і педагогів. Випускники цього навчального закладу успішно працювали вчителями музики у Київському інституті шляхетних дівчат, інших освітніх закладах Києва, Харкова, Одеси, Чернігова, Полтави, Проскурова, Ялти й інших міст тогочасної України. Подібні музичні училища функціонували в адміністративних центрах малоросійських губерній: у Харкові, Одесі, Полтаві, Сімферополі, Житомирі, Катеринославі. Деякі з них були реорганізовані з музичних класів. Значення такої реорганізації полягало в тому, що процес виховання набував більш широкого, організованого й систематичного характеру.

Найбільшим культурним центром південного регіону України XIX ст. була Одеса. На кінець 1860-х років у місті існували дві школи, що були основними осередками музичної освіти. У 1884 р. в Одесі створене відділення РІМТ й при ньому навчально-музичні класи. Навчально-виховний процес тут здійснювався під керівництвом талановитого піаніста й диригента, професора Д. Климова. Заняття в одеських музичних класах здійснювалося на настільки високому рівні, що вони невдовзі набули статусу музичного училища. Заняття в училищі відбувалися за програмами Петербурзької консерваторії з диференціацією на молодший, середній і старший курси. Випускники Одеського музичного училища стали у майбутньому відомими музикантами й професорами консерваторій (П. Столярський, А. Павленко, М. Вілінський, О. Могилевський).

У 1883 р. харківською філією РІМТ засноване музичне училище, яке протягом багатьох років очолював талановитий організатор, музикант і диригент І. Слатін. В училищі функціонували класи фортепіано, скрипки та альту, віолончелі, кларнету й гобоя, співу, теорії музики, сольфеджіо й хорового співу, а також гри на мідних духових

інструментах. Завдяки подвижницькій діяльності учнів і викладачів, Харківське музичне училище стало головним осередком професійної музичної освіти у великому промисловому центрі України. Великою популярністю у мешканців Харкова користується симфонічний оркестр під керівництвом І. Слатіна, який виконував твори В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського та ін. славетних композиторів.

У 80-90 роки XIX ст. відбувається розквіт музичного життя м. Миколаєва. 1891 року відкрилось Миколаївське відділення Імператорського РМТ. З 1892 р. при відділенні започаткована діяльність музичних класів під загальним керівництвом талановитого піаніста й диригента, педагога і композитора Л. Щедріна. Тут діяли класи: роялю, скрипки та сольного співу [2; 330], які 1900 р. реорганізовано у музичне училище. Його навчальна ситуація збагатилася додатковим відкриттям класів віолончелі, контрабасу, духових інструментів, музично-теоретичних дисциплін та інструментування. Навчальний заклад готував кваліфікованих виконавців на музичних інструментах, диригентів, співаків й вчителів музики. Цьому сприяла плеяда видатних діячів. Диригентом симфонічного оркестру та оперних вистав був особисто Л. Щедрін, а у період Жовтневої революції 1917 р. його справу продовжив скрипаль, композитор і диригент Й. Карбулька, який, крім створення різних ансамблів в училищі, організовував просвітницькі концерти для робітників, матросів та солдатів.

Перші музичні класи у Херсоні відкриваються 1905 р. завдяки ініціативі вихованця Петербурзької консерваторії Я. Дюміна. Тут викладалася гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, на духових інструментах, а також теорія музики. Студенти вивчали композицію, історію музики й інші предмети. У 1905 році в Херсонському музичному училищі створено регентський клас. Учні училища проводили концерти, вечори, активно брали участь у культурному житті міста.

1904 р. у Полтаві на базі місцевого відділення РІМТ засноване музичне училище, реорганізоване з музичних класів, що стало одним із найкращих з-поміж регіональних середніх музичних навчальних закладів. Викладалися безкоштовно обов'язкові предмети: теорія та історія музики, гармонія, сольфеджіо, ансамблева гра, хоровий спів. Для учнів старших класів функціонував клас ансамблю, за участю викладачів діяв симфонічний оркестр. У 1915 р. за пропозицією директора училища Д. Ахшарумова започатковано практику хорових концертів для місцевого населення. Учні та викладачі училища часто влаштовували концерти, постановки оперних вистав, драматичні вистави.

Хор і оркестр у Житомирському музичному училищі також виступали з концертними програмами перед земляками. В музичному училищі здобули початкову музичну освіту композитор М. Скорульський, диригент і піаніст Н. Перельман, співачка З. Гайдай та інші видатні українські митці.

1901 р. відкрито музичне училище в Катеринославі, директором якого призначено Д. Губарева, що викладав у класі віолончелі, загального фортепіано й співу. Як і в інших провінційних навчальних закладах, учні і викладачі училища брали активну участь у музичному житті міста.

У 1910 р. на базі музичних класів створено музичне училище у м. Сімферополі (директор А. Канкарович). При ньому діяли класи фортепіано, віолончелі, духових інструментів, співу, оперний і симфонічний, а також клас музично-теоретичних дисциплін (теорії, композиції, історії музики, естетики й інструментування).

Самовіддана, подвижницька праця талановитих, відданих своїй справі митців-педагогів сприяла вихованню нової генерації музикантів, які популяризували український мелос й вивершували свою професійну майстерність, навчаючись у вищих мистецьких навчальних закладах. Таким чином, діяльність регіональних відділень РМТ й заснованих ними середніх музичних навчальних закладів, які створювались у другій половині XIX – початку XX ст., сприяла розбудові системи професійної музичної освіти в Україні.

З ініціативи керівництва Російського ІМТ на початку XX ст. у містах України презентували свої концертні програми видатні композитори й виконавці С. Рахманінов,

Б. Барток та О. Респігі, диригенти В. Таліх, В. Фуртвенглер, О. Клемперер, Б. Вальтер та Ф. Буш, співак Ф. Шаляпін, віолончеліст П. Казальс, скрипаль Я. Кубелік й ін.

Основоположною для розвитку професійної музичної освіти в Україні стала мистецько-педагогічна діяльність М. Лисенка, який створив класичні зразки творів у різних жанрах (зокрема, 9 опер, фортепіанна й інструментальна, хорова і вокальна музика, переважно на слова українських поетів, у тому числі Т. Шевченка). Він же став організатором музичної школи в Києві (1904; з 1918 р. – Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка).

На композиторську творчість початку ХХ ст. вплинули загальна активізація громадського життя в країні, розвиток різних видів мистецтва, становлення національних виконавських шкіл. Необхідність відобразити динамізм суспільних перетворень вимагала таких засобів виразності, які б якомога повніше відповідали логіці та тенденціям історичного розвитку української музики. Однією з таких тенденцій стала подальша професіоналізація української музики. Зокрема, прислужилися цьому процесові створення 1903 р. у Львові «Союзу співацьких і музичних товариств» й відкриття Вищого музичного інституту, потрібного для підготовки кваліфікованих мистецьких кадрів для України. Музичні училища Російського музичного товариства (РІМТ), приватні спеціальні школи також активно працювали на ниві освіти. Про зростання рівня професійного музичного навчання на території України свідчило відкриття консерваторій у Києві, Одесі (1913 р.) та Харкові (1917 р.).

Професійно спеціалізовані мистецькі навчальні заклади в Україні були сформовані попереднім соціально-культурним розвитком і відкриті на вимогу мистецької громадськості під егідою різних мистецьких товариств (Російського музичного товариства, Галицького музичного товариства): Київське музичне училище – 1868 р., Харківське музичне училище – 1883 р., Одеське музичне училище – 1897 р., Катеринославське музичне училище – 1898 р.), більшість з яких існують й донині.

В умовах австро-угорської влади у Львові функціонувала Школа співу, гри на скрипці та віолончелі, яка 1880 р. набула статусу консерваторії. У 1902 р. тут створено також приватний Музичний інститут, в якому викладали випускники європейських консерваторій. Однак до нього було обмежено вступ осіб української національності.

Важливим стало відкриття у Львові з ініціативи А. Вахнянина 1903 р. Українського вищого музичного Інституту на базі львівського хорового товариства «Боян», заснованого у Львові 1891 р. Керований С. Людкевичем та В. Барвінським, навчальний заклад функціонував за прикладом тогочасних консерваторій Західної Європи. Тут функціонували класи фортепіано, скрипки, викладалися дисципліни музично-теоретичного циклу.

В Україні першої чверті ХХ ст. практичним втіленням ідей професійної музичної освіти активно займалися відомі педагоги й музичні діячі В. Верховинець, М. Леонтович, М. Лисенко, К. Стеценко та Б. Яворський.

У перші пореволюційні роки в республіці організовується багато професійних і самодіяльних виконавських колективів – симфонічних, хорових, камерно-інструментальних ансамблів. Серед них – симфонічний оркестр ім. М. Лисенка (1919 р.), Державна українська мандрівнича капела «Думка», а також перший в Україні Державний квартет, квартет ім. Ж. Вільйома, квартет ім. П. Чайковського, Українське державне тріо, квартет ім. М. Леонтовича, Київський квартет.

З утвердженням радянської влади вживаються заходи щодо розширення системи спеціальної музичної освіти. В обласних центрах створювалися ВНЗ нового типу – музично-драматичні інститути. Їх заснували додатково до існуючих у Києві, Одесі й Харкові вищих музичних навчальних закладів. Було переведено на державне фінансування музичні навчальні заклади, впроваджено безкоштовне навчання. При українських консерваторіях організовувались дитячі музичні відділення та професійні школи (середня ланка музичної освіти). У 1928 р. у Києві відкрито Робітничу консерваторію, що проіснувала понад 20 років. Залежно від обраної професії,

формуванню спеціальних умінь і навичок студентів сприяли педагогічні практикуми з музичного виховання, гри на фортепіано і скрипці, хорового співу, диригування хором, оркестром й дитячими музичними колективами.

Отже, утвердження професійної музичної освіти в Україні наприкінці XIX – першій третині XX ст. відбувалося під впливом інтенсивного культурного розвитку в країні. Утвердженню професійної музичної освіти в Україні значною мірою сприяла діяльність регіональних відділень РІМТ й заснованих ними середніх музичних навчальних закладів, які створювались у другій половині XIX – початку XX ст. Високий динамізм культурних процесів спричинив прискорений розвиток структури музичної освіти. Завдяки цьому існуюча нині система художньої освіти склалася в нашій країні давно й базується на визнаних у світі традиціях музичної культури.

Список використаної літератури

1. **Бовсунівська Н.** Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець XIX –початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 – «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Н. Бовсунівська. – Житомир, 2004. – 19 с.
2. **Желан А.** Роль музичної спадщини Миколаївщини у професійній підготовці вчителів музики / А. Желан ; Наук. вісн. Мик. держ. ун-ту : зб. наук. пр. – Вип. 10. Пед. науки : У 2-х т. – Миколаїв : МДУ, 2005. – Т. 2. – 334 с.
3. **Історія української музики** / АН УРСР. Ін-т мистецтва, фолькл. та етногр. ім. М. Рильського ; редкол.: М. Гордійчук (гол.) та ін. – Т. 3: Кінець XIX – XX ст. – К. : Наук. думка, 1990. – 424 с.
4. **Кияновська Л.** Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. : моногр. / Л. Кияновська. – Т. : Астон, 2000. – 339 с.
5. **Мельничук Я. М.** Становлення та розвиток музичної освіти на Буковині (кінець XVIII – початок XX століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 – «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Я. М. Мельничук. – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.

Резюме

Аналізується процес утвердження професійної музичної освіти в Україні наприкінці XIX – 20-х рр. XX ст. під впливом інтенсивного культурного розвитку у країні.

Ключові слова: культура, освіта, музична освіта, професійна музична освіта, музична школа, музичне училище, консерваторія.

Summary

Miroshnichenko A. The Approval of the professional music education in the Ukraine in the end of the XIXth – the 20-ies of the XXth century

The paper analyzes the process of the approval of the professional music education in the Ukraine in the end of XIXth – the 20-es of the XXth century under the influence of the intense cultural development in the country.

Key words: culture, education, music education, professional music education, music school, Music College, conservatory.

Аннотация

Анализируется процесс утверждения профессионального музыкального образования в Украине в конце XIX – 20-х гг. XX ст. под влиянием интенсивного культурного развития в стране.

Ключевые слова: культура, образование, музыкальное образование, профессиональное музыкальное образование, музыкальная школа, музыкальное училище, консерватория.

Надійшла до редакції 21.11.2013 р.

СТАНОВЛЕННЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА (20-40 РОКИ ХХ СТ.)

Постановка проблеми. Проблематикою даної статті є узагальнення досліджень з теми, необхідність розгляду феномену камерно-баянної музики у контексті осмислення тенденцій національного мистецтва. Існуючі розвідки в галузі сучасної камерно-баянної музики не містять вичерпного аналізу, розпорошеного в епізодичних наукових розвідках. Цим і зумовлена необхідність проведення спеціальних теоретичних досліджень з метою усвідомлення мистецької специфіки камерно-баянного ансамблю.

Аналіз останніх досліджень. Цій темі присвячена низка праць. Ґрунтовною роботою є, зокрема, праця «Ансамблі та оркестри баяністів» Є. Максимова [6]. Його дослідження аналізує шлях баянного ансамблю (оркестру), починаючи від 20 до 70-х років минулого століття. Водночас відкритою залишається чи не найбільш цікава сторінка баянного ансамблю, пов'язана з творчістю сучасних українських композиторів, зокрема, їх новими винаходами у сфері баянно-ансамблевого виконавства.

Темі баянного ансамблю присвячені чимало інформативних статей, розпорошених в окремих працях, спрямованих на вивчення історії баянного виконавства. Напрацювання Г. Благодатова [1], А. Мірека [7], А. Шашевського [9], М. Імханицького [4], С. Калмикова [5], М. Різоля [8] та ін. присвячені здебільшого баянному ансамблю як виконавському феномену (з побіжним описом учасників колективу, репертуаром, концертною діяльністю тощо) без належного аналізу баянно-ансамблевої творчості у розмаїтті жанрово-стильових напрямів.

Мета статті полягає у розгляді значення української баянної творчості для камерних ансамблів у розмаїтті їх форм, жанрово-стильової палітри та створенні на цій основі цілісного погляду на шляхи формування й розвитку баянного ансамблю.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі спостерігається активізація наукової думки щодо малодосліджених явищ українського мистецтва, зокрема й належно не зауважених (не розроблених) музикознавством жанрових осередків народно-інструментального виконавства, яким є баянний ансамбль. Адже нині спостерігаємо відродження цього жанру, який усе більше залучає до своєї орбіти провідних українських композиторів, експонує різнобарв'я нових форм, засобів, інструментально-тембральних сполучень, композиторських технік тощо [1].

Як атрибут колективного музикування в Україні і Росії ансамблі гармоністів були поширені від часу їх появи у 30-40-х роках ХІХ ст. Цей різновид колективного музикування супроводжував масові забави, гуляння, спів тощо. В ньому знайшли опосередковане відображення ментальні особливості людини, схильної до колективних форм музикування. У контексті вітчизняного музичного мистецтва на особливу увагу заслуговує також етно-генетична зумовленість ансамблевого виконавства, закорінена в ментальні пріоритети колективних форм діяльності, властивих українському люду [2].

Суспільне побутування цих ансамблів спочатку не виходило за межі фольклорно-побутової традиції. Репертуар музик складався виключно з народних пісень та танців, виконуваних як анонімними гармоністами, так і відомими на той час (ХІХ ст.) музикантами – П. Невським, С. Жуковим, Д. Івановим, О. Монаховим.

З поширенням на початку ХХ ст. досконаліших за гармоніку баянів, з'являються, відповідно, ансамблі баяністів [7]. Загалом, до 20-х років ХХ ст. гармоніка, акордеон і баян стають все більш популярними, включаючись у різноманітні ансамблі, в з'єднанні з класичними та іншими народними інструментами або утворюючи однотемброві колективи. Протягом перших років ХХ ст. формується підґрунтя професійного виконавства баяністів у межах ансамблевого музикування. З'являється низка популярних

ансамблів, що мали у своєму репертуарі багато творів музичної класики. Відтак опосередковано реалізувалася їх важлива суспільно-просвітницька місія. Серед відомих на той час колективів відзначимо такі:

– 1925 р. – Ансамбль мандолін і Концертино МІК під керівництвом М. Радзівського.

– 1926 р. – Перший український камерний ансамбль баяністів ім. Ленінського комсомолу (м. Дніпропетровськ, кер. А. Штогаренко): 4 баяна, 2 гармоніки високого регістру і фісгармонія. А. Штогаренко – автор перекладень народних пісень, танців, популярних фортепіанних і симфонічних перекладень.

– 20-ті р. – Тріо баяністів: А. Кузнецов, М. Макаров та Я. Попков [6].

Протягом 30-х років значно зросла популярність баянно-ансамблевої гри, що сприяло формуванню нових колективів. Крім однотембрових ансамблів, баян відіграє важливу роль і у виконавських колективах змішаного типу. Найбільш поширеними в той час є «троїсті музики». Період відзначений також появою тембрових гармонік і оркестрових баянів, що входили до складу різних колективів, прикладом яких був Київський філармонічний домрово-балалаечний ансамбль з групою гармонік (чотири концертино і один баян – кер. А. Мартінсен) [9].

Репертуар складався, як правило, з перекладень творів російських і зарубіжних авторів (Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та ін.), обробок і аранжувань народних пісень й танців. Тоді ж починає відчуватися дефіцит оригінальної літератури.

Без перебільшення зазначимо, що переломний момент епохального значення в баянно-ансамблевій практиці настав 1939 року, коли за ініціативою М. Різоль організовано професійний ансамбль – квартет баяністів у складі: М. Різоль, М. Білецька, І. Журомський, Р. Білецька, який концертував в цьому складі до 1978 року, а з 1978 року замість І. Журомського до складу введено А. Тихончука. Концертна діяльність цього колективу сприяла визнанню баяна (акордеона) як форми високого професійно-академічного рівня ансамблево-концертного виконавства в контексті вітчизняної, а згодом – і світової музичної культури [3].

Результатом професіоналізації народно-інструментального виконавства усе активнішою стає участь композиторів у створенні оригінального концертного та педагогічного репертуару, популяризація цього виконавського жанру серед учнів навчальних закладів музично-освітньої системи «школа – училище – ВНЗ», створення нових професійно-академічних колективів.

У зв'язку з розширенням репертуарного діапазону баянного ансамблю відзначимо 1951 рік, коли з'являється удосконалений різновид інструмента – багатотембровий готово-вибірний баян [5]. Це надало певний поштовх в баянному виконавстві й творчості, стимулювало збагачення тембро-виразової палітри цього інструментального новотвору.

Очевидно, що баянно-ансамблеве виконавство мало важливе культуротворче значення як ефективне знаряддя музичної просвіти у найширшому вимірі, звернене до широких мас. Велика популярність та значний рівень професійності музикантів зумовив появу перших оригінальних творів у повоєнний період 40-50-х рр. Природно, що його стабільність призвела до розуміння цього явища. Цей процес не зупиняється на досягнутому рівні розвитку, а починає розширювати власні межі за рахунок практичного втілення прихованих, але генетично притаманних йому резервів. Мається на увазі «творчість у жанрі», тобто процес збагачення жанрового інваріанта. Тому зазначимо такі аспекти:

1. Кількісна варіантність однотембрових баянних ансамблів (дует, тріо, квартет і т.д.).
2. Участь баяна (баянів) в народно-інструментальних ансамблях усталених складів.
3. Формування репертуарного забезпечення різного призначення: концертного, педагогічного, дидактичного і т.д.

4. Поява оригінальних творів для баянних ансамблів різних форм [3].

Серед перекладень і транскрипцій значне місце належить творам не тільки камерно-інструментального жанру, але й творам, що є далекими від даної сфери в жанрово-стильовому відношенні.

Новим напрямом творчих пошуків вітчизняних композиторів і виконавців стало об'єднання баяна не тільки з іншими народними, але й академічно-класичними інструментами. Знаменною подією в цьому плані були виступи квартету М. Різоля в 1964 році з лауреатом міжнародних конкурсів, віолончелістом Л. Євграфовим (Казахстан). Саме цей напрям став одним із показників початку нового етапу в розвитку баянно-ансамблевого жанру в плані оновлення тембральних співвідношень [4].

Одним із проявів функціонування баяна на рубежі століть є його залучення в різні джазово- і естрадно-інструментальні ансамблі та типові ансамблі поп-музики, наприклад: «Пісняри», «ВВ», «Стрельченко-бенд», «Бряц-Band», «Романтичне тріо» та ін. У контексті сучасної естетики особливої уваги заслуговує така специфіка баянного виконавства, як театральність, виражена в поверненні артистів до аудиторії, тобто слухача (глядача), що передбачає мімічно-пластичні атрибути сценічного виконавства [3].

Окреслені напрями і тенденції розвитку баянно-ансамблевого мистецтва свідчать про те, що цей жанр виконавства приблизно з 70-х років ХХ століття вступив у нову культуротворчу фазу своєї еволюції. Визначальним чинником цього процесу стало створення оригінальної літератури не тільки для певних ансамблевих складів, а й творів, написаних для спеціально зібраних в ансамбль інструментів, наприклад: «Lacrimosa» для двох баянів, флейти та віолончелі, «Музика на кінець тисячоліття» для флейти, віолончелі, фортепіано та баяна В. Зубицького, «... і Побачив світло», Концертштук № 2 для флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей та фортепіано Л. Самодаєва, «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона, ударних, баяна і контрабаса К. Цепколенко та ін. [4].

Зазначений напрям у творчості сучасних композиторів став передумовою для характеристики даного періоду – від 70-х років ХХ століття по сьогоднішній день – як етапу формування і розвитку баянно-ансамблевого мистецтва, як певного стилю не тільки колективного музикування, але й, в першу чергу, ансамблевого стилю композиторського мислення (за аналогією з оркестровим, хоровим та іншими стилями мислення).

Безумовним чинником, що сприяє збагаченню жанрово-стильової палітри баянно-ансамблевого репертуару, поглибленню емоційно-психологічного впливу і насиченості змістовно-смыслового плану, є постійне прагнення до вдосконалення конструкції баяна. Відкриття нових виражальних засобів і технічних можливостей викликає інтерес у широкому колі композиторів як зі спеціалізацією «баяніста – виконавця», так і без неї, наприклад: А. Гайденко, В. Зубицький, В. Власов, Ю. Шамо, В. Рунчак, Л. Самодаєва, Є. Станкович, К. Цепколенко, О. Щетинський, А. Загайкевич, І. Тараненко, С. Пілютиков, С. Зажитько та ін. Така активізація творчих пошуків у відношенні баянно-ансамблевого жанру і стилю викликала і відповідну реакцію в педагогічній і музикознавчій сферах, що знайшло відображення в численних методичних і наукових дослідженнях [8].

Висновки. Таким чином, баянно-ансамблеве виконавство, як цілісне явище музичної культури та мистецтва, вимагає дослідження з різних точок зору: від генетичного обґрунтування естетичних і мистецтвознавчих передумов виникнення до вивчення можливостей і перспектив розвитку в контексті новітніх художніх течій і напрямів. Аналіз баянно-ансамблевого виконавства виявляє інтенсивний характер його розвитку в напрямі академічного мистецтва та плідне функціонування в українській музичній культурі. Особливий шлях концертного баяна полягав у домінуючій ролі саме виконавства, яке активно використало художній досвід класичної музичної традиції (репертуар, специфічну інтонаційно-виконавську систему, засади мистецтва інтерпретації) і стимулювало композиторську творчість у цьому жанрі.

Список використаної літератури

1. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра / Под ред. В. И. Цытовича / Г. Благодатов. – Л. : Музыка, 1981. – 231 с.
2. *Давидов М.* Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
3. *Іванов Є. О.* Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.02 – «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського / Є. О. Іванов. – К., 1995. – 277 с.
4. *Имханицкий М.* История баянного и аккордеонного искусства : Учебн. пособ. / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
5. *Калмиков С.* Про актуалізацію ідеї баянних ансамблів та оркестрів в професійній музиці ХХ-ХХІ століть – С. Т. Калмиков // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: «Музичне виконавство». – К., 2004. – С. 142–149.
6. *Максимов Е.* Оркестры и ансамбли русских народных инструментов / Е. Максимов. – М. : Сов. композ., 1983. – 58 с.
7. *Мирек А.* Справочник по гармоникам / А. Мирек. – М. : Муз. Україна, 1968. – 40 с.
8. *Ризоль Н.* Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Сов. композ., 1986. – 224 с.
9. *Сташевський А.* Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

Резюме

Здійснено історичний огляд становлення і розвитку музичної думки щодо камерно-ансамблевого мистецтва протягом трьох століть (кінець XVII – середина XX ст.). Проаналізовано процес теоретичного усвідомлення феномена баянного ансамблю, позначені основні періоди формування баянно-ансамблевого виконавства в Україні.

Ключові слова: народно-інструментальне виконавство, баянно-ансамблевий жанр, камерно-інструментальне виконавство.

Summary

Kyslyak B. Developing of accordion ensemble performance in Ukraine (20-40-ies of the XXth century)

The article presents a historical overview of the formation and development of musical thought about chamber ensemble of art during three centuries (late XVII – mid twentieth century.). The process of theoretical understanding of the phenomenon bayan ensemble marked basic periods during the formation of bayan-ensemble performance in Ukraine.

Key words: folk instrumental performance, bayan-ensemble genre, chamber and instrumental performance.

Аннотация

Осуществлен исторический обзор становления и развития музыкальной мысли относительно камерно-ансамблевого искусства на протяжении трех веков (конец XVII – середина XX в.). Проанализированы процесс теоретического осознания феномена баянного ансамбля, обозначены основные периоды формирования баянно-ансамблевого исполнительства в Украине.

Ключевые слова: народно-інструментальне виконавство, баянно-ансамблевий жанр, камерно-інструментальне виконавство.

Надійшла до редакції 27.12.2013 р.

ПОСТАТЬ Т. ШЕВЧЕНКА В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1990-Х: МІФ І ДІЙСНІСТЬ

Постановка проблеми. На сьогодні, за доволі скромними підрахунками, у світі налічується понад 1,3 тис. пам'ятників Т. Шевченку. В середовищі українських міст і селищ вони з'являлись не лише в часи культурних піднесень, але й тоді, коли про саму сутність української культури «забували». Пам'ятники, що поставали в таких умовах, скоріше відбивали політичні тенденції свого часу, ніж образ генія українського народу, співця його історичної правди. Після проголошення державної незалежності фігура Т. Шевченка отримала нове звучання, разом із чим виникла потреба створення відповідного реаліям часу нового образу українського Пророка, Генія і Мислителя, позбавленого нашарувань, привнесених політичними і культурно-суспільними викривленнями радянського часу. Саме у висвітленні процесу пошуків оновленого образу Т. Шевченка в українській монументальній скульптурі 1990-1995 рр. полягає мета даної публікації.

Аналіз останніх публікацій з поставленої проблеми засвідчує, що вона, попри її очевидність, не піддавалась вивченню. Однак, 1990-ті – надзвичайно важлива, а поряд із тим специфічна доба в історії української культури, коли монументальна скульптура, як й усе українське мистецтво, знаходилась у стані пошуку шляхів виходу з затяжної стагнації. Через істотні зміни соціокультурного середовища став відчутним надлам традиційних для монументальної скульптури радянського часу жанрових і образно-стилістичних меж. Саме в той час ствердилося функціонування «широкого діапазону монументальної скульптури – від офіційно-державної еkleктики до камерних, оригінальних вирішень, що доносить до глядача неповторність авторського вислову. Певна демократизація цього... виду скульптурної творчості... значно розширила її образний і формальний діапазон, надала можливості активного спілкування із сучасністю...» [8; 827].

Образ Т. Шевченка став одним із тих, до яких скульптори зверталися не лише через традиційне замовлення, але й внутрішню необхідність. Це спонукало шукати адекватних часові образних і композиційних рішень, відкидаючи знайомі тривіальні підходи. Складність цього процесу полягала в тому, що «глибока економічна депресія кінця 1980 – початку 1990-х рр., а також втрата через тривалий ідеологічний тиск пластичної культури у професійній сфері монументалістики відгукнулись довготривалою (майже 10 років) кризою, під час якої пам'ятники майже не споруджувались» [7; 195]. Але відчутний у другій половині 1980-х зріст (своєрідне «відродження», за М. Протас) образно-художніх параметрів монументальної скульптури дозволив їй втриматися на плаву й у складній культурній та економічній ситуації першої половини 1990-х.

Результати дослідження. Формування образу Т. Шевченка в скульптурі розпочалося ще наприкінці ХІХ ст., коли для більшої частини української інтелігенції його постать ставала культовою [2; 211-212], оскільки він «належав до тих геніїв, які не шукали тихого пристанища, бо їх спосіб життя – це дія, боротьба, допомога слабшим, він жив усією повнотою життя і все, що зустрічалось по дорозі цього шаленого руху, в якому перепліталось сучасне і минуле, знаходило образне відтворення високої емоційної дії...» [5; 405]. Радянська система, «пожалувавши» українству культ Т. Шевченка, не забула перед цим зробити з нього зручний для себе міф, за яким Т. Шевченко – поет-інтернаціоналіст, що оспівував дружбу з російським народом та мав мрію про соціалізм. На початку 1990-х розпочався поступовий відхід від «радянських» образних рішень однієї з провідних в історії української культури постатей. Протягом вказаного часу в Україні виникали як орієнтовані на стару традицію пам'ятники Т. Шевченку, так і спрямовані на нові культурно-політичні віяння принципово нові монументи, що стали магістральними для розвитку монументальної шевченкіани.

У вітчизняній монументальній скульптурі ХХ ст., виконаній переважно в традиціях реалістичної пластики, склалося кілька традиційних рішень образу Т. Шевченка. Однією з перших і розповсюджених у ХХ ст. образно-композиційних схем була схема пам'ятника-бюсту. Вона стала надзвичайно популярною з кількох причин, серед яких є як економічна, так і політична. Зокрема, за радянських часів у політично «не стійкі» Галичині діяла негласна заборона на зведення величних монументів українському генію. У 1990-х схема пам'ятника-бюсту отримала відродження. В українській скульптурній монументалістиці першої половини 1990-х погруддя Т. Шевченка, на зразок сторічного «монументу» у Винниках чи пам'ятника «українському поету-селянину» в Санкт-Петербурзі [2], з'являлися доволі часто. Так, просте, але виразне за пластичним рішенням погруддя Т. Шевченка прикрасило один із головних майданів м. Біла Церква (ск. С. Ковальов; 1991 р.). Бронзовий бюст з динамічним плечовим зрізом виконаний в традиціях класичних реалістичних скульптурних портретів і розрахований на фронтальний огляд. Однак, виразний рисунок профільного силуету, динамічність постави голови, ретельний характер обробки поверхні, завдяки якому при наближенні виявляються окремі деталі, створюють кілька додаткових виразних точок огляду. Дане погруддя є одним з варіантів стандартизованого портрета, покликаного лише констатувати факт наявності особи в національній історико-культурній пам'яті, але не поглибити чи увиразнити її розуміння.

Подібні традиційні (як в образному, так і в пластичному виконанні) погруддя і бюсти з'являлися в невеликих населених пунктах, де на тлі типових радянських пам'ятників вождям пролетаріату, які й по досі височіють на центральних площах українських селищ і міст, ставали першорядними культурними об'єктами. Прикладом подібного пам'ятника-бюста можуть бути бюсти Т. Шевченка в с. Артемівка Харківського р-ну Харківської обл. (ск. невід.; 1994 р.), встановлений на головній площі селища [9; 376], або у м. Фастів Київської обл. (ск. А. Древецький; 1994 р.), споруджений в невеликому сквері «спального» масиву. Вони є прикладом штучної монументалізації станкових за характером композицій. При тому варто зауважити, що фастівський пам'ятник презентує не типовий образ борця за соціальну справедливість, а молодого Тараса з модною краваткою та пишною зачіскою, прототипом якого, ймовірно, став романтизований автопортрет Т. Шевченка зі свічкою 1845 року (утім скульптор, здійснивши спробу відійти від банальних рішень відомого образу, не досягнув портретної схожості). Оригінальним композиційним рішенням вирізняється пам'ятник Т. Шевченку в м. Вишгород Київської обл. (ск. І. Липовка; 1991 р.). Динамічне погруддя 25-річного Тараса, створене за мотивами відомого «романтичного» автопортрету 1840 року, встановлене не на традиційному високому постаменті, а на плінті, консольно закріпленому на струнких стелах-пілонах. Загальну композицію пам'ятника доповнюють діагонально закріплені чотири квіткові гірлянди, надаючи їй романтичної виразності. Наперед зазначимо, що використані автором традиції «романтизованого реалізму», коли реалізм образно-пластичної концепції синтезувався з романтичною піднесеністю стану душі, позначається в багатьох пам'ятниках Т. Шевченку як у першій половині 1990-х, так і в подальших пам'ятниках.

Однією з найбільш розповсюджених за радянських часів була програмна схема пам'ятника-монумента на кшталт образу Кобзаря у Києві (ск. М. Манізер; 1939 р.). В ній, згідно відповідних програм початку 1930-х, підкреслено образ «поета-революціонера, борця за національне визволення, розуміючи його як визволення трудового народу в соціальній революції проти панів, царів і духівництва, ...провідника нової комуністичної цивілізації ...» [6; 22]. Відтоді властивий першим десятиріччям ХХ ст. образ просвітителя і борця за волю України [2] набуває рис функціонера «з насупленим, сердитим обличчям, ... який керує народними масами відповідно директив партії» [6; 25]. Надзвичайно цікаво сьогодні сприймати цей цілком радянський образ через висловлену у тих самих 1930-х слушну думку Л. Бронштейна (Троцького): «Сталінська бюрократія зводить пам'ятники Шевченку, але з тим, щоб міцніше придавити цим пам'ятником український народ й

примусити його мовою Кобзаря складати славу кремлівській кліці насильників» [10].

По святкуванні 175 річниці народження Кобзаря, під Сокільською скелею біля с. Тюдів Івано-Франківської обл. з'явився величний пам'ятник-монумент Т. Шевченкові (ск. Вол. та Вас. Одрехівські; 1990 р.). Він постав там, де наприкінці XIX ст. був встановлений один із перших монументів поету-пророку, за кілька років знищений. Пам'ятник чітким силуетом виділяється на тлі прикарпатського ландшафту. Встановлена велична ростова постать Тараса на масивному постаменті випромінює притаманний видатному генію дух волелюбності. Попри використання ще традиційної радянської композиційної схеми, при створенні образу авторам вдалося уникнути як «хуторянського-просвітянського», так й офіціно-радянського «пролетарсько-революційного» духу [6; 22], створивши образ національного героя, який «...своїм могутнім словом колихнув цілий океан народного самопочуття...» [5; 406].

Рішення пам'ятників Т. Шевченку у м. Хмільник Вінницької обл. (ск. В. Стукан; 1991 р.) та м. Монастириськи Тернопільської обл. (ск. Я. Голець; 1991 р.) також є не цілком звільненими від радянських догматів. У хмільниківському пам'ятнику Кобзаря зображено стоячим за трибуною – традиційний композиційний прийом радянського часу для звеличення образів партійних діячів. Щоправда, на відміну від «партійних функціонерів» образ Т. Шевченка вільний від атрибутів «ораторства». Позбавлена динаміки постать не передає й духу внутрішнього супротиву, відтворюючи філософську тугу на рівні смирення, а не боріння, яким були сповнені доля і творчість Тараса Григоровича. Подібна неоднозначність властива й образу Т. Шевченка в пам'ятнику у Монастириськах, який апелює до образу шевченківського пам'ятника у Москві. Як і в московському монументі, величного Кобзаря зображено вдягненим у кирею, поли якої розвіює вітер; схожим є і вираз обличчя з промовистим поглядом. В схожій душі вирішено й пам'ятники у с. Задвір'я Львівської обл. (ск. В. Одрехівський; 1991 р.) та м. Ходорів Львівської обл. (ск. А. Галян; 1992 р.) [11; 46, 49].

Пам'ятник у сел. Козова Тернопільської обл. (ск. І. Сонсядло; 1993 р.), при його зовнішній лаконічності і чіткості виразного силуету, сповнений внутрішньої напруги, яка не досить впевнено втілена в образних характеристиках. До того ж використана скульптором «накинута» на плечі Кобзаря кирея, притримувана правою рукою, апелює до харківського пам'ятника М. Манізера, в якому «накинутий наопашки плащ, притримуваний однією рукою, надає постаті поета певної подібності до повновладного тоді в Україні «непохитного сталінця» П. Постишева, який любив так ходити» [6; 25]. Через насуплений, але промовистий погляд Т. Шевченка скульптор прагнув відтворити образ борця і провідника українського духу, однак використаний ним жест «пригашує» внутрішню напругу, додаючи образу замкненості і не властивої споглядальності.

Принципово іншим, але в межах тієї ж композиційної схеми, постає образ Кобзаря в гранітному пам'ятнику в м. Хмельницький (ск. І. та В. Зноби; 1992 р.). Його прототипом стала відома постановочна світлина 1859 р. (фотограф А. Денсьєр), на який Тарас Григорович, у колі пітерських друзів, постає в образі «дідугана» в колоритному кожусі та смушквій шапці. Такий образ поета-селянина виник у радянській монументальній скульптурі одним із перших, оскільки «Шевченко, як народний поет, повинен звертати увагу прохожого народу перше всього народнім убранням, шапкою і кожухом, ... в яких уже звик бачити його народ» [4] (пригадаймо погруддя Б. Кротка чи маловідомий бюст Л. Блох [3; 212]). У контексті різких політичних зсувів початку 1990-х, звернення до «народницького» образу Т. Шевченка було симптоматичним, оскільки давало можливість рельєфно окреслити саме українську сутність митця.

У монументальній скульптурі XX ст. склалася традиція пам'ятників-монументів, у яких постаті літераторів зображувалися в «оточенні» героїв їхніх творів. Саме за таким принципом вирішений харківський пам'ятник Т. Шевченку (ск. М. Манізер, 1935 р.), який постав як «ідейно-ідеологічний тріумф радянської влади» (М. Протас) і традиційно вважається одним із кращих пам'ятників Кобзарю. В основу художнього рішення

«харківської» постаті Т. Шевченка автор поклав міф про борця за соціальне визволення і обличителя самодержавства, а загальна композиція побудована так, щоб «у постатях навколо п'єдесталу було показано конкретні історичні епізоди часів визвольних селянських повстань», а в постатях пригнічених створено образи «з виразним виявом соціального протесту й опору» [1; 56].

На початку 1990-х українські скульптори своєрідно реанімували цю радянську схему. Зокрема, подібним чином вирішена присвячена Т. Шевченку монументальна скульптурна композиція у м. Дубно Рівненської обл. (ск. О. Скобліков; 1990 р.). Загальну композицію пам'ятника складають фігури (у півтора розміри) молодого Т. Шевченка, одягненого за європейською модою середини XIX ст., сліпого кобзаря та хлопчика-поводиря в українських традиційних строях. Скульптор віртуозно виконав риси облич, деталі одягу, предмети (кобза, книга), проробивши при цьому співвідношення частин і цілого в об'ємах таким чином, щоб загальна композиція виглядала цілісною та гармонійною. Задумливий образ молодого Тараса, постать якого розташована на порядок вище двофігурна композиція з кобзаря та хлопчини, сповнений романтичного пориву. Сліпий співець і його поводитир – візуалізовані думки майбутнього Кобзаря. Таке, по суті, символічне рішення скульптурної композиції провокує глядача до роздумів над долею як Т. Шевченка-Кобзаря, так і українського народу, змальованого в образах найменш захищених верств суспільства – сліпця, який заробляє на прожиття традиційним співоцтвом, та малого сироти. До подібної образно-композиційної схеми явно апелює й будова пам'ятника Т. Шевченку в м. Бурштин Івано-Франківської обл. (ск. А. Куш; 1994 р.). На високому кам'яному постаменті височіє постать Т. Шевченка, трактування якої близьке до використаної у пам'ятнику в Монастирських «московської схеми», а у підніжжя постаменту на умовному придорожньому камені розміщена сидяча фігура кобзаря. Як і в попередньому пам'ятнику, виконані в кращих традиціях реалістичної пластики усі деталі скульптурних образів (індивідуалізовані риси облич, елементи костюмів, традиційна кобза) поглиблюють ідейно-ідеологічний контекст монумента. У цих пам'ятниках жанрова мотивація сюжетних концептів переводиться авторами у наділений споглядально-філософічними характеристиками символічний контекст, навмисне позбавлений ідеологічного викривлення або програмного пафосу [7; 198].

Більш точно «харківська» схема використана й в монументі Т. Шевченку в м. Надвірна Івано-Франківської обл. (ск. В. Гурмак; 1991 р.). Ростова постать Кобзаря, який красномовно притискає до грудей книгу, височіє на високому постаменті, у підніжжя якого розташовані шевченківські герої – Катерина та селяни-гайдамаки. На відміну від романтично-піднесених дубенського та бурштинського пам'ятників, надвірнянський монумент розкриває властивий шевченківському часу пригнічений стан українського духу, над яким піднявся геній Кобзаря. Однак, створений скульптором образ Т. Шевченка, замість духу боротьби за майбутнє свого народу, наділений пасивним спогляданням і скорботою, які підкреслює й узагальненість пластичного моделювання.

Надзвичайно поширеним у радянській монументальній шевченкіані була образно-композиційна схема монумента, за якою встановлена на масивному кубічному постаменті сидяча фігура Кобзаря наділена рисами зажури. Її початки сягають пам'ятників С. Волнухіна (для Москви) та І. Кавалерідзе (для м. Ромни) 1918 р. Обидва пам'ятники, створені на першій хвилі «ленінської монументальної пропаганди», подають Кобзаря сидячим на земляному насипу в мить глибокої задуми. Щоправда, С. Волнухін акцентує в психологічно змістовному образі Т. Шевченка мотив жертвовності, а І. Кавалерідзе наділяє його певним оптимізмом [2; 123-124]. Образна складова цієї схеми, «укріпившись» протягом наступних десятиріч, поглибила саме мотив жертвовності, пов'язавши образ Т. Шевченка з образом народного поета, що засвідчує обов'язкова наявність книги в його руках. Саме за такою образно-композиційною схемою вирішені виготовлені на Харківській скульптурній фабриці тиражні копії пам'ятника у райцентрах Шевченкове (1957 р.) та Золочів (1964 р.) Харківської обл. У них Т. Шевченка зображено в момент

душевного неспокою, на що вказує емоційність пози та постава схиленої голови. Вираз обличчя промовистий – спрямований донизу погляд очей засвідчує схвильовану самозаглибленість, насуплені брови утворюють на чолі характерну для мислителя складку. Схожими за композиційним та образним рішенням є пам'ятники у м. Тульчин Вінницької обл. (ск. В. Руденко, М. Костянтинова, 1991 р.) та м. Трускавець Львівської обл. (ск. Р. Романович; 1991 р.). Орієнтовані на ту ж радянську схему «сидячого» монумента є пам'ятники у м. Борщів Тернопільської обл. (ск. І. Сонсядло, 1991 р.), м. Дніпропетровськ (ск. В. Небоженко; 1992 р.), м. Коломия Івано-Франківської обл. (ск. В. Римар; 1993 р.), м. Золотоноша Полтавської обл. (ск. П. Мовчун; 1993 р.), в м. Конотоп Сумської обл. (ск. О. Смотров; 1993 р.). Проте в них, при зовнішньому дотримуванні сталої композиційної схеми, відчуваються більш або менш сміливі зрушення образного ладу. Їх автори створили сповнені гідності (а не пригніченості чи розпачу) образи генія українського духу, вдало відтворивши через динамічність пози та відчутний в погляді дужий характер бурхливий потік думок, сповнених відчуттям потреби діяти.

Цікаво вказати на те, що в переважній більшості випадків у радянській монументальній спадщині Т. Шевченко представлений зрілою особою старшого віку (іноді навіть значно старшою за реальний вік) з незмінними «козацькими» вусами і зализинами на широкому чолі. Його облік зазвичай наділений певними (в розумінні авторів чи замовника у відповідності до завдань часу) культурно-політичними переконаннями. Однак, при створенні у середині ХХ ст. пам'ятника українському митцю у Вашингтоні, Комітет з його створення забажав, щоб «поет був зображений у своїх молодих роках, до заслання 1847 р. Найважливіше завдання проектодавців – знайти відповідну ідею пам'ятника, яка б по-мистецькому зобразила національне і вселюдське значення Шевченка» [6; 34]. У вашингтонському пам'ятнику (ск. Л. Молодожанин; 1964 р.) молодий Т. Шевченко – ще вчорашній студент Петербурзької Академії мистецтв – у динамічній позі звертається до глядачів з палким словом.

Подібним до вашингтонського пам'ятника вирішений пам'ятник Т. Шевченка в м. Турка Львівської обл. (ск. В. Сиротюк; 1990 р.). І хоча в названому пам'ятнику ще відчутні традиції радянської монументальної скульптури, він презентував істотно новий в українській монументалістиці погляд на традиційний образ. Щоправда, через певні прорахунки скульптора в побудові фігури, цей монумент високохудожнім твором не став. Але від нього починається новий струмінь у відтворенні образу славетного генія в українській скульптурі – протягом першої половини 1990-х рр. пам'ятники, що зображують Т. Шевченка у молодому віці, стають поширеними. Зокрема, більш вдалими за образним рішенням та технічним виконанням є монумент у м. Дрогобич (ск. А. Гончар, худ. І. Гончар; 1991 р.). На незвичному постаменті, абрис якого нагадують верхню частину кобзи, встановлена ростова постать 30-річного Тараса, елегантно вдягненого за «петербурзькою» модою того часу. Талановиті автори зобразили його у момент декламації віршів з відкритим томиком поезій, який молодий поет тримає в правій руці. Внутрішня схвильованість і піднесеність образу підкреслені динамічністю фігури, виразністю жестів та міміки. Близьким за образним рішенням є пам'ятник у м. Броди Львівської обл. (ск. невідомий, 1993 р.), який представляє молодого Т. Шевченка з палітрою в руках. Цей факт вартий додаткової уваги, оскільки подібний мотив не повторюється в жодному з пам'ятників, створених за визначений нами час.

Цікавим для нашої розвідки є пам'ятник в м. Бережани Тернопільської обл. (ск. М. Посекіра, Л. Яремчук; 1993 р.). Його загальна композиція наслідує згаданий вище московський монумент. По ідентичному розлогому стилобату (в даному випадку низькому) на зустріч вітрам, що розвівають кирею, крокує молодий Тарас. Однак, риси його обличчя не наділені документальністю – в них підступно упізнається ідеалізований характер молодого «ленінця».

Істотно відмінною від інших є скульптурна композиція м. Василькова Київської області (ск. невідомий, 1993 р.), в якій Т. Шевченко зображений інтелігентною молодого

людною, натхненним шукачем «живописних» давностей України. Портретні риси виразного молодого обличчя, «списані» з раннього автопортрету зі свічкою, ретельно пророблені; в динамічній позі сидячої фігури присутній дух романтичного піднесення. Альбом для замальовок у руках підкреслює, що вчорашній випускник майстерні «великого Карла» за професією художник. Саме як художник Археологічної комісії Т. Шевченко працював у Василькові. Даний пам'ятник у чомусь наслідує визначний монумент Т. Шевченку в м. Чернігові у Центральному парку культури і відпочинку ім. М. Коцюбинського (ск. В. Чепелик; 1992 р.), що є втіленням важливої для української монументальної скульптури 1990-х тенденції романтизованого варіанту ренесансно-класицистичної схеми монументальної скульптури [7; 197]. Композиція чернігівського пам'ятника нарративна – молодий Шевченко-художник, вдягнений відповідно модних тенденцій свого часу, зображений сидячим на краю лави з великою текою для кунштів у лівій руці. У створеному образі скульптору вдалося відобразити тонку артистичну натуру митця, глибину його подумів. В цілому, за слушним твердженням М. Протас, створений В. Чепеликом «романтизований образ молодого поета ... суголосний настроєм і культурно-світоглядним тенденціям свого часу» [8; 285]. Підкреслимо, що автор не обійшов й одну з властивих монументальній скульптурі останніх десятиліть тенденцію «гіперреалістичної об'єктивності». У просторі розташованого в історичному центрі міста великого парку, що безперечно входить у просторову концепцію пам'ятника, велика (майже 1:2) фігура на лаві сприймається дуже органічно.

Тривалим та складним був процес створення величної, художньо довершеної багатоелементної скульптурної композиції у Львові (ск. Вол. та А. Сухорські), яку встановлювали у два етапи. 1992 року на проспекті Свободи з'явилася бронзова фігура Пророка, за чотири роки постала спроектована ще 1990 р. двостороння пластикна стела «Хвиля національного відродження» з численними фігурними композиціями, насиченими образно-символічним та історичним змістом. Постаць «співця історичної долі України», сповнена внутрішнього спокою і гідності, ніби візуалізує образ Шевченка, народжений Є. Маланюком: «Не поет – бо це ж до болю мало, / Не трибун – бо це лиш рупор мас, / І вже менш за все – «Кобзар Тарас» – / Він, ким зайнялось і запалало».

Висновки. В першій половині 1990-х попри глибоку економічну кризу, яка вельми зменшила можливості спорудження монументальної скульптури, в українських містах і селах з'явилося чимало пам'ятників Т. Шевченку. Його постаць у перші після проголошення державної незалежності роки стрімко набувала нового звучання, позбавляючись приписаних їй у попередні десятиріччя вже змертвілих на той час рис. У зведених протягом першої половині 1990-х пам'ятниках Великому Кобзарю автори переважно використовували традиційні композиційні схеми (від камерних пам'ятників-бюстів до грандіозних багатоелементних скульптурних композицій), які, відчуваючи плин часу, інтуїтивно прагнули «осучаснити». Так, кращі погруддя видатного українського генія спрямовані на довірливе спілкування з глядачем, «трафаретні» в своїй основі композиції трохи пом'якшувалися відповідними часові жанрово-мотиваційними атрибутами.

Більш активно протягом вказаного часу відбувалися побудовані на поступовому подоланні радянського міфу про «селянського поета, борця за соціальну справедливість» пошуки нового образу Т. Шевченка. Скульптори прагнули відходити від образних шаблонів, хоча за такий короткий проміжок часу зробити це вдалося не усім. Відтак більшість встановлених в Україні у першій половині 1990-х років пам'ятників Т. Шевченку не здаються такими, що «відбивають національне і вселюдське значення Т. Шевченка» (найкраще цей посыл візуалізований українським скульптором В. Бородаєм у монументі, створеному 1991 р. польському місті Білий Бор), оскільки підсвідомо апелюють до відомих радянських (бодай і порівняно вдалих) рішень.

Кращі, на наш погляд, монументи Т. Шевченку першої половини 1990-х постали в Дубно (1990 р.), Чернігові (1992 р.), Коломиї (1993 р.) та Львові (1992, 1996 рр.). Їхнім

авторам вдалося якнайближче підійти до розуміння нових підходів у рішенні образу Т. Шевченка та накреслили магістральні шляхи подальшого розвитку його постаті в сучасній монументальній скульптурі.

Список використаної літератури

1. **Варварецький Ю.** Становлення української радянської скульптури / Ю. Варварецький. – К. : Наук. думка, 1972. – 218 с.
2. **Мархайчук Н.** З історії перших пам'ятників Т. Шевченку / Н. Мархайчук // Дизайнерська освіта України у світовому контексті : зб. мат. – Х. : ХДАДМ, 2011. – С. 121–124.
3. **Мархайчук Н.** Пам'ятники Т. Г. Шевченку в Харківській області : візуалізація міфу (на прикладі пам'яток I трет. ХХ ст.) / Н. Мархайчук // Візуальність в контексті культурних практик / Мат. II Всеукр. наук-практ. конф. – Черкаси, 2011. – С. 210–213.
4. **Німенко А.** Пам'ятники Т. Шевченку / А. Німенко. – К. : Мистецтво, 1964. – 52 с. : іл.
5. **Овсійчук В.** Мистецька спадщина Т. Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. – Л., 2008. – 416 с.: іл. – С. 405–406.
6. **Павловський В.** Шевченко в пам'ятниках: 1861–1964 / В. Павловський. – Нью-Йорк, 1966. – 39 с.
7. **Протас М.** Українська скульптура ХХ століття / М. Протас. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 278 с.
8. **Протас М.** Скульптура / М. Протас, Л. Лисенко. // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття. – С. 802–827.
9. **Семенюк М.** Монументальна шевченкіана України: історія і сучасність / М. Семенюк. – Х. : Мачулін, 2012.
10. **Скаврон Б.** Монументальний Шевченко [Електронний ресурс] / Б. Скаврон, С. Бойко // Галицький кореспондент. – Режим доступу : <http://www.gk-press.if.ua>. – Назва з екрану.
11. **Тарас Шевченко на Львівщині.** Із скульптурної Шевченкіани. – Л. : Сполом, 2004. – 64 с.

Резюме

Здійснена спроба окреслити оновлення підходів до створення пам'ятників Т. Шевченку, постать якого є однією з ключових фігур в історії вітчизняної культури. Вказуються тенденції руйнування радянського бачення постаті Т. Шевченка та становлення магістральних шляхів формування і розвитку нового образу співця історичної правди народу в сучасній монументальній скульптурі.

Ключові слова: монументальна скульптура, Тарас Шевченко, пам'ятник-бюст, монумент, художнє сприйняття образу.

Summary

Goncharenko A., Markhaychuk N. Figure of Taras Shevchenko in the Ukrainian monumental sculpture of the first half of 1990-s: myth and reality

In this publication it has been tried to demonstrate the renewal of approaches in creating monuments of Taras Shevchenko, whose personage is one of the key figures in the history of Ukrainian culture, during the breaking period for the country's culture in 1990-1995. Tendencies of ruining the Soviet vision of the stature of T. Shevchenko are indicated, as well as formation of main ways of creation and evolution of the image of a songster of historic truth of his nation in the contemporary monumental sculpture.

Key words: monumental sculpture, Taras Shevchenko, bust, monument, artistic perception of image.

Аннотация

Осуществлена попытка обозначить обновление подходов к созданию памятников Т. Шевченко, личность которого является одной из ключевых фигур в истории

отечественной культуры, в переломные для украинской культуры 1990-1995 года. Указываются тенденции разрушения советского видения личности Т. Шевченко и становление магистральных путей формирования и развития нового образа поэта исторической правды народа в современной монументальной скульптуре.

Ключевые слова: монументальная скульптура, Тарас Шевченко, памятник-бюст, монумент, художественное восприятие образа.

Надійшла до редакції 1.12.2013 р.

УДК 338.48-6:2(091)

Ю.І. Марційчук

ЗМІНИ СМИСЛОВИХ АКЦЕНТІВ У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Уявлення про кожну видатну особистість формуються відповідно до культурно-історичної традиції. Йдеться про те, що ім'я певної історичної особи викликає асоціації з тими подіями, суспільними цінностями, науково означеними поняттями, які належать до часу її діянь. Однак з появою нових критичних і наукових розглядів спостерігаються трансформації стосовно ролі й місця видатної постаті в культурі. Це характерно, наприклад, для однієї із значних фігур у національній культурі – Т. Шевченка. Неоднозначність у трактуванні призводить до того, що Шевченкові відповідає декілька відмінних постатей, кожну з яких відстоює певне коло інтерпретаторів із власним варіантом його біографії.

Виявити переосмислення ролі й місця Т. Шевченка можна, наприклад, на основі вивчення візуальних репрезентацій його образу. Перше, що спадає на думку під час такої поставки проблеми – її масштабність, адже йдеться про різні інтерпретації його особистості, втілені в живописних творах, поставлені на сценах театрів, представлені в кіно- і телепроектах.

Метою ж нашої роботи є виявлення змін в уявленнях про постать Шевченка й специфіки їх матеріалізації в українських телепроектах періоду державної незалежності країни. При цьому особлива увага приділена врахуванню культурних контекстів й розумінню атмосфери в суспільстві, що впливають на можливості створення певного візуального тексту, його трансляцію, сприйняття.

Загалом практика створення біографічних телепрограм спрямована на те, щоб «оживити» образ великого попередника. Розуміння проблеми візуалізації образу конкретної особистості навряд чи можливо без урахування в діалектичній єдності об'єктивно-зображуваного й суб'єктивно-виразного. Так, факт існування зображення відповідає лише за певну міру візуальної достовірності образу, тоді як його змістовну виразність втілює автор. У цій практиці значне місце відводиться представникам творчої групи, котрі актуалізують певну грань особистісного буття, надають певний відтінок його портрету. Через що людина відтворюється не в усіх проявах своєї особистості, а тільки в деяких, вибраних, визначених аспектах.

З початку 2000-х актуалізуються телевізійні проекти, в яких головною метою є перегляд існуючих традиційних поглядів на вже створені образи Шевченка. Нове авторське бачення біографії Шевченка з'явилося на екранах каналу «1+1» у 2001 р., втілене у телевізійній програмі «Мій Шевченко» за сценарієм Ю. Макарова, О. Роднянського, О. Чекан. Творча група позиціонує власну програму як документальну. Для реалізації цього задуму здійснено кілька дослідницьких експедицій. Проведена робота з'являється у вигляді корелятивних потоків візуальної інформації. Так, перед глядачем постає телевізійна візуалізація придатних до реального показу місць із коментаріями

провідника-ведучого життєвими дорогами Шевченка, або ж статичних даних (документи, фотографії, малюнки), чи динамічних ілюстрацій (фрагменти з таких документальних фільмів, як «Тарас Шевченко» режисера І. Савченка та «Тарас Шевченко. Заповіт» – С. Клименка). Сама назва проекту репрезентувала концептуальну відмінність від попередніх версій візуалізації. Те, що у титрах заявлено «Мій Шевченко» як «спецпроект Ю. Макарова» дає зрозуміти, що перед нами суб'єктивне бачення образу. Поглянути на змістовне наповнення образу можна з іншого боку, коли розглядати найменування «Мій Шевченко» як апеляцію до глядача й створення поля для комунікацій і дискусій. З цього й починає вибудовувати візуальну оповідь Ю. Макаров, коли пригадує випадок як голова української громади м. Санкт-Петербургу Т. Лебединська в одному з прохань щодо пам'яткознавчої діяльності вживає вислів «мій прадід Тарас Шевченко». І далі ведучий підводить до розуміння про спорідненість поета з кожним українцем, котрий міг так само сказати. Така концептуальна зав'язка стала поштовхом до того, щоб відкрити Шевченка для себе й у такому обліку, який саме тобі імпонує.

На відміну від звичної ситуації, коли робота над візуальними практиками завершується до відзначення ювілею з дня народження Т. Шевченка, роковин з дня його смерті та річниць з дня його перепоховання й приурочена цим пам'ятним датам, нове відкриття образу сталося під час святкування десятиріччя державної незалежності України. Репрезентація телепродукту саме в цей період впливала на тлумачення образу поета, що відрізнялося від закладених авторських змістів. Суперечливість виявлялася у двовимірному трактуванні постаті Шевченка. З одного боку, відтвореному образу поета приписували характеристики, які засвідчували його причетність до свята Незалежності. Зокрема, Т. Лебединська підкреслює, що постать Шевченка стоїть біля витоків незалежності, оскільки поет ставив за мету стверджувати свободу й самобутність українського народу [12]. Типовою в цьому сенсі є позиція голови громади українців Вільнюса Н. Шертвітене, на думку якого, образ Шевченка – консолідуєча сила, покликана об'єднати всіх українців незалежно від їхнього місця народження та державної приналежності [12]. Однак означені коментарі фахівців після перегляду фільму все ж суперечать концепції фільму, оскільки остання не була сконцентрованою на виявленні причетності Шевченка до історії становлення Української держави. Скоріше йдеться про візуальне осучаснення образу Шевченка, яке постулювали автори проекту. За словами журналіста Ю. Макарова, з'явилася ідея сконструювати такого Шевченка, котрий міг бути вмонтований у нові культурні реалії. Навіть досягти такого ефекту, коли емблематична для нації фігура, стає модною [3; 5]. Відповідно, акценти зміщуються від вже типових іпостасей Шевченка як літератора, громадського й національного діяча до помітної особи й яскравого учасника петербурзького інтелігентського товариства. Щодо такого образу Ю. Макаров відзначає: «...ми спробували ввести академізованого героя в сучасні контексти... Адже він був дуже живою й привабливою, неймовірно світською людиною, у Санкт-Петербурзі зажив слави справжньої зірки» [9]. Таким чином, Шевченко постає не провінційною людиною, скоріше навпаки – він вільно почувався у вищому петербурзькому світі, беручи участь у літературних читаннях з публічними виступами. Тяжіння Т. Григоровича до столичного життя, на думку авторів проекту, пов'язано з тим, що саме там було все необхідне для його творчої активності. Отже, перед глядачами постає «історія успіху» як зазначає в критичному огляді С. Черненко [12]. Оскільки всевітнє визнання отримав звичайний хлопець-кріпак. Автори проекту критикують образ Шевченка-страждальця (який став канонічним і є лише одним із можливих його облич, до створення якого доклав зусиль сам художник) у зв'язку з тим, що останній впливає й на позиціонування українців як жертв історії.

Окремо проаналізувати слід те, що творці фільму звертають увагу на само проектування Шевченком свого образу. Таку ідейну спрямованість телепрограми фіксує критик С. Тримбач: «Автори поступово занурюють нас у творчу кухню виробництва образу» [11]. Ця тема принципово різниться від типових розвідок про облік поета,

відтворений в автопортретах та визначення його динаміки. Завдяки пошукам і припущенням знімальної групи у фільмі з'являється версія щодо чіткого програмування власного образу Шевченком. Візуальне підтвердження якій автори знаходять у першому виданні «Кобзаря». Головним атрибутом цього видання став фронтиспіс книги із зображенням кобзаря і хлопчика-поводиря, виконаного В. Штернбергом. У книзі, де зазвичай читач знайомиться з портретом поета, у даному випадку відображений узагальнений образ кобзаря. Саме з цього моменту автори фільму ведуть відлік творчого проекту Шевченка щодо формування власного іміджу, стверджуючи, що на останніх автопортретах, фотографіях облік Шевченка наближається до образу народних співців. У фільмі автори підводять до того, що Т. Григорович відмовляється від мистецької кар'єри й пов'язаного з нею успіху, заради поетичної творчості, яка вносить корективи в його біографію. Шевченко приймає нову соціальну роль – стає уособленням національного духу, через що трансформується і його цілісний образ, основою якого стає демонстрація національного коріння, незалежності від офіціозу. Означені паралелі не стали основними, оскільки пріоритетною була ідея показати фігуру молодого Шевченка, що опинився в петербурзькому колі романтиків, і «став в буквальному сенсі художником свого життя – своєї біографії і свого обліку» [3; 6]. Сутність цього відкриття, на думку Ю. Макарова, в наступному: «...особистість художника стає такою ж точкою докладання креативних сил, як і сама творчість» [3; 5]. У такому контексті сприйняття основних творчих ідей публікою залежало від вдалого втілення необхідного образу, від того, якою мірою він був артистично переконливим. Звідси – й образ Шевченка розглядається як творчий проект. Зокрема Макаров, характеризує Т. Григоровича як модну, екстравагантну, аристократичну постать, котрий міг навіть епатувати своєю поведінкою.

Вихід проекту отримав суспільний резонанс при чому як у межах України, так і за кордоном. Цікаво поглянути на міркування молоді, якій більшою мірою направлявся основний меседж фільму – пропагування образу Шевченка як зразку успішності. Узагальнено у ряді тез можна викласти основні роздуми студентів Закарпатського національного університету після перегляду. По-перше, відзначається новизна у трактуванні постаті Шевченка без стереотипних і банальних відомостей. Наступне положення витікає з попереднього – суттєвим стає переорієнтування уявлень студентства в інтерпретаціях біографії Шевченка: відхід від наповнення її страждальницькими сторінками з відповідним ідеалізованим образом (сформованого за період шкільного навчання) й прийняття її сучасної версії, згідно з якою життя поета проходило цікаво, бо ж Тарас Григорович перетворюється в світську людину з притаманною поетичною душею й земними бажаннями [5]. У незвичному ракурсі постає постать Шевченка для дванадцятирічної школярки, котра звернула увагу на елементи фільму, пов'язані з характеристиками поета-гедоніста, який любляв пити ром, курих сигари та носив єнотову шубу [6]. Визначаючи якою мірою вдалося донести до молоді основне прагнення авторів проекту «Мій Шевченко», лише відзначимо, що навіть такий виокремлений блок відгуків засвідчує схильність до діалогу та артикулювання власних поглядів щодо постаті Шевченка або ж її переосмислення завдяки телевізійній візуалізації. Окрім цього високу оцінку отримав проект від фахівців, тому його виділяли з поміж інших екранних коментарів до життя й творчості Тараса Григоровича. Після прем'єри фільму «Мій Шевченко» в Національному культурному центрі України в Москві його назвали «візитівкою України» [7]. Через це творча група запрошувалася на урочисті заходи, присвячені Дням України в Росії, Казахстані, Білорусії, де стрічка ставала прологом під час їх проведення. Проте питання про те, наскільки в ньому превалюють елементи українськості є досить дискусійним. В одному з пасажів Ю. Макарова простежується ця невідповідність. Так, за його словами, проект мав би «донести до свідомості сучасного вестернізованого українця, що Шевченко був абсолютно кльовою, сучасною постаттю, і якщо з фільму це випливає, значить мені щось вдалося» [13]. Означена мистецька рефлексія, в якій фігурує Тарас Григорович в такому обліку, демонструє ще одну

інтерпретацію місця й ролі поета в нашій культурі. Ми ж меншою мірою розцінюємо істинність такого тлумачення, важливим є факт її існування та суспільного резонансу, небайдужості.

Щодо громадського й наукового розголосу, то ще більшою мірою актуалізується ця тенденція у проекті «Великі українці», який виходив в сезоні 2007-2008 рр. на телеканалі «Інтер». Передусім для розуміння в чому специфіка українського формату проекту, від запозиченої у Великобританії ідеї, спробуємо окреслити його концепцію. Незважаючи на те, що на веб-сторінці «Великі українці» [8] створений підрозділ для користувачів, де б можна було легко почерпнути інформацію про ідейно-тематичний зміст телепроекту, однак відразу осягнути сутність не вдається через розмитість формулювань. Починається розбір концепції з наступного положення: «Великі Українці» – принципово новий для українського телебачення проект, що поєднує у собі ток-шоу з інтерактивним опитуванням телеглядачів, а в міжпрограмний період – усіх громадян України щодо місця й ролі видатних державних і політичних діячів, військових, художників, учених, спортсменів, релігійних діячів тощо у національній і світовій історії» [8]. При цьому якщо припустити, що ідейний задум цього проекту полягає в консолідації українців навколо однієї проблеми – вибору найвидатніших її діячів, то незрозумілим стає послідовність формулювань, оскільки на першому місці стоїть об'єднання певних технологій для реалізації проекту (тобто по суті визначення форми проекту). Під ознайомлення з метою проекту виявляємо певну невідповідність її з концепцією. Для кращого розуміння процитуємо: «В Україні програма має стати резонансною подією загальнонаціонального масштабу і спричинить чимало гострих дискусій з приводу того, кого саме слід вважати «великим українцем» та й українцями взагалі» [8]. Так, основний акцент у меті проекту поставлено на суспільний резонанс і, відповідно, комерційний успіх, а інший пріоритет пов'язаний із загостренням суперечок навколо видатних імен, що призведе до розподілу думок, розмежування на противагу консолідації, закладеної в сутність основної концепції.

Незважаючи на те, що в програмі «Великі українці» образу Шевченка не відведена першість (адже поряд із ним візуально представлені й інші видатні особистості). Однак візуалізація його портрету присутня й володіє певною специфікою. Як і в попередній телевізійній версії, фігура Шевченка розкривається за допомогою розмірковувань, однак не лише ведучого, але «адвоката кандидата» Б. Ступки, який обґрунтовує велич свого героя. При цьому вибір ведучого можна сказати дещо тенденційний, оскільки участь Ступки у процесі візуалізації фігури Тараса Григоровича є вже традиційною; згадаймо навчально-просвітницький фільм «Тарас Шевченко. Заповіт» режисера С. Клименка.

За словами сценариста І. Балицької, творча група намагалася відійти від стандартного трактування Шевченка-ікони і акцентувати на людських якостях Шевченка (як сильних, так і слабких сторонах його особистості) [8]. Після перегляду документального фільму очевидно стає невідповідність авторської стратегії та тих змістів, які насправді презентовані. Зокрема, це стосується відходу від розповіді про культ Шевченка, коли кожна влада вважає його своїм. На наш погляд, фільм бере початок із цієї проблематики й до неї ж повертається. Мова йде про те, що візуальна оповідь розпочинається із ствердження, що «образ Шевченка в усі часи й формації актуальний... до нього можна звертатися постійно». Такий пролог апелює до глядача й поглинає його розмірковуваннями над тим, яких же «відтінків» набуває образ Шевченка і в якому середовищі, що все таки не втрачає своєї актуальності. Проте більшою мірою культурно-політичний контекст відслідковуємо наприкінці фільму. Так, наприклад, поєднання візуального ряду, в якому демонструються фрагменти з політичних маніфестацій, акцій, пов'язаних з фігурою Шевченка у різних варіаціях, і вербального коментарю про те, що поет є «універсальним» і «жодна влада не дуже його сприймала». У цьому є доля правди, оскільки в окремі історико-культурні періоди з постаттю Тараса Григоровича пов'язані певні наперед визначені образи поглядів, ідеологеми, тому питання про його пізнання не ставилося. Особливою мірою простежується політичний контекст в останніх словах

Б. Ступки, коли ведучий пригадує ситуацію, пов'язану з Шевченковими словами про те, що він спуститься вниз й наведе порядок (йшлося про порядок у власній майстерні). Люди ж надали цим словам іншого змістовного наповнення, точніше кажучи, Тарас Григорович наведе лад в Україні. Невипадково проект, його складові й результати позиціонували як «фотографію нинішнього стану суспільства» [8]. Йдеться про те, що портрет Шевченка вибудовується як сила порятунку в ситуації розколу українців через загострене протистояння політичних сил.

Ще до початку реалізації української версії програми, спираючись на знання про втілений у 2002 р. проект «Великі Британці» (Great Britons), присвячений визначенню видатних особистостей в історії Великобританії, актуалізуються інтерв'ю, в яких в українських представників наукового, журналістського, політичного середовищ дізнаються про їхні пріоритети у виборі великих постатей-українців. Серед різної кількості імен та їх ієрархічної значимості, у кожному випадку з'являється ім'я Т. Шевченка [4].

З початку реалізації проекту «Великі українці» збільшилася актуальність прогнозування переможця. Перші припущення виникли у межах творчої групи, які передбачали, що до десятки великих українців обов'язково увійдуть Шевченко й Хмельницький, через що заздалегідь, не очікуючи громадського визначення, підбирали адвокатів цих героїв для майбутніх фільмів [1]. У цей період констатують достатньо велику кількість відгуків представників наукового, політичного, журналістського кіл, які теж прогнозували однозначну перемогу Т. Шевченку ще до оголошення результатів голосування за найвеличнішу особистість. Так, один з експертів «Телекритики» А. Кокотюха обґрунтовував саме такий вибір українців через те, що його ім'я досить часто апелює до українця, зокрема й візуально (на грошових банкнотах). Окрім цього спрацює ще загально прийнятність Шевченка. Щодо цього критик відзначає: «Бо і російськомовні, й україномовні українці не заперечуватимуть проти Шевченка і вже змирилися та зжилися з ним. Це звичніше і спокійніше, ніж віддавати голоси за Ярослава Мудрого, чия мовна політика під питанням...» [10]. Парадоксально неправим (оскільки перемога дісталася не Шевченку) і правим (в тому, що віднайшов опонента, який і отримав першість) був експерт «Телекритики». Адже згідно з результатами загальнонародного голосування найвеличнішим українцем усіх часів став князь київський Ярослав Мудрий. Не торкаючись суто політичних аспектів дискусії (щодо фальсифікації даних), яка виникла після оголошення переможця проекту, все ж маємо привернути увагу до моментів суспільної реакції стосовно спростування стереотипного погляду про першість образу Шевченка. Очікування академіка М. Жулинського до завершення проекту зводилися до того, що на перше місце обов'язково вийде Т. Шевченко [2]. Аналогічних результатів очікував перший президент України Л. Кравчук, однак додав наступне зауваження: «Я думаю, що Шевченко – це український народ. Мені прикро, що завдяки політизації сучасного життя люди так не вважають» [10]. Аналізуючи такі трансформації Є. Кононенко пише: «Щодо проукраїнських символів, то тут певне, відбуваються зміни у тому-таки колективному несвідомому України. Якби всі свідомі українці, які вирішили підтримати «Великих українців», кинулися масово голосувати за очікуваного і прогнозованого Т. Шевченка, який завжди виручав українців, певне, не було б потреб організувати фальсифікації» [10]. Очікування творців програми про те, що ідентифікація українця номер один стане проекцією самоідентифікації, тобто того, чим сьогодні живе суспільство та якою вбачають українці свою країну, не підтвердилися. На відміну від цього твердження, С. Грабовський вважає, що проект більшою мірою здатен «віддалити країну від об'єктивного знання про саму себе» [10]. Більшість дослідників нереалізованість ідеї саморефлексії пов'язують із залежністю від культурно-політичного контексту у процесі творення візуального тексту та реалізацію його задумів. Оскільки фальсифікації виявилися навколо двох постатей: С. Бандери, якого ніби підтримував «помаранчевий Захід», та Я. Мудрим, за якого вболівала «біло-синій Схід» (згідно з

геральдиною останніх президентських виборів) [10]. Відповідно, очевидним стає, що це зовсім не консолідує проект. Ось як пишуть критики М. Барановська та Н. Лігачова: «Практично глядачів навмисно поляризували навколо «своїх» і «не своїх» героїв, а не сприяли примиренню людей різних ідеологічних і світоглядних позицій з різними «великими українцями» з точки зору їхнього вкладу в єдину державу Україну» [1].

Підсумовуючи, відзначимо, що не вдалося реалізувати основне ідейно-тематичне спрямування проекту: об'єднання українців навколо спільних цінностей та ознайомлення їх із власною історією і тенденціями її розвитку на сучасному етапі. І навіть, якщо однозначно зробити висновки про те, чи дійсно змінилися стереотипні уявлення українців стосовно пріоритетного значення Шевченка в історії української культури неможливо, то протистояння історичних персонажів підкреслює відсутність національної єдності та неспроможність українців впливати на такі культурно-медійні проекти. Однак не беручи до уваги це рейтингове безладдя, можемо констатувати, що значення літературно-центричного стереотипу національної культури не зменшується, про що свідчить наявність серед десятки візуалізованих портретів, окрім Т. Шевченка, ще й Г. Сковороди, Лесі Українки, І. Франка.

Таким чином, окресливши концепції візуалізації образу Шевченка у телевізійних проектах, розуміємо, що в кожному варіанті з'являється модель видатної особистості з неоднозначним трактуванням її ролі й місця в культурі. У першому варіанті сконструйований модерний образ Тараса Григоровича з'являється в контексті перебудови традиційних уявлень про нього. Проте питання про прийнятність і коректність застосування осучаснених характеристик до його образу є досить дискусійними. Це свого роду провокаційне трактування, що їх у більшості випадків пропонують творчі групи, на відміну від тих, які регламентовані в адміністративному середовищі. Окрім цього, необхідність постійного звернення до постаті Шевченка продиктована суспільними очікуваннями, як це простежується у другому телевізійному проекті. Відповідно до концепції проекту, покликаної об'єднати українців, сформований і представлений у візуальній оповіді консолідує образ Тараса Григоровича. Однак в результаті реалізації проекту виявилось, що це скоріше згуртування навколо дискусійних питань телепередачі, обумовлених культурно-політичним контекстом її створення, аніж єдність у визначенні національного пантеону видатних осіб.

Список використаної літератури

1. **Барановская М.** Логика производства проекта «Великие украинцы» : рейтинг vs смысл / М. Барановская, Н. Лигачева // Телекритика. – 20.05.2008. – Режим доступа: <http://www.telekritika.ua>
2. **Гамаш Д.** Чому Ярослава Мудрого проголосили найбільшим українцем / Д. Гамаш, О. Гунько // Газета по-українськи. – 20.05.2008. – № 611. – Режим доступу: <http://gazeta.ua>
3. **Макаров Ю.** Денди, плейбой и эксплорер Тарас Шевченко / Ю. Макаров // Академія. – 2002. – № 2. – С. 4–8.
4. **Мельник Н.** Ким варто пишатися? / Н. Мельник // День. – 2003. – № 144. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>
5. **Мій Шевченко?** Мій Шевченко... Мій Шевченко! – Режим доступу: <http://mediazakarp.at.ua>
6. **Мозгова О.** «Не знала, що Шевченко пив ром» – тернополяни про фільм «Мій Шевченко» / О. Мозгова // Тернопільська Липа. – 11 березня 2013. – Режим доступу: <http://lyra.com.ua>
7. **Никифорова А.** Украинцы идут! / А. Никифорова. – День. – 2001. – № 185. – <http://www.day.kiev.ua>
8. **Сайт проекту «Великі українці».** – Режим доступу: <http://greatukrainians.com.ua>
9. **Соболевская А.** Нехрестоматийный Шевченко / А. Соболевская // Зеркало недели. Украина. – 7-16 марта 2001. – № 10. – Режим доступу: <http://gazeta.zn.ua>

10. *Телепроект «Великі українці» та його реценція в українському суспільстві* : матеріали круглого столу / упоряд., кер. проекту О. А. Гриценко. – К., 2008. – Режим доступу: <http://culturalstudies.in.ua>
11. *Тримбач С.* «Шевченко». Проект Т. Шевченка / С. Тримбач // День. – 2002. – № 224. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>
12. *Черненко С.* Тарас Шевченко : Історія успіху / С. Черненко // День. – 2001. – № 155. – <http://www.day.kiev.ua>
13. *Цакаров Ю.* Пряма мова / Ю. Цакаров // Поступ. – 14-20 березня 2002. – № 36 (893). – Режим доступу: <http://postup.brama.com>

Резюме

Розглядаються зміни у візуальній репрезентації образу Т. Шевченка на прикладі українських телепроектів доби державної незалежності. Акцентовано увагу на концептуальних засадах та контекстуальних умовах візуалізації.

Ключові слова: образ, Т. Г. Шевченко, візуалізація, українські біографічні телепроекти, культурний контекст.

Summary

Martsiychuk U. Changes of semantic accents in visualization of the image of T. G. Shevchenko

The article is devoted the changes in the visual representation of the image of T. G. Shevchenko on the example of teleprocess of independent Ukraine's period. An accent is done on conceptual frameworks and contextual conditions of visualization.

Key words: image, T. G. Shevchenko, visualization, Ukrainian biographical television projects, cultural context.

Аннотация

Рассматриваются изменения в визуальной репрезентации образа Т. Шевченко на примере современных украинских телепроектів. Акцентируется внимание на концептуальных принципах и контекстуальных условиях визуализации.

Ключевые слова: образ, Т. Г. Шевченко, визуализация, украинские биографические телепроекти, культурный контекст.

Надійшла до редакції 30.10.2013 р.

УДК 787.6:78.03(477.63)«19»

Т.О. Чернета

КОБЗАРИ І БАНДУРИСТИ У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ І.М. ШАПОВАЛА

У Державному архіві Дніпропетровської області (ДАДО) зберігається наукова, літературна та епістолярна спадщина Івана Максимовича Шаповала (1905-2003 рр.) – письменника, краєзнавця, кандидата технічних наук, доцента, члена Національної спілки письменників України. Велику увагу у своїй літературній та публіцистичній діяльності дослідник приділяв кобзарям і бандуристам, збирав відомості з їх біографій, вів листування тощо. Ці матеріали стали основою для нарисів про митців, які письменник публікував у періодичних виданнях та видав друком окремою книгою [6]. Вони зберігаються у ДАДО в його особистому фонді (ФР-6119) і упорядковані у 41 справу. Значну кількість документів І. Шаповал особисто передав 1994 року на зберігання до обласного архіву; інші матеріали, у тому числі з кобзарської і бандурної тематики, надійшли туди після смерті письменника.

Проаналізувати друковані і невидані праці дніпропетровського письменника І. М. Шаповала, присвячені кобзарям і бандуристам, а також його епістолярну спадщину, що зберігається в архівах Києва і Дніпропетровська, *є метою даної статті*.

Крім наукових праць з металургії, І. Шаповал – автор багатьох нарисів про вчених (найвідомішою є книга «В пошуках скарбів», видана у Києві 1963 р. й присвячена Д. І. Яворницькому). Після виходу книги неоднозначно оцінювані радянською владою наукові праці Д. Яворницького та його величезна епістолярна спадщина стали об'єктом досліджень істориків і культурологів (М. Шубравська, С. Абросимова та ін.). Зауважимо, що у книзі І. Шаповала є згадки про кобзарів і бандуристів О. Вересая, С. Пасюгу, П. Гашенка, М. Кравченка, І. Кучугуру-Кучеренка, М. Петренка, В. Носачівського. Крім того, у розділі «Гість з кобзою» І. Шаповал описує обставини знайомства Д. Яворницького з кобзарем К. Безщасним.

Зазначимо, що Д. Яворницький був дослідником і популяризатором кобзарства, присвячував їм публікації, проводив лекції-концерти за їх участі, надавав можливість виступати в очолюваному ним Катеринославському (з 1926 – Дніпропетровському) історичному музеї, всіляко сприяючи покращенню їх матеріального становища. Про вищезазначене свідчать матеріали архіву Д. Яворницького, його епістолярна спадщина, публікації у наукових та періодичних виданнях тощо [5].

У молоді роки І. Шаповалу пощастило особисто познайомитись з видатним істориком. Наслідуючи започатковану ним традицію, письменник влаштовував зустрічі-концерти за участю бандуристів для учнівської і студентської молоді, робітників підприємств Дніпропетровська. Найчастіше запрошував до участі у таких заходах самодіяльного бандуриста, майстра бандур Олексу Ковалю (1910-1979 рр.) з с. Підгороднього (Дніпропетровського р-ну), якого з письменником еднали не лише творчі, а й дружні стосунки. Саме цьому виконавцю він присвятив чимало публікацій у періодичних виданнях.

З нарисів І. Шаповала довідуємось, що 1935 року О. Коваль познайомився з Д. Яворницьким, який цінував не тільки виконавський талант бандуриста, а й його досягнення як майстра бандур. Як і вчений-історик, О. Коваль та його дім завжди були відкриті для людей. Він мав зошит-книгу для відвідувачів: журналістів, науковців, митців, молоді. Свої записи у ній залишили бандуристи І. Немирович, В. Литвин, Я. Черногуз та ін. О. Коваль надзвичайно шанували жителі Підгороднього: його образ увічнив скульптор В. Петренко, а І. Шаповал засобами преси порушив клопотання про зміну назви вулиці Кільченської, де жив митець, на «Кобзаря Олекси Ковалю».

Полтавський бандурист і громадський співробітник Переяслав-Хмельницького музею кобзарства О. Токаренко склав думу «Про кобзаря Олексія Ковалю» (газ. «Дніпровська зоря», № 21, 17 лют. 1990). Творчості аматора присвячені передачі обласного радіо (1989 р.), республіканського телебачення (1972 р.). Серед його учнів та послідовників – Л. Коваль, І. Скотаренко, О. Солодкий, С. Стороженко. Творчістю О. Ковалю цікавився дослідник кобзарства, бандурист і музичний діяч М. Полотай. У наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ серед матеріалів дослідника зберігається фото О. Ковалю, зроблене влітку 1971 року (Ф. 14-3, од. зб. 1063, арк. 3).

У ХХ столітті, крім І. Шаповала, творчість придніпровських виконавців на кобзі і бандурі була об'єктом небагатьох дослідників. Зокрема, М. Долгов присвятив дисертаційне дослідження «Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я ХХ ст.» (1994 р.) творчості радянських самодіяльних композиторів-бандуристів Дніпропетровщини в аспекті еволюції авторського репертуару. Опрацювавши понад 250 статей з цієї тематики в міських та обласних періодичних виданнях ХХ ст., що зберігаються у краєзнавчому відділі Дніпропетровської обласної наукової бібліотеки, автором статті з'ясовано, що окремі з них присвячені місцевим кобзарям і бандуристам Л. Бабичем, Д. Калиною, О. Переверзевим, А. Перковою, М. Чабаном та ін., але

найбільше публікацій належить саме І. Шаповалу. Завдяки статтям І. Шаповала, вдалося встановити маловідомі факти з біографії бандуристів Дніпропетровщини. Так, у статті «Пристрасний голос кобзи» («Зоря», 1988, № 25) читаємо, що влітку 1987 року до І. Скотаренка в с. Підгороднє приїжджали учасники фольклорної експедиції з Київського інституту культури. Прослухавши пісні у виконанні бандуриста й записавши деякі з них («Ой, у полі верба», «Ой, гарна я, гарна», «Рано-вранці вставала», «Земле моя, земле»), дослідники попрямували до Дніпродзержинська з метою знайти учасників капели бандуристів Палацу культури Дніпровського металургійного заводу.

Статтю «Величали лебедем» («Зоря», 16 липня 1983) І. Шаповал присвятив майстру бандур Андрію Сіренку (1874-1957 рр.), чий маловідомі біографічні відомості автор записав зі слів місцевої поетеси Ф. Карпенко, яка знала майстра особисто. Варта уваги й інформація про дніпропетровського самодіяльного композитора і бандуриста Василя Сидоренка, який разом з О. Ковалем та М. Топчієм представляли бандуристів Дніпропетровщини на семінарі підвищення кваліфікації керівників самодіяльних капел та ансамблів бандуристів (Київ, 1966 р.). Учасників семінару зацікавили пісні В. Сидоренка, у композиторському доробку якого понад 200 творів для хору, солістів, у тому числі 42 пісні у супроводі бандури. Після повернення до Дніпропетровська на його адресу надійшло чимало листів від бандуристів Чернігівщини, Львівщини, а також Нікополя, Луцька, Ново-Волинська. Вони просили самодіяльного композитора надіслати нові твори, розповідали про популярність його пісень у своїх колективах, дякували за творчість. Цитати цих листів І. Шаповал включив до нарису про В. Сидоренка [3, арк. 6-7].

Крім публікацій у періодиці, І. Шаповал видав книгу «Взяв би я бандуру» (Дніпропетровськ, 1991 р.), присвячену бандуристам с. Підгороднього. Нами з'ясовано, що книзі передувала рукописна «Збірка художньо-документальних оповідей про кобзарів-бандуристів», до якої ввійшли нариси про багатьох митців Дніпропетровщини: В. Носачевського, В. Сидоренка, Л. Воріну, В. Мерзленка, О. Солодкого, І. Скотаренка та ін. Рукопис збірки автор подав на рецензування київському письменнику і бандуристу І. О. Немировичу (1928-1986 рр.).

У наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАНУ знайдено рецензію І. Немировича на збірку І. Шаповала, яка містить чимало зауважень до рукопису [1]. Наголошуючи, що така книга про кобзарів потрібна, рецензент зауважує, що автор не уникнув поширеної плутанини між поняттями «кобзар-творець» і «бандурист-співак», тому подав разом портрети і кобзарів, і бандуристів, і керівників капел бандуристів. Крім того, рецензент звинувачує І. Шаповала в регіональності, наполягає на тому, що книга географічно «однобічна», тому радить включити до неї біографії відомих бандуристів А. Бобирия, Ф. Жарка, Г. Нещотного, С. Баштана, В. Герасименка, адже рукопис планувалося подати не до регіонального видавництва, а до «Радянського письменника» (Київ). Підсумовуючи, І. Немирович вніс пропозицію охопити в книзі всі регіони України, залучити до праці упорядників ще двох (Б. Жеплинського і себе), до біографічних нарисів включити вірші про бандуру, вступне слово доручити М. Гвоздеві.

Рецензія не датована, але з тексту зрозуміло, що йдеться про 1981-1986 роки. Уточнити дату рецензування та долю рукопису вдалося завдяки подальшій переписці дніпропетровського і київського дослідників, що зберігається у ДАДО. Серед епістолярію І. Шаповала знайдено його лист до І. Немировича, який уточнює рік написання рецензії – 1984. Лист написаний 7 січня 1985 року, але помилково датований автором 7 січня 1984 року. На користь 1985 року свідчить, по-перше: зміст листа, згідно якого він є відповіддю І. Шаповала на лист видавництва «Радянський письменник» (№ 404 від 12 грудня 1984), написаний на офіційному бланку цієї організації; по-друге: у листі автор зазначив, що якраз у день свого 80-річчя (4 січня 1985 року – *Т.Ч.*) отримав від видавництва листа з рукописом своєї збірки оповідей про кобзарів і бандуристів, рецензією на неї та привітальну телеграму. Далі йдеться про те, що автор і рецензент зустрічалися в м. Ірпінь під Києвом, де під час обговорювання цього літературного проекту І. Немирович висловив

зауваження, які увійшли до рецензії. З свого боку І. Шаповал дякує за рецензування, погоджується з тим, що рукопис потрібно доопрацювати, обіцяє дещо виправити та, разом із тим, просить «взяти на себе труд, щоб довести до потрібної кондиції мої оповіді» або допомогти знайти у видавництві «тямушого літературного записувача» [4, арк. 2]. Крім того, І. Немирович порадив І. Шаповалу об'єднати нариси про підгороднянських бандуристів. Автор прислухався до цієї поради, у його листі до рецензента (від 6 квітня 1985) читаємо: «З десяти великих нарисів про О. Ковалю залишив один «Бандура і гвинтівка», згадавши там і кобзарів з Підгороднього (Ляшенка, Скотаренка, Солодкого), а нариси про цих трьох вилучив» [там само, арк. 4]. До речі, у фондах рукописів та фонозаписів наукового архіву ІМФЕ НАНУ автором статті знайдено нарис про О. Ковалю «Бандура і гвинтівка» (Ф. 52-4(4), од. зб. 458) з поміткою про те, що він належить невідомому автору. З'ясовано, що нарис належить І. Шаповалу й надрукований в його книзі «Взяв би я бандуру» [6, 57-63].

Інформацію про подальшу долю рукописної збірки, а також задуму книги про кобзарів і бандуристів знаходимо у заявці І. Немировича на ім'я директора видавництва «Радянський письменник» О. Черногуза, датованій 6 лютого 1985 р., копія якої зберігається в ДАДО (ФР-6119, спр. 342, арк. 30-32). Книгу обсягом 25-30 др. а. під назвою «Кобзи рокотом натхненні» планувалося видати у формі художніх оповідей про радянських бандуристів, а у вступному слові подати історичний екскурс у минуле кобзарства, короткі характеристики відомих кобзарів. Основна частина книги – майже 50 нарисів-оповідей з творчими портретами «нині діючих» (йдеться про 1985 рік – Т.Ч.) бандуристів (А. Бобир, Г. Нещотний, Г. Менкуш, В. Перепелюк, П. Супрун та ін.), відомих керівників капел і викладачів бандури (М. Гвоздь, С. Баштан, В. Герасименко, А. Грицай, В. Мерзленко) з обов'язковим охопленням усіх регіонів України. Наприкінці книги – хронологічний покажчик про кобзарів минувшини (від XV ст.) з каталогу львівського дослідника Б. Жеплинського. Нариси планувалося «пересипати» віршами про кобзу, кобзарів, бандуристів. Пропонувався й склад редакційної колегії, до якої увійшли 8 осіб: сам автор заявки І. Немирович, названі вже А. Бобир, С. Баштан, М. Гвоздь, Б. Жеплинський, а також О. Правдюк, А. Нещотна, І. Шаповал.

У листі (від 30.03. 1985) І. Немирович сповістив І. Шаповала, що відбулося засідання редколегії, де визначилася лінія роботи над майбутньою книгою. Були присутні представники видавництва «Радянський письменник» О. Черногуз, О. Стаєцький, В. П'янов, а також бандуристи А. Бобир, М. Гвоздь, С. Баштан. Упорядниками книги призначено І. Немировича і співробітника ІМФЕ НАНУ О. Правдюка. Присутні видавці пообіцяли у міру готовності книги негайно поставити її видання у план [4, арк. 15].

У листах (від 7 та 23 жовтня 1985) І. Немирович сповіщає І. Шаповала, що в процесі роботи редакційної колегії було вирішено включити до книги й відомості про кобзарів минувшини (О. Вересая, Г. Гончаренка, Ф. Холодного) та знавців кобзарської справи (Г. Хоткевича, В. Кабачка, М. Опришка), без портретів яких, на думку керівників видавництва, книга не буде повною. У зв'язку з цим, до проекту залучилися письменник М. Шудря, бандурист М. Литвин та ін. У листі (від 26.02. 1986) І. Немирович писав, що книга обсягом 30 др.а. ставиться до плану 1988 р. До неї ввійдуть матеріали І. Шаповала та ще понад 50 нарисів; вступна стаття, написана доктором мистецтвознавства О. Правдюком, переднє слово скаже О. Гончар; редактором призначено В. П'янова.

Після смерті І. Немировича (1986 р.) І. Шаповал звернувся до О. Правдюка, якому рецензент передав матеріали майбутньої книги. У наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАНУ зберігаються 7 листів І. Шаповала до О. Правдюка, в одному з яких (від 28.06. 1986) він запитує про свої рукописи: «Мене тривожить доля моїх нарисів про кобзарів Придніпров'я, бо першим був я ініціатором видання книги. А пізніше т. Черногуз, П'янов і Стаєцький вирішили видати велику книгу про кобзарів України, прилучити ще декілька авторів, щоб дійсно створити історію кобзарського мистецтва України» [2, арк. 1]. Варто зауважити: попри те, що видання книги вже було заплановано

керівництвом «Радянського письменника» на 1988 рік, вона так і не вийшла друком.

У листі від 8 вересня 1987 року І. Шаповал просить О. Правдюка «повернути ті нариси, які не ввійшли до книги <...> Це мені конче потрібно для того, щоб їх використати, і щоб не було повтору» [2, арк. 7]. Очевидно, І. Шаповал скаржився ще І. Немировичу, що справа з книгою затягується і його матеріали лишаються неопублікованими, адже сам І. Немирович 1986 р. видав книгу нарисів про кобзарів і бандуристів «Взяв би я бандуру». У відповідь (лист від 17.04. 1986) І. Немирович написав, що ніхто не заважає І. Шаповалу давати свої матеріали у будь-які газети і публікувати їх [4, арк. 27]. Дійсно, в наступні роки у місцевій пресі («Дніпро вечірній», «Зоря», «Прапор юності», «Борисфен», «Дніпровська зоря» та ін.) з'являються публікації І. Шаповала, присвячені бандуристам Дніпропетровщини, в яких автор використав матеріали своїх рукописних нарисів [8; 9; 10].

У свою чергу Б. Жеплинський опублікував чимало статей на кобзарську тематику, видав друком науково-публіцистичне дослідження про кобзарів і бандуристів Галичини «Кобзарськими стежинами» (Львів, 2002). Результатом його багаторічних досліджень стало видання (спільно з Д. Ковальчук) енциклопедичного довідника «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» (Львів, 2011). На думку сучасних культурологів, попри значну інформативність книги, яка містить творчі біографії кобзарів, бандуристів, лірників, майстрів кобз, бандур і лір, окремих учасників ансамблів та капел бандуристів, деякі дані енциклопедичного довідника потребують уточнення, тому робота над ним продовжується силами співробітників ІМФЕ НАНУ.

У фонді музею «Літературне Придніпров'я» – філії Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького – зберігається рукопис книги І. Шаповала «Кобзарі Придніпров'я» (у двох частинах). Перша частина книги – «Взяв би я бандуру» згадана вище і вийшла друком 1991 року у дніпропетровському видавництві «Січ». Робота присвячена кобзарям і бандуристам Придніпров'я і містить біографічні дані та факти їх творчого шляху. До книги увійшли нариси про бандуриста з с. Підгороднього О. Ковалю, його вчителів І. Ляшенка, Ф. Часника, І. Бута та учнів І. Скотаренка, І. Явкуна, Л. Коваль тощо. Другу частину книги під назвою «Калини буйний квіт» планувалося видати 2001 р. накладом 700 прим. у тому ж видавництві (в архіві якого й зберігався відредагований рукопис та пакет фотокарток для ілюстрацій). Після смерті автора та у зв'язку з ліквідацією видавництва, ці матеріали передано на зберігання до музею «Літературне Придніпров'я». Рукопис обсягом 260 с. складається з 33 розділів і містить нариси про митців О. Чуприну, Є. Чернишевського, Сергія та Михайла Лобків, Ю. Демчука, Л. Барвінок, Ф. Грогуленка, В. Сидоренка, Ф. Закору, В. Носачевського, В. Мерзленка, Л. Воріну, І. Рудаса, Т. Кисіля, В. Демченка, В. Куриленка, І. Немировича, О. Солодкого, К. Ножку, О. Нирка, В. Дезенка, І. Скотаренка, А. Сіренка, М. Тітенка, Г. Ільченка, С. Пилипенка, М. Василюка, А. Марченка, О. Ковалю, С. Стороженка. Тобто, автор не тільки включив до рукопису всі нариси (крім двох: про М. Топчія та А. Омельченка), які не вийшли друком у Києві 1988 р., а й додав творчі портрети ще 10 бандуристів Дніпропетровщини. На сьогоднішні важливо те, що будучи їх сучасником та особисто знайомим з багатьма з них, І. Шаповал зібрав цікаві матеріали особисто з перших вуст за життя митців під час зустрічей з ними або в особистому листуванні (ця кореспонденція також зберігається у ДАДО, фонд ФР-6119).

Розглянувши літературну, публіцистичну та епістолярну спадщину І. М. Шаповала, друковані і невидані праці з його особового архіву, доходимо висновку, що кобзарі і бандуристи займали значне місце у творчості письменника. Будучи одним з небагатьох краєзнавців Дніпропетровщини, що висвітлювали творчість місцевих бандуристів, І. Шаповал не тільки зібрав чимало цікавих матеріалів, а й зберіг їх у своєму архіві. Враховуючи вищезазначене, вважаємо, що видання другої частини книги «Кобзарі Придніпров'я» І. Шаповала «Калини буйний квіт» могло б збагатити музикознавчу літературу у галузі народного мистецтва не тільки Дніпропетровщини, а й України.

Список використаної літератури та джерел

Архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ

1. **Немирович І. О.** Рецензія на рукописну збірку художньо-документальних оповідей про кобзарів-бандуристів І. Шаповала. – Ф. 52-5(2). – Од. зб. 502. – 19 арк.
2. **Шаповал І. М.** Листи до О. Правдюка. – Ф. 52-1. – Од. зб. 151. – 8 арк.
3. **Шаповал І. М.** До серця народного щастя творити [машинопис]. – Ф. 52-4 (4). – Од. зб. 454. – 10 арк.

Державний архів Дніпропетровської області

4. **Шаповал І. М.** Особовий фонд. Документи (публікації, переписка) про кобзаря Немировича Івана Олексійовича. – ФР-6119. – Спр. 342. – 35 арк. // Державний архів Дніпропетровської області.
5. **Чернета Т.** Кобзарі в епістолярній спадщині Д. І. Яворницького / Т. Чернета // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 7. – С. 358–368.
6. **Шаповал І.** Взяв би я бандуру / І. Шаповал. – Дніпропетровськ : Січ, 1991. – 167 с.
7. **Шаповал І.** В пошуках скарбів / І. Шаповал. – К. : Рад. письменник, 1963. – 327 с.
8. **Шаповал І.** Кобза з Воркути / І. Шаповал // Зоря. – 1993. – 19 січня. – С. 6.
9. **Шаповал І.** Пристрасний голос кобзи / І. Шаповал // Зоря. – 1988. – 6 лютого. – № 25 (17277). – С. 4.
10. **Шаповал І.** За жупан та вуса / І. Шаповал, М. Долгов // Борисфен. – 1992. – № 1. – Трав. – С. 10–13.

Резюме

Розглядається літературна, публіцистична та епістолярна спадщина І.М. Шаповала: друковані і невидані праці з особистого архіву письменника, присвячені кобзарям та бандуристам.

Ключові слова: кобзар, бандурист, архів, лист, рукопис, літературна спадщина.

Summary

Cherneta T. The kobza and bandura players in I. Shapoval's literary heritage

The article «The kobza and bandura players in I. Shapoval's literary heritage» reviews the literary, publicistic and epistolary heritage of I. Shapoval. Author's attention is concentrated on the writer's published and unpublished works about kobza and bandura players from his personal archives.

Key words: kobza player, bandura player, archives, letter, manuscript, literary heritage.

Аннотация

Рассматривается литературное, публицистическое и эпистолярное наследие И. М. Шаповала: изданные и неопубликованные работы из личного архива писателя, посвященные кобзарям и бандуристам.

Ключевые слова: кобзарь, бандурист, архив, письмо, рукопись, литературное наследие.

Надійшла до редакції 1.12.2013 р.

АНТРОПОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ Р. ШТАЙНЕРА НА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЇХ ВПЛИВ НА ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

Місце музичного мистецтва в системі духовно-культурних цінностей, напрям і характер його соціального впливу завжди викликали зацікавлення дослідників. У величезній творчій спадщині австро-німецького вченого Р. Штайнера, яка охоплює різні грані людського життя, чільне місце посідають праці, присвячені онтології та гносеології різних видів мистецтва, зокрема й музичного. Здебільшого праці дослідників наукової спадщини Р. Штайнера – Н. Абашкіної, О. Папач, О. Іонової, Л. Масол, А. Пінського та ін. – присвячені питанням втілення його ідей у педагогічній діяльності. Серед вчених, праці яких аналізують філософські аспекти досліджень Р. Штайнера, назвемо Г. Бондарева, К. Свастьяна, А. Пінського, І. Серову, О. Другову.

Мета статті – розглянути особливості впливу антропософії Р. Штайнера на творчість українського театрального діяча Леся Курбаса.

У європейській культурологічній думці від часів Просвітництва панувала ідея безупинного культурного прогресу людства. Вважалося, що швидкий розвиток науки і техніки неминуче призведуть до всезагального блага. Процес історичного і культурного поступу сприймався як закономірність. «Однак уже в середині XIX ст. ідеї культурної еволюції та Європоцентризму (Європа – зразок для культурного світу) почали викликати сумнів, а згодом зазнали перегляду і критики. Стало очевидним, що технічний і науковий прогрес зовсім не ведуть до прогресу соціального, а європейський раціоналізм подекуди заводить людину в пастку бездуховності» [5; 261]. У черговий раз актуально звучали слова Б. Паскаля: «Ми безтурботно мчимо у прірву, тримаючи перед собою якийсь екран, щоб її не бачити [8; 166].

Світова криза початку XX століття, що відобразилася в економічній сфері, позначилася й кризою ідеалів, коли «церква, закута у своєму догматі» і «наука, що перебуває у полоні матерії», були вже неспроможні «створювати цілісних людей» [10; 31].

Р. Штайнер вважав, що суспільству необхідне нове духовне пізнання, яке долає односторонність матеріалістичного світорозуміння з одного боку, і містично-релігійне – з іншого. Його світоглядна позиція була спробою відповісти на питання, перед якими зупинилася філософська думка початку XX ст. У цьому духовному пізнанні він бачив вихід із становища, що склалося в процесі наростаючої кризи європейської культури, яку можна подолати – на думку Р. Штайнера – лише через досягнення людиною мети та сенсу власного існування, пошуку гармонії з Всесвітом. Світ він вважав складним поєднанням фізичної і духовної сфери людського життя, що є невід'ємними частинами людського існування, тому незнання духовної частини дає людині спотворену картину світу з відповідними наслідками. Кожна людина – як елемент світу – тісно пов'язана з оточуючим соціальним середовищем тому, на його думку «з вищої точки зору благо й горе окремої людини тісно пов'язані із спасінням і загибеллю всього світу» [12; 957].

Свою світоглядну позицію Р. Штайнер виклав у докторській дисертації, згодом опублікував у працях «Істина і наука», («Wahrheit und Wissenschaft», 1892) та «Філософія свободи» («Die Philosophie der Freiheit», 1894). У них вчений відійшов від традиційного підходу розуміння людини-істоти, що формується під впливом спадкових факторів і оточуючого середовища. Мета людського існування в гармонії з Всесвітом, яка, на думку Р. Штайнера, досягається шляхом використання духовних резервів пізнання, отриманих із духовно-наукових досліджень через їх перенесення в життєву практику. Вчення отримало назву антропософія (від грец. людина і мудрість). Головним завданням вона вбачала: з одного боку, не дисонуючи з сучасними світоглядами і вимогами науки, залишатись наукою про духовний світ і не підпасти під загрозливу йому тенденцією тяжіння до

матеріалістичного тлумачення; з іншого – все більше схилиючись до ірраціоналізму, зберегти себе в якості науки, не втягуючись у наростаючий потік тогочасного окультного спиритизму і містики.

Дослідник творчості Р. Штайнера Г. Бондарев, однак, зазначає: «Феномен антропософії складний; масою трагічних проблем і протидій переповнений процес його втілення в життя. Корінь же усіх їх ґрунтується в нерозумінні головної обставин, що антропософія є останнім (за часом) результатом еволюції індивідуального людського духу. Вона є вираженням його максимальних на сьогоднішній день творчих потенцій. Її неможливо зрозуміти у відриві від історії, науки, культури, релігії. А разом із ними вона виступає як їх вінець і одночасно – форма їх теперішнього і майбутнього розвитку» [1; 6].

Творча спадщина Рудольфа Штайнера охоплювала практично усі сфери людського існування: економіку, соціальне життя, культуру, мистецтво. Основні позиції антропософського вчення він виклав у наукових працях та лекційній діяльності (на сьогодні видано 350 томів). Загалом за своє життя Р. Штайнер прочитав понад 6000 лекцій, на які збиралися величезні аудиторії. Серед них вагоме місце посідають теми, присвячені різним видам мистецтв: театру, архітектурі, малярству, музиці тощо, розвиток яких вчений пояснював крізь призму антропософського світогляду.

Аналізуючи праці вченого, можна виокремити три основні елементи:

- науковий метод дослідження надчуттєвого світу;
- фіксація результатів цих досліджень, тобто «духовна наука», що є важливим доповненням до природознавчих (наприклад, наука про надчуттєву частину людського організму, духовні сутності природи і космосу, розширення людського пізнання тощо);
- використання результатів духовно-наукових досліджень на практиці окремо кожною людиною та загалом у житті суспільства (педагогіці, медицині, сільському господарстві, соціології, усіх видах мистецтв тощо).

На думку Р. Штайнера, коріння науки та мистецтва єдине, оскільки одне і теж безкінечне є предметом науки й мистецтва, тільки перша представлена інакше, ніж друга; те, що в науці є ідеєю, в мистецтві відображено образом. Ця думка суголосна Й. Гете, творчість якого Р. Штайнер досліджував у 1890-х роках на запрошення Великої герцогині Саксен – Веймарській Софії, готуючи праці мислителя до публікації.

Фізичний світ, підкреслює Р. Штайнер, повинен залишатися для нас фізичним і духовне треба шукати там, де воно є. На його думку, тільки життя уявлень, тобто мислення, підпорядковується нервовій системі, фізичну основу емоційного життя треба шукати у ритмічних функціях організму (диханні, кровообігу), а вольові прояви – в обмінних процесах організму. Людина покликана прокласти міст між сферою внутрішнього переживання і зовнішнього бачення, коли «з'єднуючи обидва світи, взаємозбагачуючи їх народжується мистецтво», тому «в мистецтві, те, що сприймається зовнішньо, чуттєво, одухотворяється, пронизується імпульсами духовного світу, те, що сприймається внутрішньо – душевно, повстає у зовнішнім втіленні» [11; 232].

У мистецтві обидва світи вплітаються один в один. Духовна істина, за Р. Штайнером, відкривається емоційно розвиненій людині, тоді в її свідомості, завдяки мистецтву, наче відкривається Небесне в середині Земного. Саме у ньому напівпідсвідомо здійснюється потік розуміння духовного світу, тому у давні часи, за Р. Штайнером, люди «міцно тримали» (нім.) в мистецтві через засоби матеріальні – духовне. Прикладом відходу від духовного начала мислитель вважав натуралістичне мистецтво передвоєнного періоду. «Але кожен підйом розвитку мистецтва являє духовне у сфери чуттєвого і чуттєве в духовне» [11; 273].

Крізь призму духовної науки Р. Штайнер вказував на конкретні діючі в ній духовні сили, а також – як побудувати, реорганізувати ту чи іншу сферу діяльності людини на духовній основі. Таке «оновлення духом», зауважував мислитель, є можливим завдяки людям, які вбирають у себе духовну науку і на її основі будують своє життя та діяльність. На думку вченого, саме тому так високо цінуємо серед інших художників – Рафаеля, серед

музикантів – Й.-С. Баха як найкращих майстрів представити чуттєвими образами те загадкове, що наближалось до духовного світу. Особливе місце серед мистецтв Р. Штайнер виділяв музиці як найкращому посереднику між світом духовним та людиною, підкреслюючи, що тон, мелодія або гармонія сприймаються «не тільки вухом», а переживається усією людиною. Р. Штайнер вважав, що емоційно-естетичні складові музичного мистецтва сприяють формуванню відповідного світосприйняття і, в свою чергу, світовідношення. До такого висновку вчений дійшов вивчаючи психологічні, фізіологічні й душевні особливості розвитку людини. Слухаючи музику, людина наче сама стає інструментом, оскільки внутрішні ритми в неї відтворюють те, що звучить у його грі, тому музичне переживання органічно «вписується» в біологічний ритм дихання і пульсування серця. «Ритм ґрунтується на таємничому взаємозв'язку між пульсом і диханням, на відповідності між диханням – приблизно 18 вдихів за хвилину, – і пульсом – у середньому 72 удари за хвилину, – тобто у співвідношенні 1:4. Оскільки це співвідношення притаманне практично кожній людині і є однаковим для усіх, то людям близьке розуміння один одного стосовно ритму» (переклад наш – С. С.) [13; 140]. Отже, якщо ритми закладені в людині від народження, то гармонізуюча роль музичного мистецтва відповідає її природній сутності.

На думку Р. Штайнера, працюючи над музичним твором, композитор сприймає волю природи і передає її в тій чи іншій послідовності музичних звуків, а отже, проникає в саму внутрішню сутність речей. Мислитель зауважує вплив музики на стан душі людини й фізичне тіло, що нагадує вислови ще античних мислителів-піфагорійців, які вважали: «За допомогою музики можна впливати на душу: хороша музика може її покращити, а погана – зіпсувати» [9; 73]. Він розглядає взаємозв'язок тричленності музики з тричленністю людини. Відповідно до цього, ритм в музиці пов'язується з людською волею, оскільки – як вважав Р. Штайнер – ритмічні танцювальні рухи є вираженням волі. Мелодія поєднується з мисленням, оскільки для того, щоби повторити незнайому мелодію спочатку її треба запам'ятати. Гармонія пов'язується з почуттям. Ударні інструменти мають зв'язок із волею; струнні – з почуттями; духові – з мисленням, оскільки, – як пояснюється – граючи на них, виконавець пов'язаний з мелодією. Окремо Р. Штайнер виділяє фортепіано, яке дещо не вписується у загальну картину. Мислитель обґрунтовував це так: три види інструментів (духові, струнні, ударні) існували з прадавніх часів, коли люди ще були здатні сприймати духовний світ і в звуках музичних інструментів намагалися зімітувати те, що переживали в духовному світі. На прадавніх малюнках можна побачити різноманітні струнні і духові інструменти; а з ударними – людство зустрічається в кожній культурі.

За Р. Штайнером, ці музичні інструменти привнесені з духовного світу. Фортепіано ж було створено мисленням людини. Клавійні інструменти виникли як результат матеріалістичного переживання музики, тому фортепіано – той інструмент, що, на його думку, зручніше всього використовувати для пробудження «музичного всередині матеріального» світу.

Темі мистецтва в антропософії присвячений цикл лекцій вченого. Усі вони не тільки пояснюють зміст та значення мистецтва, а також, що важливо, дали імпульси до розвитку нових його видів, таких як евритмія, декамація – або ж служили оновленню традиційних – живопису, музики, архітектури, акторського мистецтва тощо. Оскільки Р. Штайнер був ще й чудовим скульптором та архітектором, то він сам спроектував центр антропософського руху у Швейцарії – Гетеанум, на будівництві якого працювали представники понад 17 націй (на жаль, унікальна дерев'яна споруда була знищена вогнем, відновлена вже у бетонному варіанті за проектом Р. Штайнера після його смерті). Він також виступив у ролі драматурга, написавши чотири містерії, які й сам поставив на сцені. У них втілено антропософські засади в художній формі, на прикладі людських доль автор показав роботу духовних сил як у сфері духовного, так і фізичного плану. З 1915 року щорічно ставив сцени з «Фауста», де на репетиціях часто сам грав різнохарактерні ролі з

гідною подиву майстерністю. 1924 року прочитав курс лекцій для акторів-професіоналів, що завершило його роботу у цій галузі. Серед слухачів та учнів були А. Белий, М. Волошин, М. Волошина, М. Чехов, А. Тургенєва.

Глибоко сприйняв антропософські ідеї видатний український режисер, актор, педагог Лесь Курбас, який не лише слухав лекції Р. Штайнера, а й був присутнім на вище згаданих виставах-містеріях. У Києві в 1916 році разом із Г. Нарбутом Курбас організував гурток «творців і науковців», членами якого були Ф. Ернест, М. Зеров, Я. Степовий, П. Тичина та ін. (які пізніше ввійшли в історію як «Розстріляне Відродження»), де вивчали «штайнерівські теорії», звідки значною мірою черпалися методи оновлення мистецтва.

Особливо близькою для них була теза Р. Штайнера про мистецтво як засіб осягнення духовного світу. Пов'язана з його ім'ям ідея про перетворення світу засобами мистецтва, відображена в щоденникових записках Л. Курбаса, надихнула українського режисера на пошук власної моделі сакрального театру. На його думку, театр треба повернути до «своєї першоформи – релігійного акту». Не випадково Л. Курбас, як і Р. Штайнер, звертався до містерії, як до домінантного жанру сакрального театру, до «могутнього засобу перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії» [6; 54]. Разом із тим, як зазначає Л. Вежбовська, «містерійність» для нього була прийнятною настільки, «наскільки вона могла бути співвіднесена з сучасністю», що відповідно було актуально і для містерій Р. Штайнера, який у власних драмах-містеріях «намагався показати зв'язок між містерією давнини і сучасною людиною, що прагне розв'язання духовних питань» [2; 8]. Р.Штайнер вважав суттю містерії таїнство самопізнання, вивільнення внутрішнього світу, який на свідомому рівні втілюється в театральному дійстві. У театральних постановках Л. Курбас вдавався до експериментів із перекладу поетичних метафор на мову жестів та музики, що вказує на пряму паралель з евристикою Р. Штайнера, на що звертає увагу Н. Корнієнко. Евритмія як «видима мова» – «sichtbare Sprache» – розширювала можливості театральної постановки поетичних творів – «видимої поезії».

У домі Леся Курбаса часто звучала музика, він сам грав на фортепіано, любив виконувати народні пісні, арії з творів М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, А. Вахнянина, С. Людкевича та з двотомного німецького альбому «Sang und Klang», в якому зібрані арії з опер, п'єси Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Гайдна, П. Чайковського, Р. Вагнера, Й. Штрауса. Очевидно тому Л. Курбасові були близькими погляди Р. Штайнера на музичне мистецтво взагалі і на його роль, зокрема, у виставах.

Музика у театрі Л. Курбаса стала вагомою складовою: «Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна й типова для відчуття в часі» [3; 316]. На думку Курбаса, справжня театральна вистава має багато спорідненого з музичним твором оскільки «...її розвиток і композиція схожі на композицію і розвиток музичних творів, а жест, наприклад, схожий з музичною фразою і він так само повинен мати початок, розвиток, завершення» [6; 777].

Із функції супроводу музика стала рівноправною у сценічній фактурі, що поштайнерівськи пронизує і в той же час об'єднує усе театральне дійство, наче єднаючи різні сфери життя і мистецтва, змінюючи світ силою мистецтва. У виставах Л. Курбаса (наприклад, у «Диктатурі») фольклористичні цитати несли зміст прямого підтексту. Часто пісня стає пластичним дійовим продовженням характеру або настрою. Вона сприймалася як «...міміка обличчя, ніби рухи тіла, вона являє собою монолог, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій» [4; 68].

Важливою особливістю різноманітних форм театрального дійства у Л. Курбаса є їх ритмічна взаємопов'язаність. Ритм у Курбаса трактується як шлях досягнення цілісності, принципу гармонії у побудові художнього часу. Ритм – основа, яка творить на сцені його театру триєдність слова, музики і руху. «Все на світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як

певний процес, як категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий» [7; 56]. Ритм у Л. Курбаса стає «свідченням глибинних форм життя – органічного і неорганічного», що вказує на позицію Р. Штайнера у цьому питанні.

Відштовхуючись від думки, що музика та ритм є головні еквіваленти буття, Л. Курбас робить висновок: тому життя поза ними є неможливе. Звук, малюнок, жест впливають із ритму, який, в свою чергу, є пульсом життя. пошуки ритмічних законів наближалися до ідей Р. Штайнера, якого так цінував Л. Курбас і намагався втілити в дійсність основні його постулати. Музика у його виставах, стаючи засобом формотворення долучалася до її більш глибинного висвітлення сюжетних колізій вистави.

Продовжуючи думку Р. Штайнера про гармонічну єдність мистецтв із духовним світом, Л. Курбас наголошував на важливості принципу цілісності у роботі актора: «Музика як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія лінії і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє відкинути актор, який хоче бути справнішим артистом?» [6; 45].

В українському мистецтві найяскравіше антропософські тенденції відображалися у творчості Леся Курбаса. На вибір засобів художньої виразності у виставах вплинуло використання максимального наближення до форми містерії. Використання евритмії як особливого елемента та активне використання музичної складової у сценічній фактурі вели до відновлення синкретичного мистецтва релігійної містерії з метою створення сакрального – нової високодуховної людини. Як і Р. Штайнер, Л. Курбас бачив посередника у цьому дійстві: мистецтво. На відміну від Європи, – в якій найцікавіші концепції Р. Штайнера були втілені (та й з успіхом втілюються) в життя, приносячи позитивні плоди (в педагогіці, медицині, мистецтві, екологічному підході сільського господарства, роботі соціальних організацій тощо), – на теренах Радянського Союзу антропософія тривалий час була під забороненою (від 1923 по 1960-і рр.), що загальмувало розвиток та поширення її кращих ідей.

Список використаної літератури

1. *Бондарев Г. А.* Мистерия антропософии / Г. А. Бондарев. – М. : Философско-антропософское изд-во, 1997. – 152 с.
2. *Вежбовська Л. Р.* Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.01 / Л. Р. Вежбовська. – К., 2006. – 20 с.
3. *Верхацький М.* Скарби великого майстра. Лесь Курбас : спогади сучасників / М. Верхацький. – К. : Мистецтво, 1969. – 359 с.
4. *Козицький П.* Диктатура «Березоля» як музичне видовище / П. Козицький // Радянський театр. – 1931. – № 1–3.
5. *Культурологія : теорія та історія культури* : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. – К. : Центр навч. л-ри, 2004. – 368 с.
6. *Курбас Л.* Філософія театру / Л. Курбас. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
7. *Курбас Л.* Березіль : із творчої спадщини / Л. Курбас ; упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
8. *Паскаль Б.* Мысли / Б. Паскаль. – М., 2001. – 332 с.
9. *Татаркевич В.* Античная эстетика / В. Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 328 с.
10. *Фарбштейн А.* Музыка и эстетика / А. Фарбштейн. – М., 1976. – 208 с.
11. *Штайнер Р.* Сознание посвященных / Р. Штайнер. – М. : Энигма, 2008. – 288 с.
12. *Эзотеризм* : Энциклопедия / сост. и гл. ред. А. Грицанов. – Минск, 2002. – 1040 с.
13. *Steiner R.* Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen / R. Steiner. – Dornach / Schweiz, Rudolf Steiner Verlag, 1989. – 192 s.

Резюме

Розглядаються антропософські погляди Р. Штайнера в контексті музичного мистецтва та їх відображення в творчості видатного українського театрального діяча

Л. Курбаса. Зазначається, що спільним для Р. Штайнера та Л. Курбаса були розуміння світу як цілісної гармонії й особливої ролі мистецтва – зокрема музичного – в якості універсального посередника між духовним і матеріальним світом.

Ключові слова: антропософія, Р. Штайнер, музика, ритм, Л. Курбас.

Summary

Saldan S. The R.Steiner's anthroposophical views on the musical art and their influence on the L.Kurbas's creative work

R. Steiner's anthroposophy views in the context of music art and also their reflection in the creative work of prominent Ukrainian theatrical figure Kurbas are discussed in the article. It is mentioned that common views of R. Steiner and L. Kurbas were their understanding of the world as the holistic harmony and also the special role of art, including music, as the universal mediator between the spiritual and material world.

Key words: anthroposophy, R. Steiner, music, rhythm, L. Kurbas.

Аннотация

Рассматриваются антропософские взгляды Р. Штайнера в контексте музыкального искусства, их отражение в творчестве выдающегося украинского театрального деятеля Л. Курбаса. Указывается, что общим для Р. Штайнера и Л. Курбаса было понимание мира как целостной гармонии, особенной роли искусства – в частности музыкального – в качестве универсального посредника между духовным и материальным миром.

Ключевые слова: антропософия, Р. Штайнер, музыка, ритм, Л. Курбас.

Надійшла до редакції 7.11.2013 р.

УДК 792(477):[78:398]«18/19»

С.В. Оборська

ОБ'ЄКТИВАЦІЯ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ У МИСТЕЦЬКОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ

Поняття «проектна культура» змістовно охоплює сукупність засобів та форм інституціонально представленої проектної діяльності, функціонально пов'язаної з системами управління і планування. Цілеспрямована розробка проектної документації, включає визначення кінцевого результату дій й окреслення образу очікуваного об'єкта – предметного середовища, способу життєдіяльності певної речі. Система проектної діяльності позначена певними вагомими типологічними ознаками сучасної культури практично в усіх її аспектах: властивою їй специфікою художньо-естетичного мислення у загальному контексті процесу творчості сучасної людини, у тому числі засобами сучасного менеджменту.

Мистецький менеджмент у міжнародній практиці є однією з нещодавно започаткованих духовно-практичних технологій, проте певний накопичений досвід його аналізу та систематизації став уже набутком функціонування окремих фахових інститутів та відомих організацій, серед них: Міжнародна асоціація управління проектами (International Project Management Association – IPMA) й Інститут проектного менеджменту (США), яким створено загальновідомі стандарти Pmbok (Project Management Body of Knowledge – зведення знань з управління проектами).

У систематизованому курсі лекцій «Менеджмент мистецтва» голландського вченого Г. Гагоорта, професора Утрехтської школи мистецтв, аналізуються особливості застосування теорії традиційного менеджменту у процесі вирішення практичних завдань сучасними мистецькими та культурними організаціями й запровадження інноваційних технологій і ефективних стратегій інтерактивного менеджменту у країнах Західної і

Східної Європи, у тому числі України [2].

У дослідженні В. Михальчука «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» у загальному контексті теорії і практики проектної культури аналізується історія розвитку галерейної справи в країні; зазначається, що колекціонування й галерейна діяльність завжди були специфічним інструментом ринкового регулювання попиту і пропозиції в образотворчому мистецтві, потребуючи реальної поінформованості суспільства стосовно творчого процесу й художньої освіти громадян [6].

Головна проблема розвитку менеджменту у сфері культури й мистецтва, вважають дослідники, полягає у забезпеченні такої єдності, щоб ринково-управлінські механізми доповнювали й підкріплювали один одного: те, що планувалося, то й урахувалося, контролювалося і оплачувалося. Ця проблематика, за твердженням російських науковців Г. Тульчинського та Е. Шекової, особливо актуалізувалася з кінця 1980-х рр., тобто моменту запровадження ринково-управлінських механізмів на просторі сучасних країн СНД [7].

Вітчизняною дослідницею Ю. Мельник у статті «Сутність та необхідність реформування вітчизняного ринку творів мистецтва» обґрунтовується необхідність реформування ринку творів мистецтва, проблеми його функціонування, зважаючи на зарубіжний досвід проведення реформ на арт-ринку і пропонуючи шляхи реформування ринку творів мистецтва в Україні з метою його інтеграції до міжнародного [5].

Дослідниця акцентує увагу на значущості розвиненого арт-ринку як «візитної картки» конкретної країни, складової її іміджу й туристичної привабливості. Сьогодні зростає актуальність здійснення інтеграції вітчизняного ринку творів мистецтва до світового з метою активізації міжкультурного обміну й залучення взаємовигідних альтернативних інвестицій з арт-активами у глобальному масштабі [5; 351]. Щоправда, арт-директор галереї «Коллекция» О. Байшев констатує фактичну відсутність у країні цивілізованого ринку сучасного мистецтва. За його порівнянням, нині у Великобританії налічується майже 9000 колекціонерів сучасного мистецтва, третина з яких є досить активними (щорічно купують особисто не менше 20 творів мистецтва). До того ж колекціонують мистецькі твори держава і різноманітні фонди розвитку мистецтва. У нашій державі про такий стан ринку сучасного мистецтва не може йти й мови: з 50 українських колекціонерів лише двоє купують твори сучасного мистецтва [1; 36].

В Україні фактично не функціонує жоден із маркетингових механізмів, звичайно використовуваних дилерами та галеристами Заходу. За винятком, лише господарі арт-галереї «Коллекція» володіють ексклюзивним правом на продаж робіт окремих авторів й завдяки цьому ціни, наприклад, на твори одеського художника А. Ройтбурда за останні роки виросли на 300%. Проте угоди накладають на галериста поважні фінансові зобов'язання (стипендія, викуп робіт у випадку відсутності продажів і т.д.), і більшість власників українських галерей не можуть дозволити собі «ексклюзив», унаслідок чого домінують здебільшого демпінгові продажі з мистецьких майстерень [1; 36].

Підприємницька діяльність у галузі культури та мистецтва не обмежується малопотужними культурно-мистецькими організаціями й проектами мистецького менеджменту середньої ланки. Г. Гагоорт констатує наявність культурного антрепренерства з особливими ознаками, які у загальних рисах позначаються організаційним методом із так званим «партизанським менеджментом». Антрепренер, в інтерпретації голландського мистецтвознавця, – фахівець, що займається інноваційною підприємницькою діяльністю у ринково-мистецькій організації; від *intra* – всередині, *entrepreneur* – підприємець [2].

Сучасний мистецький менеджмент будується за технологіями глобалізації й оцифруванню культури, зорієнтованої на майбутнє «суспільство мрій» з інтерактивним динамічним способом формування стратегії діяльності й структурування закладів культури, означене доцільно кваліфікувати як формування гнучких, зорієнтованих на

індивідуалізацію окремих проспектів. Створення культурного продукту для його просування та подальша професійна діяльність митців й надалі, ймовірно, зазнаватиме глобальних тенденцій розвитку, що остаточно змінить життя традиційних арт-організацій [2; 266].

Зазначена концепція координації культурно-мистецької роботи є підприємницькою за характером, а функції управління – виробництво, фінансування, маркетинг, добір і підготовка персоналу, інноваційний пошук – з'інтегровані в єдине ціле з метою досягнення рекреаційно-комерційної мети. Інтерактивна стратегічна функція притаманна динамічним стратегічним альянсам, що зберігають залишки колишнього головного управління. Ці альянси побудовані на командній роботі.

Міжкультурні мережеві організації (ММО) не можуть успішно функціонувати без новітніх мультимедійних інформаційних та комунікаційних технологій (МІКТ). МІКТ ХХІ ст. з їх комп'ютерно-інтелектуальними технологіями і платформами (smart ware), технічним і програмним забезпеченням (зокрема, програмним забезпеченням групового користування) (hardware, software, groupware) невпинно витісняють традиційний менеджмент ХХ ст., зорієнтований на роботу окремого менеджера у рамках менеджерської інформаційної та організаційної системи (МІС). Ідея ММО є більш ґрунтовнішою за традиційну концепцію творчої організації й озброєна ефективними стереотипами інноваційної культури, спроможна використовувати якісно методи і нові продукти діяльності [9; 115].

Програмісти МІКТ акцентують основну увагу на ефективному використанні «ноу-хау» та сконцентрованості аналізованої інформації з метою оперативного розв'язання культурно-мистецьких проблем визначенням того, які саме «команди-ядра» можуть бути зацікавлені у реалізації нових проектів. Проектний менеджмент наполегливо претендує на свою нішу в українському бізнесовому середовищі. Разом із тим, однозначне розуміння цієї нової технології управління ще не сформувалося, що нерідко стає причиною неефективного використання можливостей управління проектами. У відповідності з американським стандартом Pmbok (Project Management Body of Knowledge), зорієнтованим на одержання високоінтелектуальних продуктів та результатів, покрокового алгоритму, за технологією якого визначаються мета й терміни реалізації проекту, його вартість та параметри якості. Осмислюється потреба у людських ресурсах й налагоджується ділова комунікація між учасниками проекту. Здійснюється прогнозування ризиків й створюється детальний план анти ризикових заходів. У процесі безпосередньої реалізації проекту особлива увага звертається на укладання й дотримання зовнішніх та внутрішніх контрактів з метою належної реалізації поставок устаткування й ресурсів тощо. Якщо організації зможуть досить добре формалізувати усі перераховані кроки, то досягнуть того, що в них буде успішно працювати система управління проектами.

Проектний менеджмент – одна з найбільш молодих технологій і спеціальностей. У цій сфері накопичений потужний досвід, що узагальнюється й систематизується професійними організаціями. Розвиткові теорії та практики проектного менеджменту у далекому зарубіжжі сприяє, зокрема, діяльність 80 менеджерських компаній рейтингу Fortune-500, фахівці яких спираються на апробовану у міжнародній практиці низку стандартів. Зокрема, великим досвідом науково-практичної діяльності володіє вже згадана Міжнародна асоціація управління проектами, американський Інститут проектного менеджменту, що є творцем загальновідомих стандартів Pmbok. Набування цього досвіду супроводжувалося формуванням відповідної професії і певної системи знань.

В Україні ж звернення до послуг проектного менеджменту є здебільшого епізодичним, зумовлюючись великою кількістю нереалізованих проектів, обсяг яких перевищує межі керованості й хронічним невиконанням прийнятих зобов'язань. У ході їх реалізації організація починає усвідомлювати, що не укладається у встановлений термін. Відповідно з'являється необхідність в інструменті управління, що дозволив би одержати результат у ті строки, коли від основного проекту ще є фінансова вигода.

Зазначене стосується передовсім організацій, що вдаються до технологій цього виду менеджменту, не чекаючи кризи, і продовжують успішно використовувати цю технологію для подальшого розширення своєї діяльності у галузі будівництва отельних комплексів, мережних ресторанів швидкого обслуговування, автоцентрів тощо. Передбачається, що ці бізнес-одиниці систематично у подальшому впроваджатимуть у практику свого господарювання сучасні технології проектного менеджменту після відповідної адаптації [4]. Не кращим чином на поширення проектного менеджменту в Україні впливає й те, що вітчизняні компанії вже нагромадили негативний досвід впровадження цієї технології. Пов'язаний він у першу чергу з тим, що не були враховані особливості національного менталітету, зокрема те, що нашим співвітчизникам необхідно спочатку роз'яснити, що вони будуть робити, навіщо й наскільки їм від цього буде добре, а тільки потім кидати в гущавину подій. На жаль, багато компаній пішли шляхом «швидкого» впровадження нової технології, який призвів до відторгнення в цілому здорової й цілком працездатної методології керування. Не доречно також використовувати західні стандарти проектного менеджменту (та й будь-які інші) у наших умовах без відповідної адаптації.

Сучасний «партизанський» маркетинг, описаний американським маркетингологом Дж. К. Левінсоном у книзі «Партизанский маркетинг. Простые способы получения больших прибылей при малых затратах», доцільний в умовах некерованої жорсткої конкуренції між корпораціями. Потрібен ретельно відпрацьований бізнес-план як запорука конкурентоспроможності, зростання обсягів продажу, прибутку й рентабельності. Цього можна досягнути завдяки введенню нових продуктів (послуг) на ринок, підвищенню якості, зниженню цін, удосконаленню існуючих чи впровадженню нових технологій, розвитку реклами, маркетингу тощо. Важливими при цьому є, здавалося б, тривіальні деталі, як-от: художньо-естетичний рівень поліграфічного виконання візитівок та канцелярських товарів, графік роботи і офіційний одяг службовця. Таким чином, локалізація відіграє дедалі важливішу роль у мережі прикладного маркетингу [3].

Багато корисних ідей і проектів виявилися нереалізованими через зовнішній опір їх здійсненню. Сучасний арт-менеджер має бути не лише освіченим фінансистом і маркетингологом, а й культурологом та політиком, суспільним діячем, готовим до широкого діалогу з суспільством. Ця обставина актуалізувала публік релейшнз (від англ. public relations – громадські зв'язки). Це діяльність виробничо-комерційних фірм, держав та приватних осіб зі зв'язків із громадськістю, спрямована на формування суспільної думки з рекламною, політичною та іншою метою. Вона здійснюється відповідно до міжнародного статусу, заснованого на принципах декларації прав людини й включає навмисну дезінформацію населення.

Цілеспрямоване формування спільності інтересів з партнерами, державними структурами, ЗМІ та громадськими організаціями, формування репутації фірми у країні і за її межами або у рамках певного регіону стали важливою складовою професійної діяльності менеджерів.

За останнє десятиліття публік релейшнз трансформувалася у технологію та філософію сучасного менеджменту, надаючи йому дедалі яскраво виражений характер соціально-культурної технології. Так само як 1930-і роки викликали до життя маркетинговий підхід до менеджменту, так останні роки породили PR-оформлений менеджмент [7; 58].

Сучасний менеджмент – щось більше, ніж сума функцій менеджменту. Сучасний менеджер має бути обізнаним з технологіями організації і фінансового контролю, маркетингу й психологічно-виховною роботою з персоналом, мати вміння вирішувати слабко структуровані проблеми, здатним піти на розумний ризик заради інтересів справ та суспільства, уміло репрезентувати себе.

Сучасний менеджер є насамперед медіатором. Та й практичний досвід показує, що якщо менеджер підібрав професійну команду, організував роботу, у якій кожен знає свою

ділянку спільної справи й свій маневр, то менеджерів залишається в основному створення сприятливих зовнішніх умов для успішної діяльності фірми, встановлення необхідних контактів, з'ясування перспектив діяльності, роз'яснення підсумків і планів цієї діяльності інвесторам, партнерам, персоналу і т.д., інакше кажучи, підготовка сприятливих умов для просування і здійснення нових проектів і програм.

Він повинен уміти планувати свій культурно-професійний розвиток, брати участь у різноманітних формах ділового та політичного життя. Суспільно-практичний досвід засвідчує, що провідні бізнесмени та політичні лідери справляють вагомий соціальний вплив як на суспільство, так і на особистості, прискорюючи його розвиток й посилюючи згуртованість його членів.

Художній менеджмент технологічно включає формування бази даних, збір інформації про художників, створення репродукцій їхніх робіт, публікацію мистецтвознавчих статей тощо. Менеджер культурно-мистецької галузі повинен мати художню освіту.

Арт-менеджерів у нашій державі лише нещодавно почали готувати у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, деяких інших вищих мистецьких навчальних закладах.

Організаційно актуалізується й значення галерей у формуванні корпоративних та приватних колекцій сучасного українського мистецтва [6].

В Україні створено передумови для розвитку арт-ринку та його подальшого реформування. Зокрема, розроблена необхідна законодавча база, створено Асоціацію арт-галерей України, й функціонують аукціони. Ринок творів мистецтва у нашій країні правомірно розглядати навіть як окрему галузь економіки, в якій задіяні понад 50 тис. художників, що створюють якісний мистецький продукт, тому такі реформи позитивно вплинуть на структуру економіки країни загалом [5]. Проте більшість українських мистецьких галерей є публічними й виконують функції культурно-виховних закладів центрів, але майже не одержують матеріальної підтримки від місцевої, регіональної та центральної влади, як-от: пільги в оренді й тарифи, субсидії або гранти тощо. Фактично відсутня системна добродійність, тому виживають лише деякі публічні галереї й арт-центри за рахунок окремих неформальних продажів, суборенди й участі в арт-консалтингу. Але це мінімальні засоби, що дозволяють зводити кінці з кінцями [8; 42].

Таким чином, об'єктивація проектної культури у мистецькому менеджменті здійснюється у внутрішніх і зовнішніх зв'язках діючої художньо-естетичної системи. Цей вид менеджменту характеризується зацікавленою комунікацією з наявними осередками функціонування проектно-художньої творчості. Йому притаманні відносна самостійність та якісна специфіка.

Список використаної літератури

1. **Байшев О.** «В Украине галерея – больше, чем галерея» / О. Байшев // Антиквар. – 2013. – № 1–2 (70).
2. **Гагоорт Г.** Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / Г. Гагоорт ; пер. з англ. Б. Шумилович. – Л. : Літопис, 2008. – 360 с.
3. **Левинсон Дж. К.** Партизанский маркетинг. Простые способы получения больших прибылей при малых затратах / Дж. К. Левинсон. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 432 с.
4. **Лукьянов Д. В.** Гулливер в стране лилипутов / Д. В. Лук'янов : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.botexpert.com.ua>
5. **Мельник Ю.** Сутність та необхідність реформування вітчизняного ринку творів мистецтва / Ю. Мельник // Вісник ТНСУ. – 2011 – № 5–2. – С. 351–358.
6. **Михальчук В. В.** Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України : автореф. дис... канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / В. В. Михальчук. – К., 2012. – 16 с.

7. *Тульчинский Г. Л.* Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие / Г, Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – 2 изд., исправл. и доп. – СПб. : Лань, 2003. – 528 с.
8. *Хаматов В.* Дилеры легальные и реальные / В. Хаматов // Антиквар. – 2013. – № 1–2 (70). – С. 4–43.
9. *Weltlauffer S.* Common sense and conflict, An interview with Disney's Michael Eisner / S. Weltlauffer // Harvard Business Review. – 2000. – Vol. 78. – No. 1, January-February, Boston.

Резюме

Розкриваються особливості мистецького менеджменту як явища, об'єктивно пов'язаного з проектною культурою; виявляються його комунікаційні зв'язки з осередками проектно-художньої творчості.

Ключові слова: культура, проектна культура, мистецтво, менеджмент, мистецький менеджмент, комунікація, арт-ринок.

Summary

Oborska S. Objectification of the project culture in the art management

The features of the art management as the phenomenon which is objectively and inseparably associated with the project culture, its communication links with the centre's of the project and art creativity are determined in the article.

Key words: culture, project culture, arts, management, art management, communication, art market, marketing.

Аннотация

Раскрываются особенности художественного менеджмента как явления, объективно связанного с проектной культурой; определяются его коммуникационные связи с центрами проектно-художественного творчества.

Ключевые слова: культура, проектная культура, искусство, менеджмент, художественный менеджмент, коммуникация, арт-рынок, маркетинг.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

УДК 130.2;72.01

Н.О. Мринська

САКРАЛЬНІ ЧИННИКИ ВОСЬМИКУТНОЇ ФОРМИ У СТВОРЕНІ ОБРАЗНОСТІ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

На початку ХХ століття втрата духовних орієнтирів створила відрив від сакральної сутності архітектурної форми як частини культури та образу універсума. На цьому етапі культові та культурні архітектурні зразки мали різне значення та на початку ХХІ ст. поступове відтворення сакральної сутності архітектури стало потребувати об'єднання цих понять. Але процес «реінкарнації» потребує методичного й поглибленого вивчення архітектурної форми в рамках створення простору як частини культурного середовища й вимагає детального вивчення восьмикутних архітектурних зразків для відтворення культурної архітектурної спадщини. Вивчення сакральної сутності восьмикутної архітектурної форми задає важливі напрями в сфері виховання естетичної свідомості молоді, збереження зразків культурної спадщини та впливає на формування образу архітектурного простору.

Аналіз попередніх досліджень. Восьмикутна форма, як частина сакрального архітектурного простору, в наукових працях не розглядалась, але знаковість форми у поєднанні з простором вивчалися А. Габрічевським [4], В. Іовлівим [5], О. Конівом [6],

І. Кошовцем [7], В. Федорівим [8]; всі попередні автори відзначали значимість сутності форми, власне, тому *метою даного дослідження виступає* аналіз архітектурних зразків восьмикутної форми та визначення знаковості восьмикутної форми.

У рамках реалізації поставленої мети здійснено пошук глибинної символіки восьмикутної форми в різних релігійних та філософських течіях і досліджені зв'язки форми з образом архітектурного об'єкта в рамках впливу соціуму на індивідуальні естетичні якості людини.

Завдання дослідження – визначення важливості восьмикутної форми в різних конфесійних моделях буття та створення класифікації цих споруд на основі морфологічних показників.

Виклад основного матеріалу. Сакральні основи є частиною складного багатопланового явища в культурі архітектурного простору. Вони являють особливу знаково-символічну систему восьмикутника, що об'єднує сфери буття і стану суцього. Все це знаходиться в органічній єдності зі світськими елементами на всіх етапах історико-культурної генези восьмикутної форми як частини архітектурної культури.

Образність – складна, «поліфонічна» структура культурного цілого, що створюється «діалогом» простору і восьмикутної форми. Поняття образу передбачає створення якісно нового принципу восьмикутної будови, що не зводиться до суми складових його компонентів, структур, а поширюється на емоційний вплив споруди на людину. Образна і композиційна єдність, духовне співзвуччя, спільна участь у художній організації простору і форми, узгодженість масштабів, пропорцій, ритму здатні активізувати сприйняття, повідомляти багатоплановість цієї форми, багатогранність художньої ідеї та змушує людину відчувати багатобічний емоційний вплив.

У рамках сакрального чинника можна визначити досвід, притаманний певній місцевості, соціуму в критеріях універсума. Символічна ознака досвіду стає важливою при розгляді житлової забудови, котра підсвідомо включає в свій функціональний простір релігійні ознаки. Ця категорія нерозривно пов'язана з релігійною філософією – тому легко припустити, що безліч сакральних споруд мають у своїй основі восьмикутник.

Символізм – значення досвіду та світогляду при будівництві і їх автентичність. Використання хреста і символу коловорота є частиною традиційних орнаментів українців. Символіка восьмикутної зірки використовується мусульманами і створює священний образ Корану. В мусульманстві загалом використовувати художні символи заборонено, тому орнамент є символічною складовою образу Аллаха чи його вчення. І саме восьмикутна зірка виступає головним образом священного писання. Перенесення такого символу до архітектурних споруд формувало загальний художній образ житла та наповнювало сакральним сенсом середовище. Символіка восьмикутної форми поширена й формує в свідомості безперечний зв'язок із досвідом і світоглядом людини, при цьому вплив аутентичних показників є вирішальним як чинники, окреслені досвідом суспільства й світоглядом нації. Все це загалом впливає і на саму форму будинку, і на його внутрішнє облаштування. Тому аутентичні споруди втілюють у собі досвід поколінь та формують світоглядні принципи, зібрані попередніми поколіннями.

Символічний опис ставить у відповідність морфологію об'єкта та його культурне значення, прийняте в рамках певної культурної традиції, як світогляду нації чи народності і базується на досвіді – аксіомі символічного значення. Символічний сенс можуть приймати геометричні і стереометричні фігури і тіла – квадрат, куб, коло, куля. Символічні значення при цьому можуть бути як первинними, наприклад коло і квадрат, як символи досконалості і рівноваги, так і вторинними, піраміда наприклад, для нас є вже не тільки ідеальним тілом або символом божественності фараона, але і символом всієї стародавньої єгипетської культури. Символічні значення архітектурних форм можуть бути неоднозначними. Одна і та форма, може мати різний зміст у різних культурних контекстах. Треба розуміти, що храмове і мирське (житлове) будівництво спиралися на потужну сакральну основу – єдину космологічну модель (модуль), засновану на

божественних законах, простоти, міри і краси. Всі форми, що використовувалися в храмах і домобудівництві, мали глибокий космологічний зміст і відтворювати своєю геометрією і числом священну архітектоніку світобудови. Так, восьмикутник є перехідним від квадрата до кола, що символізує перехід від мирського до божого. Досвід та світогляд виступають чинниками, що впливають на загальне значення форми й упорядковують її ознаки.

Число вісім пов'язується з відродженням і з припиненням процесу становлення. Воно може бути розглянуте як образ подвоєної четвірки, запозичуючи деякі аспекти символіки останньої. Це також перший куб (два в третьому ступені); таким чином, число вісім вводить третій вимір і задає уявлення про об'єм речей. У Єгипті воно символізувало космічний порядок (втілений у постаті Огдоади, або вісімки вищих богів пантеону). За свідченням Плутарха, вісімка символізує надійність і непорушність, як куб першого з парних чисел і подвоєний перший квадрат [1; 65]. На Сході це число наділяється космічними конотаціями. У Китаї вісімка модель пов'язується з основами світо-устрою: вісім – число небесних опор, вітрів, основних символів того чи іншого духовного принципу, число основних триграм у системі «Іцзин», колон імператорського палацу. В буддизмі фігурують вісім спиць колеса закону, елементів благородного восьмеричного шляху, пелюсток космічного лотоса. Та аналогічне подання зустрічається також і в ісламській традиції, згідно з якою трон також підтримується вісьмома ангелами, які відповідають одночасно восьми напрямам і восьми групам букв арабського алфавіту.

Вісім у християнській символіці є символом відродження; в цьому зв'язку воно стає емблемою хрещення водою (баптистерій – хрестильні католицьких церков мають форму восьмикутника). Вісімка може бути розглянута і як знак нескінченності (відповідно до математичної символіки). Яскравим прикладом образності восьмикутної архітектурної форми виступають сакральні споруди. Сакральна архітектура у різних культурах спиралась на значення форми. Це було вирішальним при формуванні і побудові храмових комплексів різних релігій. Образ храму пояснює віруючим сутність храму як початку майбутнього Царства Небесного, створює перед ними образ цього Царства, користуючись видимими архітектурними формами і засобами живописної декорації. Взаємодія знаковості та сакральності дає змогу відділяти культові споруди з загального архітектурного простору та утворювати безперечний зв'язок форми і простору у рамках сакрального вимірювання. В даному випадку форма, це відображення у людському бутті релігійних та філософських поглядів людства, тому для християнина хрест стає вирішальним при формуванні церкви, для мусульманина зірка, для буддиста ба-гуа, всі ці фігури об'єднані восьмикутником. Обрис хреста – восьмикутник, восьмикутна зірка окреслена за променями – восьмикутник, ба-гуа – восьмикутник згідно сторін світу.

У християнстві восьмикутну форму мали древні баптистерії і, незважаючи на забуття або нехтування символікою, починаючи з епохи Відродження, її ще й сьогодні часто мають хрестильні купелі. І тут, що абсолютно очевидно, мова йде про місце проходження або переходу; втім, у перші століття баптистерій розташовувався поза церквою, і лише ті, хто прийняв хрещення, допускалися всередину. І те, що пізніше купелі були перенесені в саму церкву, але завжди їх розташовували біля входу, нічого не змінює в їх значенні. У певному сенсі і згідно вище сказаного, церква у ставленні до зовнішнього світу є те ж, що і світ небесний у ставленні до земного, а баптистерій, через який потрібно пройти для переходу від одного до іншого, співвідноситься тим самим із проміжним світом. Але, крім того, баптистерій перебуває з духовним світом у більш прямому зв'язку, в силу характеру ритуалу, який, власне, є способом відродження. В цілому, числа та їх символи стали священними засобами орієнтації і впорядкування універсума. З їх допомогою відтворювалася структура космосу і здійснювався взаємозв'язок з ним людини. Для міфопоетичної свідомості, числа не можуть бути зведені до вираження кількості, і завжди виявляють «якісний», речовинний характер. Число визначає якісні характеристики речей в моделі світу, чим визначає суть світу. В Біблії слова Соломона, звернені до Господа: «Ти все розташував мірою, числом і вагою» [9; 365].

Християнська релігія використовує в якості свого головного образу хрест (з I по X століття він поставав у формі розгорнутого куба, або двох прямокутників, з'єднаних між собою), що створюють Октагон – будівля восьмикутної форми на основі ідеального восьмикутника, створеного з рівних відрізків під однаковими кутами (135 градусів). Багато соборів побудовано з використанням характеристик, властивих правильному восьмикутнику (октагону). Каплиця Вознесіння на Елеонській горі є одним з яскравих прикладів. Дослідники вважають, що центричні октагональні споруди походять від західних, давньоримських зразків, але класичного виду набули на Сході – у Візантії. Про це, зокрема, свідчить історія будівництва церкви Сан Вітале в Равенні за участю візантійських майстрів. Оригінальним прикладом барочного втілення візантійської ідеї є капела Сан Джованні ін Оле («Св. Іоанна в маслі») на місці тортур Св. Іоанна Євангеліста в казані з киплячим маслом, біля Латинських воріт на південній околиці Риму. Хрещення Київського князя Володимира Святославича відбувалося в 988 р. у баптистерії кафедрального собору Корсуня, так званої Уваровської базиліки типу октагон із трьома екседрами і притвором із західного боку (не збереглася).

Мусульманські Мазарі зводили октагональними. У 696 р. в Єрусалимі на храмовій горі звели «мечеть Омара» у формі октагон. Чудовим зразком октагональної будівлі є баптистерій церкви Сан Джованні ін Латерано в Римі, зведений у IV ст. при імператорі Костянтині і перебудований у 430-х рр. при Папі Римському Сиксте III.

Використання восьмикутника, як частини плану споруди, частіше спиралися на тектонічно-морфологічне підґрунтя, сприймаючи восьмикутник (восьмерик) як більш надійну конструктивну частину плану. Восьмерик – споруда восьмикутної форми, в основі якої квадрат чи прямокутник з усіченими краями, або восьмикутна зірка. Світлові вежі над середохрестям західноєвропейських готичних соборів будували восьмигранними. Таку вежу має собор в англійському місті Або (1322-1328 рр.), в Італії – Міланський собор (1500 р.), у Франції – собор у Кутанс (1220-1275 рр.). У бубнах фронтонів цієї церкви зображена восьмипроменева «Зірка Діви Марії».

Зразком дерев'яного будівництва є знамениті Архангельські храми у Кижях, такі як Преображенська Вертикаль (1749 р.), церква Преображення господнього (1714 р.) та церква на Кижському цвинтарі (1764 р.). Всі вони зроблені за єдиною ознакою – восьмерика та увінчані багатьма куполами – маківками. За аналогом з Архангельською вертикаллю, побудовано Троїцький Собор на Дніпропетровщині (1772 р.).

Старі церкви, що збереглися на Прикарпатті, в більшості створені триголовими, де кожна окрема частина має в основі восьмерик. Також існують зразки кам'яного будівництва. Визначною спорудою можна вважати Каабу, велику мусульманську святиню в Єрусалимі, звісно, не саму Каабу як реліквію, а відкритий храм, що окреслює місце священного каменю; він має форму восьмерика.

Поширеною восьмигранною формою є Восьмерик на четверику – складний план споруди, де основою служить квадрат або чотирикутник, на якому розміщується восьмерик. Це найбільш поширена форма при будівництві «шатрових храмів». Яскравими зразками сакральної архітектури восьмерика на четверику є такі святині: Києво-Печерська Лавра, загалом вся складається з цих конструктивних елементів; Андріївський і Софіївський собори також геометрично відповідають цьому класу. Собор Василя Блаженного на Красній площі у Москві, гармонійно поєднаний зі Спаською баштою. Святогорська та Почаївська Лавра є зразками архітектурного мистецтва в Україні. Багато чотирикутних кам'яних фундаментів дерев'яних церков, що збереглися до наших днів, за описами формували на своєму тлі восьмерик. Це свідчить про значущість цієї форми у сакральному будівництві в Україні.

Висновки. Культіві споруди – це відображення прагнень людини в досягненні гармонії. Восьмикутна форма в сакральних спорудах є частиною світовідчуття багатьох народів, а сакральна сутність восьмикутника є невід'ємною частиною культового архітектурного образу. Присутність восьмикутника в різних культових спорудах свідчить

про універсальність цієї форми. Досвід та символічні якості восьмикутника створюють глибинний образ сакральної сутності архітектури. Восьмикутник, як частина архітектурного простору, спроможний своєю формою створювати символічне значення архітектурного об'єкта та впливати на асоціативні естетичні якості людини.

Восьмикутні споруди можливо класифікувати за морфологічними ознаками та поділити на октагон, восьмикутник і восьмикутник на четверику. Всі ці форми утворюють восьмикутний архітектурний простір і присутні в сакральній архітектурі різних народів світу. Вивчення сакральної сутності восьмикутника дозволило виділити восьмикутну форму як особливу при створенні культових споруд та оцінити її духовне навантаження у створенні образу архітектурного об'єкта.

Перспектива подальшого дослідження спрямовує автора на вивчення восьмикутної форми як знакової в житловому будівництві, що дозволить відстежити вплив сакральних чинників на образ життя індивідуума в рамках соціальних і культурних традицій.

Список використаної літератури

1. *Витрувій Десять книг об архітектурі* / Витрувій [пер. с лат. В. Зловонская]. – М. : Изд-во ВАА, 1936. – 343 с.
2. *Вятчанина Т. Н.* Некоторые тенденции духовно-религиозного сознания второй пол. XVII века и их отражение в храмовом зодчестве / Т. Н. Вятчанина. – М. : Архитектурное наследство, 2007. – 128 с.
3. *Гнідець Р.* Проявлення сакруму у просторовому заложенні українських церков / Р. Гнідець // Вісник держ. ун-ту «Львівська політехніка». – Л. : Вид-во держ. ун-ту «Львівська політехніка», 1998. – 32 с.
4. *Габричевский А. Г.* К вопросу о строении художественного образа в архитектуре / А. Г. Габричевский. – М. : Искусство, 1927. – 61 с.
5. *Иовлев В. И.* Архитектурный хронотоп и знаковость : сб. науч. тр. междунаrod. ассоц. семиотики пространства / В. И. Иовлев [Семиотика пространства] (под ред. А. А. Барабанова). – Екатеринбург : Архитектон, 1999. – 115 с.
6. *Конева Е. В.* Образ города как коммуникативная знаковая структура / Е. В. Конева : сб. науч. тр. междунаrod. ассоц. семиотики пространства [«Семиотика пространства»] (под ред. А. А. Барабанова). – Екатеринбург : Архитектон, 1999. – 340 с.
7. *Кошовец И. А.* Знак и образ / И. А. Кошовец // Строительный вестник, 1999. – № 9. – С. 23-26.
8. *Фёдоров В. В.* Символическое бытие архитектурного пространства / В. В. Фёдоров ; М-во общ. и проф. образования РФ, Твер. гос. тех. ун-т. – Тверь : Б.У., 1999. – 103 с.
9. *Флоренский П. А.* Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский ; сост. игумен Андроник (А. С. Трубачёв). – М. : Мысль, 2000. – 447 с.

Резюме

Розглянуті сакральні особливості восьмикутних культових споруд, їх вплив і значення в різних релігіях світу на архітектурний образ. Створена класифікація восьмикутних споруд за морфологічними ознаками.

Ключові слова: сакральність, знаковість, образ, символізм, восьмикутник, октагон, восьмикутник, восьмикутник на четверику.

Summary

Mrynska N. Influence of sacral factors of octagonal form on creation of imagery of architectural environment

In the article the sacred places of worship features octagonal their influence and significance in various religions of the world in the creation of the architectural image. Established classification octagonal buildings by morphological characters.

Key words: sacral, iconic, image, symbolism, octagon, octagonal, octagon chivalric.

ВЗАЄМОДІЇ ПРОСТОРУ ТА ПЛАСТИЧНОГО ОБ'ЄМУ (ЗА ВЗІРЦЯМИ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Постановка проблеми. Проблема взаємодії простору та скульптурного об'єму завжди актуальна і є одним із ключових завдань, що вирішує скульптор у процесі роботи над твором мистецтва. Вона має вагомое практичне та теоретичне значення, адже розмаїття продуктивних форм взаємодії об'єму та простору дає можливість у скульптурі безкінечно інтерпретувати художній образ, маніпулюючи проявами цієї взаємодії. Говорячи про скульптуру як реальний об'єкт, наповнений певним ідейно-змістовим навантаженням філософського та духовного характеру, варто б відзначити, що вона, сприймаючись візуально, бере безпосередню участь у нашому перцептивному досвіді, формуючи картину навколишнього світу, отже є не лише предметом у тривимірному «Евклідовому просторі», а одним із формотворчих елементів онтологічного простору людини. Як художній об'єкт, скульптура відіграє особливу роль у просторовому середовищі, виступаючи в ньому як організуюча складова.

Мета статті – визначити історичні передумови трансформації системи «простір – об'єм», акцентувати увагу на проблемі простору в скульптурі, відстежити тенденції змін на прикладах української скульптури першої третини ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень. В історичному контексті дана проблема розглянута в монографії Н. Полякової «Скульптура і простір. Проблема співвідношення об'єму та просторового середовища» [2], в якій проаналізовані принципи взаємодії скульптурного об'єму та повітряного середовища, їхню еволюцію на прикладі творів скульптури різних епох. Іншою працею, що торкається питань простору в скульптурі, є «Теоретичні нотатки» О. Архипенка [7], зокрема розділ «Простір» (С. 246-248), в якому автор аналізує передумови його трансформації в скульптурі на прикладі власного творчого досвіду. Окремі аспекти даного питання дотично відображені у працях, присвячених скульптурі, архітектурі, питанням формування середовища (Л. Лисенко, М. Протас, Г. Складенко, О. Саловетов та ін.).

Результати дослідження. Кожна епоха диктує свої вимоги, що впливають на формування, подальше функціонування та трансформацію художніх стилів та напрямів, які, в свою чергу, є відображенням соціальних та культурних процесів у межах як окремо взятого регіону, так і в контексті локальних міжнаціональних взаємодій.

Розглядаючи проблему взаємодії простору та скульптурного об'єму, слід відзначити, що її вирішення змінювалося в історичному контексті розвитку мистецтва. Відповідно до зміни епох, змінювалося й сприйняття та трактування простору. Кожна наступна висувала свої завдання, що вимагали художнього переосмислення та вирішення питань взаємодії форми, об'єму та середовища. Прикладом можуть слугувати грецька та римська скульптура, готична скульптура, скульптури епохи Відродження, модерна та авангардна пластика ХХ століття. Всі вони створювалися за різної політичної, соціальної і мистецької доктрини.

З часів зародження мистецтва (верхній палеоліт), як прояву свідомої людської діяльності, і, відповідно, перших спроб об'ємно-просторового відтворення людини (Венера з Холле-Фельсу, датується 35000-40000 р. до н.е.) і до кінця ХІХ століття в скульптурі панувала фігуративна антропоморфна пластика з різною мірою інтерпретування об'ємів скульптури, що в більшій або меншій мірі змінювала загальний образ об'єкту відтворення, залишаючи його реалістичним. Тільки на початку ХХ ст. відбулося масштабне, революційне переосмислення трактування скульптурного образу, методів та прийомів його відтворення. Скульптура, пройшовши тернистий шлях підкорення просторового середовища, перетворила простір на власний конструктивний

елемент, змінивши вектор його сприйняття. Багато скульпторів (О. Архипенко, П. Гаргальо, К. Бранкузі, Ж. Ліпшиц, Н. Габо та ін.) відмовились від художніх канонів, що формувалися впродовж попередніх епох і занурилися у всеохоплюючу атмосферу експерименту, спровокованого культурною та технічною революцією. Ці зміни не могли не позначитися на українському мистецтві, як невід'ємної частини загальноєвропейського художнього процесу.

Проблему сприйняття простору та її трансформацію можна простежити на прикладі української скульптури першої третини ХХ століття.

Аналіз української скульптури зазначеного періоду показує, що паралельно існували модерністські реалістичні течії та напрями, що ґрунтувалися на ренесансній традиції трактування пластичного об'єму, хоча і намагалися від неї відійти, з одного боку (модерн, неоімпресіонізм, експресіонізм, реалізм, неоромантизм, неокласицизм, академізм) та революційно налаштований авангард, з іншого. Відповідно питання простору в контексті скульптурного твору в обох напрямках трактувалося по-різному.

М. Протас зазначає, що в період першої третини ХХ століття, відображаючись у перелічених вище напрямках, «українська пластика еволюціонує до розуміння декоративно-знакового взаємозв'язку форми і простору як елементів цілісної структури, переглядаючи естетичний статус образу, натурний веризм, рух, статику й просторово-часову поліморфність об'ємів» – цей процес набув особливо бурхливого розвитку на межі 1910-1920-х років. «Причому в східноукраїнській школі авангардні конструктивістські об'єкти стимулювались агітаційними установками уряду, натомість у західноукраїнській – з 1920-х років, через розчарованість в авангардних методах і цілях, йде зворотній процес, притаманний численним європейським школам: повернення класичної (ренесансної) схеми мислення у традиційних матеріалах скульптури» [1; 22].

Щоб краще зрозуміти суть процесів трансформації сприйняття об'єму та простору в скульптурі, які відбувалися в зазначений період, слід зрозуміти закони функціонування скульптури як художнього явища.

За визначенням скульптура – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають фізично-матеріальний предметний об'єм і тривимірну форму, розміщену в реальному просторі (середовищі); скульптура відображає в художніх образах реальний світ, користуючись особливими засобами і методами відтворення; створення художнього образу багатогранний та поліфункціональний процес, під час якого скульптор використовує усі свої професійні знання, навички, творчий потенціал, естетичний та емоційний досвід; у скульптурі задум майстра втілюється за допомогою пластичних об'ємів та просторового середовища, в якому перебуває його твір і з яким безпосередньо взаємодіє; простір у поєднанні зі скульптурною пластикою може бути як зовнішньою оболонкою скульптури, так і внутрішнім середовищем, яке утворюється між її об'ємами і несе символічне навантаження. На основі цієї здатності гармонійної взаємодії простору (у різних його проявах) з матеріальним об'ємом виникає безліч можливостей художньої інтерпретації їх поєднання. Характер пластичної форми скульптури залежить від мови художнього виразу, що продиктована напрямом, в якому вона зроблена та індивідуальної манери скульптора. Існують три основні схеми мислення в скульптурі: ренесансна (класична або інакше реалістична), авангардна та модерністська як компроміс двох попередніх. Трактування ними простору має, як схожі риси так і певні відмінності.

«Ренесансна схема мислення» в скульптурі віддзеркалює основні здобутки та досягнення культури і мистецтва Італії епохи Відродження. Художні принципи та методи, винайдені в період Ренесансу, лягли в основу класичної (академічної) школи скульптури, що формувалася впродовж наступних століть. Їй притаманне повернення впливу античної традиції, антропоцентризм, гуманізм, затвердження поняття краси, як самодостатньої естетичної категорії, що ґрунтується на схожості з природою, науковий підхід до мистецьких проблем (глибоке вивчення закономірностей функціонування природи за допомогою накопичення знань в області перспективи, анатомії, прийомів об'ємного

моделювання). Саме в період Ренесансу змінився принцип художнього синтезу пластичних мистецтв, зокрема скульптури та архітектури. Замість колишнього її підпорядкування архітектурі, встановилося їх взаємне рівноправ'я. Роль скульптури зросла, вона вийшла з під домінування архітектури, що зумовило появу окремої статуї, що вільно стоїть. З'явилася монументальна скульптура, що бере безпосередню участь у формуванні навколишнього просторового середовища, активно взаємодіючи з ним, має безліч точок огляду, на відміну від скульптури попереднього періоду середньовіччя, як про це свідчать взірці Донателло «Кінний пам'ятник кондотьєра Еразмо де Нарні» (1447-1453 pp.), Мікеланджело Буонарроті «Давид» (1501-1504 pp.) та ін. Мова скульптури стала більш узагальненою, особистість з її індивідуальністю та неповторністю стала в центрі творчого пошуку (Дезідеріо да Сеттіньяно «Портрет принцеси Урбінської» (середина XV ст.), Міно да Фьезоле «Асторджіо Манфреді» (1455 p.). Епоха Відродження «...воскресила традиції античної пластики, статуя знову набула просторової активності, яка притаманна округлій формі, та різноманіття вільного руху» [2; 58]. Свобода просторового рішення, повернута скульптурі Ренесансом, стала відправною точкою пошуку нових просторово-пластичних взаємодій в скульптурі наступних періодів.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у скульптурі розпочинається етап образно-пластичної трансформації, пов'язаний з утвердженням у мистецтві нового стилю, що збігається у певних аспектах із стилем модерн. Так, О. Роден, який використовує засоби художньої виразності, що руйнують чітку грань пластичних об'ємів скульптури та середовища (простору), демонстрував інше розуміння форми: її динамічність, фактурна виразність ліпки, емоційна насиченість образу розширили пластичні можливості скульптури, ставши опонентом академічній традиції та джерелом новацій в скульптурах його наступників, які працювали в різних жанрах та напрямках, ілюструючи як модерністську, так і класичну схему мислення в скульптурі (К. Бранкузі, А. Бурдель, К. Міллес, А. Голубкіна та ін.). З появою авангардних та модерністських напрямів у мистецтві (кубізму, футуризму, конструктивізму, абстракціонізму, дадаїзму, імпресіонізму, експресіонізму тощо) на початку XX ст. скульптура набула рис до того часу їй не притаманних – абстрактність, протяжність у часі, відхід від антропоцентричності та антропоморфності. Вона почала втрачати головні свої ознаки структурності, тривимірності, стійкості, об'єму, форми і навіть матеріальності. Новітні філософські концепції («Психоаналіз» З. Фрейда, «волютаризм» Ф. Ніцше, «Філософія життя» та «Творча еволюція» А. Бергсона) у поєднанні з новими технологіями кардинально змінили вигляд скульптури, ініціювавши процес її постійної мутації, що триває й до тепер. Проблема простору в той період набула особливого значення, адже його сприйняття кардинально змінилося. Саме в той період, завдяки винаходу контробр'єму або так званої «модельованої просторової порожнечі» українським скульптором О. Архипенком, простір перетворюється на конструктивний елемент скульптури.

У процесі створення скульптури автор зіштовхується з необхідністю вирішення низки важливих художніх проблем, в яких у тій чи іншій мірі фігурують питання простору: композиція, її відповідність ідейно-змістовому та філософському задуму, об'ємно-просторове рішення, взаємодія з реальним простором (середовище, в якому знаходиться скульптура), освітлення, вибір матеріалу та фактури, сприйняття скульптури на відстані з різних ракурсів та точок огляду, як виглядатиме скульптура за різного часу доби, сезону року та багато інших художніх завдань.

Класична традиція в скульптурі передбачає трактування реального простору як середовища, в якому вона перебуватиме. У відповідності з простором, куди вона проектується, автор обирає ту чи іншу інтерпретацію основних засобів вираження скульптури: постановка фігури в просторі, передача її руху, пози, жесту; світлотіньове моделювання, підсилююче рельєфність форми; фактура ліпки або обробки матеріалу; зоровий ефект маси і вагових відношень; пропорції; характер силуету. Всі ці засоби дають

можливість скульптору створити твір, який ідеально впишеться в реальний простір, який, в свою чергу, максимально взаємодіятиме з об'ємами скульптури (ці принципи також застосовуються і в авангардному трактуванні пластичного об'єму).

У залежності від призначення скульптура розташовується в різному середовищі, тобто має різне оточення, в якому виникає різноманітність продуктивних форм її розміщення в просторі і різноманітність форм проникнення простору в скульптуру. Важливим також є вибір ідейно-змістового рішення в залежності від соціального призначення споруди, в інтер'єр або екстер'єр якої проектується скульптура. Створення скульптури під конкретне архітектурне середовище вимагає детального аналізу просторового ансамблю, який творять архітектурні об'єми. Архітектурний простір насичений динамічно розташованими виступаючими об'ємами не буде гармонійно взаємодіяти з такою ж активною і динамічною скульптурною пластикою, він вимагатиме монолітного, статичного об'єму з плавною силуетною лінією. Скульптура, що встановлюється на відкритому просторі (парк, сквер, площа) вимагає вирішення низки важливих проблем, що виникають при її проектуванні та монтажі. Зокрема, постає завдання, врахувати взаємодію фронтальної площини скульптури з кутом сонячного освітлення. Якщо фронтальна площина стоїть проти сонця впродовж світлового дня, то головним є силуетне вирішення скульптури. Враховують також дендрологічні аспекти впорядкування середовища довкола скульптури, а також правильний вибір місця її встановлення за наявності так званих «мертвих зон», при встановленні на які скульптура втрачає свою образну виразність та оглядовість.

Одним із блискучих прикладів вирішення цих завдань у класичній традиції монументальної пластики є пам'ятник польському поетові А. Міцкевичу (1905-1906 рр.) у Львові, автором якого є український скульптор М. Паращук у співавторстві з А. Попелем, де А. Попель виконав центральну частину пам'ятника, а М. Паращук відповідав за прив'язку колони до постаті, тому вже на стадії виготовлення робочого макета врахував оптимальну відстань між статуєю та колоною, а також висоту оптимального розміщення ангела. Тому при будь-якому сонячному освітленні тінь від ангела не падає на постать поета. Водночас обидві скульптурні групи утворюють діагональ, яка під гострим кутом перетинає вертикаль колони. Відтак, «...згори донизу діагональ витримано не лише в лінії, а й у наростаючій масивності, переході від легких форм до важких. Динаміка композиції досягнута виразним зіставленням миттєвого та бурхливого руху (навіюваного широким розмахом крил ангела) – і спокою, втіленого в постаті. Тобто засобами класичної скульптури передано бароковий за своєю природою варіант руху. Однак обидві форми руху не контрастують (як у барокових творах), а переходять одна в одну» [4; 18-19]. Пунктом взаємопереходу від руху до спокою є простір, де зустрічаються погляди ангела та поета. Зустріч двох рухів і двох поглядів збіглась із центральною віссю колони, де «...різні частини пам'ятника дістали своєрідний ритмічний лад; чергуються світлі (гранітні) та темні (бронзові) маси, вертикалі жертовника й колони – з діагоналлю основної скульптурної групи, більші обсяги – з меншими». Слід зазначити, що скульптори не тільки майстерно вирішили загальну композицію пам'ятника, а й органічно вписали його в навколишнє архітектурне середовище, зробивши його композиційним центром площі, який гармоніює з навколишніми спорудами.

Іншим прикладом вдалого вирішення скульптором завдань зі співвіднесення об'ємів та форм їх просторовому розташуванню, може слугувати пам'ятник «Артему» в Бахмуті (1924 р.), спроектований та виконаний в манері кубізму та конструктивізму І. Кавалерідзе. В ньому простежується як класична традиція монументального образотворення, так і новаторське сприйняття питань трактування форми та її взаємодії з середовищем. Зокрема, стосовно пам'ятника «Артему», можна стверджувати, що «його постамент – це складне просторове, віртуозно зкомпоноване утворення, а постать вирішена як архітектурно-конструктивна, сповнена героїчного пафосу пластика» [3; 201]. Ю. Варварецький описував пам'ятник Артему так: «кожний обсяг підкреслено

самостійний, жодна деталь не губиться в складній системі супідрядності, – і гармонія цілого виникає не як проста сукупність, а як результат рухливих взаємодій всіх активних елементів форми» [5; 38]. Чітка підпорядкованість архітектурної частини постаменту та самої скульптури центральній вісі симетрії, а також поступове облегшення мас їхніх об'ємів з низу до гори підсилює відчуття монументальності та підкреслює візуальне домінування пам'ятника в навколишньому середовищі, чітка ж діагональ утворена піднятою вгору рукою та не опорною ногою Артема і кубістично-конструктивістське трактування пластики монументу, підкреслює стрімкий рух та підсилює відчуття експресії. Ця робота – синтез скульптури і архітектурного середовища в поєднанні з природнім оточенням, які створюють досконалий ансамбль, що, в свою чергу, дозволяє максимально точно передати єдність формального композиційно-просторового вираження з ідейно-змістовим навантаженням, закладеним в цей ансамбль автором. Хотілося б зазначити, що кубістичне вирішення об'ємів монументу має не лише формальний характер. Кубісти на початку ХХ ст. послідовно розглядаючи предмет зі всіх сторін, хотіли в живописі закарбувати на одній площині усі його зорові аспекти, що нескінченно змінювалися. Це означало зображати предмет в «четвертому вимірі» [2; 119]. Саме пошуки кубістів в живописі мали не аби який вплив і були відправною точкою в зміні трактування простору в скульптурі. Таким чином, крім традиційних трьох вимірів – ширини, висоти і глибини, з'явився ще один фактор сприйняття форми – послідовна, тобто триваюча у часі зміна кута зору на предмет, який споглядають (круговий обхід). Простір довкола скульптур перестав бути інертним середовищем, в якому перебували статичні або динамічні об'єми. У ХХ ст. скульптура «...стала синтезом форми і повітряного середовища», перебуваючи з ним у взаємодії: це дозволило підсилити відчуття форми, яка заповнює простір, а сам простір включити як активний формотворчий фактор в цілісний образ скульптури; ритмічне перекликання форм і просторових інтервалів дало змогу виробити новий підхід до побудови композиції в скульптурі з урахуванням нових факторів взаємодії об'єму та простору» [2; 117].

Особливий внесок у царині новітніх експериментів та пошуків взаємодії простору та скульптурного об'єму належить українському скульптору О. Архипенку, твори якого мали вплив не тільки на українських митців, а і на світове мистецтво. Його вплив простежують в творчості О. Цадкіна, Г. Мура, А. Кольдер, Б. Хепворт та багатьох інших, хто завдяки його винаходам здійснив революцію у сприйнятті простору в скульптурі.

У творах О. Архипенка дослідники вбачають їхню приналежність до кубізму, абстракціонізму та конструктивізму, у які він увів принципово нові ідеї і методи. Важко знайти іншого скульптора, який би розв'язав стільки естетичних проблем і репрезентував їх таким багатством різномірних форм, як це зробив О.Архипенко впродовж 50 років своєї мистецької діяльності. Його скульпто-малювання, відновлена забута єдність форми і кольору в поліхромній скульптурі, введення в скульптуру нових матеріалів у тому числі оргскла, штучного зовнішнього освітлення; скульптура, побудована на ефектах, що їх дає обертання сонця, викликаючи мінливу гру світла і тіней (його сталева статуя перед університетом у Канзас Сіті, збудована з перехресних площин), належать безперечному новаторству. Особливе місце в його творчості посіли експерименти з увігнутими та опуклими площинами, наслідки поєднань яких він досліджував у різних матеріалах на всіх етапах своєї творчості, зокрема у творах «Гондольєр» 1914 р., «Сидяча вгнутість» (1916 р.), «Грація» (1926 р.). Він маніпулював оптичними ефектами, коли увігнута форма під впливом певного освітлення видавалася опуклою. Скульптор писав з приводу експериментів «об'єм-простір», що найвищі й найглибші форми мають «подібні моменти в центрі», які витворюють «подібні ефекти» [6; 53].

Так само, як з ідеєю перетворення об'єму-простору, Архипенко вважав, що його експерименти з вгнутістю і випуклістю мають глибший сенс, ніж суто конструктивний: «Всі вгнутості і випуклості мають оптичне і психологічне значення... Не можемо заперечити, що в нашій психологічній структурі позитивне й негативне однакової

сили... У нашому щоденному житті наші «так» і «ні» однаково зупиняються навколо цієї самої точки зацікавлення... Все позитивне і негативне природою своїх протилежностей зрештою стає одним» [6; 53].

Одним із найбільших досягнень у скульптурі ХХ ст. було відкриття О. Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, в якій порожній простір є елементом загальної композиції [3; 193]. Архипенко першим почав використовувати контробр'єм і «модельовану порожнечу» – ажур. Він постійно працював над співвідношенням об'єму і простору. Одна з перших робіт у цьому напрямі «Жінка, що розчісує волосся» (1915 р.). «У цій скульптурі автор зробив замість опуклих об'ємних мас тіла – плавні переходи увігнутих поверхонь, на яких зосереджується увага глядача. Замість обличчя і шиї красуні скульптор залишив порожнечу, модельовану формами, що оточують її: закиненою за голову рукою, що тримає гребінь, і спадаючим на груди волоссям». Цим він досягнув ефекту підвищеної концентрації уваги: несподівана порожнеча приковує погляд, «активізується, виявляється центром, своєрідним вузлом, від якого відходять, плавно перетікаючи одна в іншу, всі форми тіла, створюючи особливу гармонію музичних ритмів» [2; 81]. У цій роботі Архипенко надав просторовій порожнечі семантично-символічного змісту, використавши об'єм простору не просто, як формальний засіб, а як егрегор, що апелює до чуттєвого сприйняття світу, творчого мислення. Підтвердженням цьому можуть слугувати слова самого О. Архипенка про те, що у мистецтві проблема простору «не менш важлива у духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом... Через модуляцію простору наша свідомість бере участь у творчому процесі, адже те, чого не існує, відтворюється в середині нас в абстрактній формі простору і стає реальністю в нашій зоровій пам'яті» [7; 247]. До нього таких творчих пошуків не робив ніхто, ніхто не досягав і таких результатів: експерименти О. Архипенка назавжди змінили сприйняття простору в скульптурі.

Висновки. Перша третина ХХ ст. стала переломною в світовому мистецтві. Саме в той період відбулося масштабне переосмислення попереднього досвіду людства та формування нової парадигми мислення, що стала основою формування культури ХХІ ст. Відтак перехід людства на вищий рівень відбувся на основі появи нових теорій генези й функціонування об'єктивної та суб'єктивної реальності. Ці зміни вплинули на базові теоретичні і практичні засади мистецтва, що, в свою чергу, відобразила проблема простору в скульптурі. Твори українських скульпторів, створені в першій третині ХХ ст., якнайкраще ілюструють ці загальносвітові тенденції, а також наочно демонструють практичне застосування принципів взаємодії простору і матеріального об'єму, їх інтерпретації в процесі подальшого творчого осмислення художнього образу. Аналіз цих процесів дозволяє глибше зрозуміти скульптурний твір й розширити межі його сприйняття в практичному та духовному сенсі.

Список використаної літератури

1. **Архипенко О. П.** Теоретичні нотатки / О. П. Архипенко // Хроніка-2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208–255.
2. **Варварецький Ю. А.** Ставлення української радянської скульптури / Ю. А. Варварецький. – К., 1972. – 128 с.
3. **Кривавич Д. П.** Українське мистецтво : навч. посіб. : у 3 ч. / Д. П. Кривавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л. : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
4. **Полякова Н. И.** Скульптура и пространство : проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – М. : Сов. художник, 1982. – 199 с.
5. **Протас М. О.** Українська скульптура ХХ століття / М. О. Протас ; Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 278 с.
6. **Степовик Д. В.** Скульптор Михайло Паращук : життя і творчість / Д. В. Степовик. – Едмонтон ; Торонто ; К. : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій : Альбертський ун-т, 1994. – 227 с.

7. *Alexander Archipenko*. Vision and continuity / О. Архипенко. Візія і тяглість: [Exhibition] / Jaroslaw Leshko (curator). – N.Y.: The Ukrainian Museum, 2005. – 256 p.

Резюме

Стаття присвячена проблемі простору та пластичного об'єму в скульптурі, їх історичним змінам у межах цілісної системи взаємодій. Дана тема проілюстрована прикладами української скульптури першої третини ХХ століття.

Ключові слова: скульптура, об'єм, простір, середовище, вплив, трансформація.

Summary

Krupyak Y. Cooperations of space and plastic volume (after standards of Ukrainian sculpture of the first third of XX century)

The article deals with the interaction space and material volume in sculpture their historical transformation within an integrated system interaction. This problem illustrated by the example of Ukrainian first third of the twentieth century sculpture.

Key words: sculpture, volume, space, environment, impact, transformation.

Аннотация

Статья посвящена проблеме пространства и материального объема в скульптуре, их историческим изменениям в рамках целостной системы взаимодействий. Данная проблема проиллюстрирована на примере украинской скульптуры первой трети ХХ века.

Ключевые слова: скульптура, объем, пространство, среда, влияние, трансформация.

Надійшла до редакції 6.11.2013 р.

УДК 008:7[477.81]/82«19»

О.Г. Глушук

ІМПРЕЗИ ЯК ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ВОЛИНІ І ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми та її значення. Дослідження культурно-мистецького життя поліетнічного середовища, як складової загальноісторичного процесу, належить до пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки. Основною метою звернення до цієї проблематики є залучення культурних цінностей минулого до актуальних культурологічних площин сучасності через вивчення культурно-мистецької спадщини.

Як відомо, культурна спадщина акумулює в собі набуті протягом певного часу знання, а її поглиблене вивчення надає можливості для прогнозування шляхів зростання культури не тільки окремого регіону, а й держави загалом. Особливий інтерес з точки зору культурологічного аналізу посідає Волинь І третини ХХ ст., що протягом століть зазнала глибоких суспільно-політичних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень із проблеми. Становлення й розвиток культурно-мистецьких процесів на Волині зазначеного періоду є предметом вивчення П. Шиманського [29], О. Прищепи [22], Б. Савчука [23-24], В. Добровичинської [14], Я. Поліщука [20], О. Панфілової [19], О. Легкун [17-18] та ін. Але малодослідженою залишається проблема формування мистецького середовища на Волині І третині ХХ ст., зокрема побутування різноманітних форм організації даного процесу.

Формулювання мети та завдань статті. Мета даної розвідки полягає у тому, щоб на основі комплексного аналізу архівних документів та наукових розробок дослідити специфіку функціонування культурно-мистецького життя Волині І третини ХХ ст. (на прикладі організації імпрез).

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження.
Використавши архівні матеріали, спробуємо проаналізувати специфіку побутування культурно-мистецького життя (на прикладі організації таких форм як імпрези).

У сучасній практиці культурно-дозвілєвої та мистецької діяльності термін «імпреза» використовується для позначення представлення збірних концертів, вистав тощо [25; 234]. Дослідники історико-культурного процесу Волині I третини ХХ ст. використовують цей термін для позначення форми різнопланових культурно-мистецьких заходів, що мали місце в організації дозвілля волинян. Так, П. Шиманський зазначає, що важливим моментом у музичному житті регіону були імпрези – самостійна організація концертних виступів і визначає їх як культурно-музичні акції (імпрези) – Шевченківські академії, вечори на честь роковин видатних діячів культури (І. Франка, Лесі Українки, І. Котляревського та ін.), істориків та політиків (І. Мазепи, С. Петлюри), Різдвяні вечори, «Свята весни» та ін. [29]. Б. Савчук до імпрез відносить вистави, національні свята, концерти, академії – імпрези [24; 204-205]. Дане слово запозичене з польської мови – *impreza* (букв. пер. – захід) [21; 93].

В означений період територія земель західної Волині входила до складу Речі Посполитої і, відповідно, дане слово використовувалося для позначення заходів культурно-мистецького та освітньо-виховного спрямування. В архівних матеріалах того періоду містяться різноманітні документи (статути товариств, у діяльність яких входила організація таких форм, прохання на проведення даних заходів, критичні та інформативні статті про ці заходи). Також у спогадах очевидців використовується даний термін для позначення назви форм організації культурно-мистецьких заходів певного спрямування. За своїм характером та змістовним навантаженням вони повністю відповідають характеристичі в сучасній термінології даної форми.

Інші дослідники до імпрез відносять «музичні аудиторії» [17-18], музичні вечори [19], художні вечори [22], Шевченківські академії, вечори на честь роковин видатних діячів культури, Різдвяні вечори, Свята весни, Свято Матері, «Колядкові концерти» [27].

Волинські композитори А. Річинський, І. Тележинський, С. Козицький та ін. були активними організаторами музичних імпрез, де пропагувалося хорове виконавство. Дані заходи спрямовувалися на об'єднання аматорського хорового мистецтва і виведення його на рівень професійного [29].

Починаючи з II пол. ХІХ ст. на Волині впроваджуються такі форми проведення змістовного дозвілля, як музичні вечори, але вони носять переважно елітарний характер. Так, Казимир Любомирський (власник маєтку князів Любомирських у Рівному), здобувши музичну освіту у Дрездені і Варшаві прославився як композитор і поет. Жив переважно у Варшаві. Під час приїздів до м. Рівного (з 1860 р. проживав постійно) влаштував музичні вечори за участі волинської шляхти. Особливу популярність мали його романси, що виконувалися тоді по всій Польщі [20].

Відкриття залізничних сполучень (1897 р.) суттєво вплинуло на характер суспільного життя населення Волині. Важливим чинником активізації культурно-мистецького життя стала й діяльність інтелігенції, лави якої поповнили емігранти з Росії, а в період визвольних змагань – вихідці з Галичини. У містах і містечках Волині, в окремих сільських місцевостях відкриваються освітні установи різних рівнів та типів, що стають духовними центрами краю. Волинь починає демонструвати високу динаміку розвитку різних форм культурно-мистецького життя. Виникають різноманітні наукові та літературно-мистецькі об'єднання патріотично налаштованої інтелігенції, яка активізувала роботу у напрямі поширення надбань національної культури. У той час Волинь перебувала у складі Волинської губернії з центром у Житомирі. Це місто ще з другої половини ХІХ ст. сформувало культурно-мистецьке середовище завдяки відкриттю стаціонарного театру, діяльності гастролюючих труп, просвітницьких організацій і громадських установ. Велику роль у популяризації мистецької справи відіграли приватні школи, класи, студії, найбільш авторитетними серед яких вважалися музичні школи

П. Грінберга та С. Ружицького. Існували також музичні школи Є. Кущевської й Н. Писаржевської.

В Острозі 1909 р. утворилася релігійно-просвітницька і науково-краєзнавча організація – Братство ім. князів Острозьких під покровом преподобного кн. Федора. Його члени активно співпрацювали з Російським товариством, яке мало свої філії в Острозі та Здолбунові. У товаристві традиційно святкували Дні культури, що мали усталену програму. Так, після церковної відправи в Кафедральному Богоявленському соборі члени Товариства та запрошені гості спочатку слухали доповідь, присвячену творчості відомого вітчизняного письменника чи композитора. Після виступу відбувався концерт, де виконувалися арії з опер, російські романси. Своім співом приносили радість члени товариства Т. Нольє-Мазуркевич, Л. Викшемська, А. Поліщук. Вокальну партію завжди чудово виконували О. Петренко та Н. Лисяна [26].

Цікаву та розмаїту діяльність розгорнув у м. Рівному й Г. Косміаді – архітектор, художник, педагог. У 1917-1939 рр. працював старшим викладачем з образотворчого мистецтва в українській, польській, російській та єврейській гімназіях і ліцеях міста. Крім викладання, він займався організацією молодіжних об'єднань, влаштовував художні вечори, театральні вистави, в яких виступав не лише як організатор, але і як режисер, актор, декоратор, учасник різних мистецьких заходів, що відбувалися в рамках діяльності Естетичних гуртків. Улітку 1918 р. він розробляє програму проведення благодійних вечорів і ставить за мету зібрати кошти на підтримку діяльності міської бібліотеки ім. В. Короленка. Усього таких вечорів відбулося два. Перший під назвою «Вечер радости» (27 липня 1918 р.), а другий – «Вечер грусти» (10 серпня 1918 р.) за прикладом художніх вечорів «Пісні душі», проведених у Москві. Лірична атмосфера цих заходів обумовлювалася місцем проведення – старий замок князя Любомирського. В програму входили: Й. Бах («Аве Марія»), Е. Гріг («Пісня Сольвейг»), Ф. Шопен («Вальс»), П. Чайковський («Баркарола»), декламація твору В. Короленка – «Вогники». Звучали також скрипка, віолончель, рояль [22].

Активну діяльність виявляли вчителі та учні міських навчальних закладів. Так, у Рівному активними були Українська та Російська гімназії. Крім великих художніх вечорів для широкого загалу, проводилися окремі художні вечори у гімназіях. Менші літературні вечори влаштовували в гімназійних залах. В українській гімназії – вшанування пам'яті українських письменників, роковин битви під Крутами, Свято Матері і малі концерти. На даних заходах виконувалися пісні гімназійним хором, до репертуару якого входили стрілецькі, українські народні, світські пісні, солоспіви, дуети, тріо.

У Російській гімназії практикувалася постановка імпрез із переважно більшістю хореографічних номерів; високої майстерності набули балетні постановки. У програми імпрез включали й суто українські номери [16; 213].

За спогадами вчителів та учнів Рівненської української гімназії, для помітних музично-вокальних імпрез дирекції гімназій винаймали залу в одному з міських кінотеатрів («Новий Світ» або «Зафран») – переважно академії на честь Т. Шевченка або С. Петлюри, завжди з яскравою програмою та більшим числом гостей [16; 211].

Організовувалися й міжшкільні імпрези, де були представлені найкращі виступи вчителів та учнів гімназій. Так, восени 1933 р. у м. Рівне відбулася міжшкільна імпреза у театрі «Зафрана», у програмі якої – хори української та російської гімназії, танцювальні групи, що майстерно виконували народні та східні танці, здійснили постановку балету [16; 226]. У міжвоєнний період (1921-1939 рр.), коли за умовами Ризької угоди землі Західної Волині відійшли до Польщі, функції активізації культурно-мистецького життя перейняли на себе громадські товариства «Просвіта», «Рідна Хата», Народний Дім, Українська громада, «Сільській господар», «Союз українок», «Пласт», «Волинське українське об'єднання», Літературно-мистецьке товариство ім. Лесі Українки та ін. Культурно-мистецьке життя переставало вважатися елітарною сферою, а можливість долучитися до неї отримував все ширший загал.

Шевченківські академії, проведені товариством «Просвіта» та його філіями в 1920-1930-х роках, мали масовий характер. За змістом й програмою вони були тотожними, проте в кожному випадку відчувалось і місцеве, притаманне цьому населеному пункту, забарвлення, яскраво виражений національний зміст. У сферу його діяльності входило організація різних свят, вечорів, академій з нагоди вшанування пам'яті національних героїв, художніх геніїв, відзначення видатних історичних подій. Щорічні шевченківські Дні проходили з великою урочистістю, у переповнених залах. Організовувалися також й інші просвітянські свята: 28 травня – роковини І. Франка, 15 червня – роковини М. Драгоманова, 14 липня – свято хрещення України, 1 жовтня – свято Книги і 8 грудня – свято «Просвіти», філії якої влаштовували вечори в помешканнях громадян, школах, пристосованих приміщеннях, а влітку – під відкритим небом [28].

У сільській місцевості була поширена практика організації імпрез, влаштованих стараннями вчителів та учнів місцевих навчальних закладів, громадських діячів, мешканців села. Так, у с. Дермань при приватній духовній гімназії (1926-1929 рр.) існував хор, яким керував І. Аркадій – диригент та музикознавець. Хор брав активну участь у громадському та культурному житті села. Під орудою І. Аркадієва поставлено оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», в якій постановник зіграв роль Івана Карася. Заходами молодих вчителів гімназії, особливо С. Орловської, влаштовувалися різноманітні літературно-мистецькі вечори. Гімназистки готували декламації, виконували народні пісні, драматичні п'єси та здійснили постановку балету на мелодії пісень «Чуєш, брате мій», «Човен хитається». Щороку сільська «Просвіта» урочисто відзначала свято з нагоди Дня народження Т. Шевченка. До програми входили: реферат, виступи хору, декламації віршів, дитяча сценка «Вінок на могилу» та інсценізація «Лілеї», які готувалися ученицями гімназії [15; 181-182]. На таких заходах місцеві жителі мали змогу долучитися до кращих зразків культури і мистецтва не лише пасивно спостерігаючи, а й активно беручи участь у даному процесі.

У 1924 р. (жовтень-грудень) за сприяння Українського громадського комітету допомоги емігрантам у Польщі організовані імпрези, в програму яких входили вистава на одну дію – комедія «Як ковбаса та чарка, то минеться і сварка» М. Старицького, концерт бандуриста-кобзаря Д. Головатенка, у виконанні якого звучали історичні пісні «Ой на горі вогонь горить», «Байда», «Максим козак Залізник», думи «Смерть козака-бандуриста», «Зруйнування Січі», «Смерть Нечая», «Взяв би я бандуру», поліські пісні «Без тебе, Олесю», «Джигун», «Ченчик», «Ой, до мене сита, сита» та композицію «Б'ють пороги» на вірш Т. Шевченка. Подібні імпрези відбулися у с. Хоцінь Кустинської волості [1], с. Новоставці Бугринської волості [2] м. Здолбунові [3], у с. Глинськ [4,6,9], с. Кустин, м. Костопіль [5,6], м. Степань [7] з концертною програмою, до якої увійшли композиції «Ой у полі криниченька», «Причинна», «Оксана й Ярема», «Три шляхи», «Калина», «Вечір», «Летів ворон через балку» коломийка, «Де ти моя мила». У с. Глинськ 14 грудня відбулася імпреза, організована членами товариства «Просвіта». В програмі зазначено виступи: марш 39 полку, поपुरі «Гриць», вальси «Примха жінки» «Весна», «Морські тумани», «Сум», «Весна й казка», танці «Гайда тройка», «Джалу», «Гопак», полька «Шабашулка» [8]. 1930 р. відбувся концерт-академія пам'яті Т. Шевченка. У програмі – «Заповіт», який виконав гімназійний хор приватної мішаної гімназії у Рівному, реферат «Ідеї Шевченкової творчості», «Жалібний марш» на муз. М. Лисенка виконав гімназійний оркестр; композиції «Рече та стогне Дніпр широкий», «Коли розлучаються двоє» муз. М. Лисенка – дуєт учениць; думу «На смерть Шевченка» виконав бандурист К. Мисевич. Прозвучали й декламації віршів Самійленка «На роковини Шевченка», «До брата Т. Шевченка» та вірш Т. Шевченка. Серед інших – твори «І досі сниться», «По вулиці вітер віє» на музику Ярославенка у виконанні гімназійного хору, колискова «Мати старчиха» на муз. Д. Січинського, «Пісня моя» (сл. І. Франка, муз. Д. Січинського), соло у супроводі хору, фортепіано та скрипки [10].

У 1930-х рр. до діяльності існуючих громадських товариств, що функціонували на

теренах західної Волині, долучаються новостворені («Просвітянська хата»). Особливо популярними в організаційному плані були Колядкові імпрези [11], а також академії на честь полеглих під Крутами, в програмі яких реферат «Крути в світлі історичних подій», гімн український, «Видиш, брате мій», «Боже великий єдиний», декламації віршів [12]. Популярними були імпрези світського характеру, спрямовані на організацію й проведення дозвілля. Наприклад, Літературно-мистецьке товариство в Рівному у жовтні 1929 року організувало вечір водевілів [13].

Провідне місце у даному процесі посідає діяльність створеного у м. Кременці «Музичного канікулярного осередку» (1928-1929 рр.) при місцевому ліцеї [17; 104]. Після опрацювання матеріалів курсанти давали показові лекції співу, проводили музичні аудиторії на теми «Творчість Шопена», «Свято пісні», «Шкільні урочини». На такі імпрези запрошували громадян міста та навколишніх сіл. Програми виступів склалися з творів різних епох як у сольному, так і ансамблевому виконанні [17; 108].

У 1937 р. у музичні аудиторії впровадженні виступи новоствореного оркестру, у складі якого виступали військовий оркестр 18-го полку м. Скверневіц, викладачі та слухачі музичного осередку [17; 109]. Вдало складена програма давала можливість охопити кращі зразки світової музичної культури й ознайомити з цими творами велику кількість бажаючих. Участь курсантів у музичних аудиторіях, зокрема спільних репетицій з відомими виконавцями, сприяла набуттю навичок гри, поповнення виконавського репертуару, удосконаленню майстерності [17; 109].

У спогадах колишніх викладачів і учнів Кременецького ліцею відзначено проведення ліцеальних імпрез, де брали участь духовий оркестр під орудою П. Левицького, шкільний хор та симфонічний оркестр (кер. Є. Гаше) [18].

Організовані Музичні вечори 1928 р. слугували як ілюстрації до лекцій проф. Б. Рутковського про музичні форми. Музична програма 1930 р. мала професійну мету і певні історичні рамки; виконувалися шедеври епохи класицизму і романтизму. Окремі вечори подавали історію розвитку сольної пісні (польської та європейської) у супроводі фортепіано. У 1931 р. відбувся цикл вечорів, приурочений виконанню польської музики поч. XVI ст. Крім інструментальних творів (для фортепіано і скрипки) і колективних (дуети, тріо, квартет і квінтети), у програмі були й хорові (релігійні, обробка народних, солоспіви та ін.). Серед виконавців – місцеві музиканти і гості міста [19].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Розповсюдження прогресивних ідей відбувалося просвітницьким шляхом через використання освітянських технологій та завдяки громадським ініціативам волинської інтелігенції. Це середовище стало підґрунтям для виховання нової генерації українців, яка зробила значний внесок у подальший розвиток української культури. Поширення нових форм сприяло формуванню нових ознак культурно-мистецького середовища на Волині I третини XX ст. Завдяки високій організації імпрез, рівень виконання яких став важливим чинником культурно-виховного заходу, представлення таких форм дало можливість здійснити активний вплив на формування громадянської свідомості та зробити проведення вільного часу волинян змістовно насиченим.

Аналіз досліджених матеріалів дає змогу зробити висновок: проведення культурно-масових заходів давало змогу долучити до культурно-мистецького життя різні верстви суспільства. Організація й проведення імпрез у I третині XX ст. у краї стає провідною формою культурно-мистецької діяльності. Саме завдяки змістовно насиченій організаційній діяльності культурне життя зазначеного періоду переходило в русло осмислених, цілеспрямованих дій, стаючи вагомим фактором громадського життя. Рушійною силою стало врахування демократичної спрямованості у поширенні мистецтва. Набутий досвід мистецької, дозвіллевої, виховної та просвітницької діяльності того часу дає змогу з позиції сьогодення оцінити його кращі риси і в умовах подальшого розвитку культури регіону повніше впроваджувати багатство цієї спадщини в повсякденну практику естетичного виховання населення.

Список використаної літератури та джерел

1. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 43.
2. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 116.
3. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 120.
4. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 135.
5. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 158.
6. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 176.
7. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 207.
8. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 250.
9. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 411., арк. 867.
10. ДАРО, Ф. 30, Оп. 3. Од. зб. 2745., арк. 9.
11. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 2841., арк. 48.
12. ДАРО, Ф. 30, Оп. 18. Од. зб. 2841., арк. 108.
13. ДАРО, Ф. 30, Оп. 20. Од. зб. 840., арк. 18.
14. *Доброчинська В. А.* Інтелігенція в культурному житті Західної Волині (1921-1939) : дис... канд. іст. наук за спец. 07.00.01 – «Історія України» / В. А. Доброчинська ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Ін-т народознавства НАН України. – Л., 2006.
15. *Глушук О. Г.* Національні традиції діяльності шкільних гуртків мистецького профілю (на матеріалах Волині 20-х років ХХ ст.) / О. Г. Глушук // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 12-13 травня 2005 р. – Ч. I. – С. 179–182.
16. *Гуцуляк М.* Про близьке з далека. Рівненська українська гімназія 1923-1939 / М. Гуцуляк. – Ванкувер, Б. К. – 1976. – Канада. – 304 с.
17. *Легкун О.* Діяльність музичного канікулярного осередку (muzyczne ognisko wakacyjne) Кременецького ліцею (1920-1930 рр.) [Електронний ресурс]. / О. Легкун. – Режим доступу: <http://www.naub.org.ua>. – Назва з екрану.
18. *Легкун О. Г.* Музична культура Південно-Західної Волині кінця ХІХ – І третини ХХ ст. у контексті регіональних досліджень: джерелознавчий аспект / О. Г. Легкун // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 16, 2010, Т. I [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.naub.org.ua>. – Назва з екрану.
19. *Панфілова О.* Розвиток музики і театру на Кременеччині в 30-ті рр. [Електронний ресурс] / О. Панфілова. – Режим доступу: <http://www.naub.org.ua>. – Назва з екрану.
20. *Поліщук Я.* Рівне. Мандрівка крізь віки. Нариси історії міста Рівне / Я. Поліщук. – Рівне, 1998. – 196 с.
21. *Польсько-російсько-український словник* / упор. : С. Й. Левінська, Т. В. Старак. – К. : Проза, 1992. – 478 с.
22. *Прищепя О.* Георгій Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917-1920 рр. / О. Прищепя // Наук. зап. Вінниц. держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія : Історія. – Вип. ХІ : за мат. II Міжнар. наук. конф. «Національна інтелігенція в історії та культурі України у ХІХ-ХХІ ст.». – 26-27 жовт. 2006 р. – Вінниця, 2006. – С. 166–170.
23. *Савчук Б.* Волинська «Просвіта» / Б. Савчук. – Рівне : Ліста, 1996.
24. *Савчук Б.* Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина ХІХ ст. – 1939 р.) / Б. Савчук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 280 с.
25. *Тлумачний словник української мови* / укл. Т. В. Ковальова, Л. П. Коврига. – Х. : Синтекс, 2002. – 672 с.
26. *Трофимович В. В.* Благодійні товариства у міжвоєнному Острозі [Електронний ресурс] В. В. Трохимович, О. І. Гончарук. – Режим доступу: <http://www.naub.org.ua>. – Назва з екрану.
27. *Філіпович М. Б.* Луцька «Просвіта» (1918-1935 роки) : дис... канд. іст. наук за спец.

07.00.01 – «Історія України» / М. Б. Філіпович ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Л., 2002.

28. **Цимбалюк Л. І.** Аматорська творчість громадських організацій Волині (1921-1939 рр.). [Електронний ресурс] / Л. І. Цимбалюк. – Режим доступу: <http://www.naub.org.ua>. – Назва з екрану.

29. **Шиманський П. Й.** Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ століття : дис... канд. мистецтв. за спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / П. Й. Шиманський ; НМА України ім. П. Чайковського. – К., 1999.

Резюме

Здійснено спробу проаналізувати імпрези як найпоширеніші форми організації культурно-мистецького життя Волині I третини ХХ ст. і висвітлити шляхи їх підтримки в даному середовищі.

Ключові слова: культура, мистецтво, імпрези, культурно-мистецьке життя, Волинь.

Summary

Gluschuk O. Impreza as form of organization of cultural and art life of Volyn of a third of the XX century

In article attempts to analyse the Impreza as rasprostanenie forms of organization of cultural life in Volhynia in the Ith of the XX century. And show how they support and organization in this environment.

Key words: culture, art, Impreza, cultural and art life, Volhynia.

Аннотация

Анализируются импрезы как популярные формы организации художественной жизни Волыни в первой четверти ХХ столетия и раскрываются формы их организации в данной культурной среде.

Ключевые слова: культура, искусство, импрезы, художественная жизнь Волыни.

Надійшла до редакції 24.10.2013 р.

УДК 8.(444.3)

І.В. Степанюк

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ

Постановка наукової проблеми та її значення. Українське хореографічне мистецтво увібрало в себе характерні риси побуту та загальної культури народу, а саме: традиції, обряди, пісенно-музичний матеріал, вбрання та художні засоби вираження. Кожен локальний регіон має специфічну хореографічну лексику, особливий характер та манеру виконання рухів, притаманний регіону костюм та його музичний фольклор.

Волинь – один із найбагатших в етнокультурному плані регіон України. До складу історичної Волині входили території сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, частина Тернопільської областей. Історично так склалося, що перебуваючи під іноземним гнітом, упродовж тривалого часу, вона стояла осторонь загальноукраїнського культурного розвитку. Разом із тим, вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей Волинського краю, визначив його спорідненість із сусідніми регіонами та державами. Саме культура Польщі, Білорусії, Литви та інших країн зіграла значну роль у становленні, як лексичних, так і стилістичних особливостей танцювального мистецтва Волині. Їх вивчення дає можливість пізнати та детальніше дослідити загальний розвиток танцювального мистецтва України й Волині зокрема.

Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. Найбільш вагомий внесок у розвиток волинського хореографічного мистецтва сучасності зробили І. Богданець, А. Іванов, Е. Шихман, Р. Маліновський, В. Марущак, В. Мамчур, А. Крикончук, О. Козачук,

М. Полятикін, В. Смирнов, М. Савчук та ін. Ці хореографи здійснили низку оригінальних постановок, які ввійшли до мистецької спадщини Волині. Прикладом своєрідності, відповідності до фольклорної основи, художньої цілісності є такі хореографічні композиції, як «Волинські притупи» А. Іванова, «Волинська полька» та «Танець з бубнами» Е. Шихмана, вокально-хореографічна композиція «Калина» Р. Маліновського, «Погоринська полька» В. Марущака, «Гупали», «Вихиляси», «Волинська кадрили» В. Мамчура, «Ой-ра», «Ворітця», «Притупи» А. Крикончука, «Вулиця», «Прилуцька полька», «Поліська полька» О. Козачука, «Весільний танець з шишками», «Марусина», «Шуруха» М. Полятикіна, «Крутях», «Полька-одиначка», «Товкач», «Волинський козачок», вокально-хореографічні композиції «Волинь моя» та «Ой весна, весна» В. Смирнова, «Кивак», «Волинські візерунки» М. Савчука.

Велику роль у розвитку хореографічного мистецтва Волині відіграють дослідження видатних українських фольклористів-етнографів В. Авраменка, В. Верховинця, О. Воропая, А. Гуменюка, В. Давидюка, О. Ошуркевича, польського етнографа О. Кольберга та ін.

Мета статті – дослідити культурологічні аспекти розвитку народного хореографічного мистецтва Волині.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження. Народні танці Волині народжувались у процесі формування та історичного розвитку регіону. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей з довкіллям. Танці несуть у собі відбиток праці, а також є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності й веселості, що є яскравим показником духовної сили. Маючи спільне в змісті, жанрових різновидах, основному лексичному фонді, зумовлене єдиною генетичною основою, волинський танець відзначається виразним характером, своїми жанрово-стилістичними та локальними особливостями. Зокрема, волинському танцю притаманні певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, властивими всій українській танцювальній культурі, зокрема: хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Однак хореографічний матеріал Волині дає змогу виявити поряд із загальноукраїнськими рисами місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

Одним із найдавніших хореографічних жанрів, що зберігає в окремих випадках зв'язок з обрядом, є хоровод. Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у виразі емоцій, почуттів і настрою. Специфічність проявляється передусім у спокійній урівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності, граціозності рухів, у плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання. Хореографія волинських хороводів проста. У них збереглися майже всі елементи хореографічного малюнку, притаманні іншим регіонам України: гурт, ряд, півколо, коло, два кола, які рухаються в протилежних напрямках, звивиста або спіралеподібна лінія, вісімка, ворота, різноманітні зірочки, плетінь тощо. Хореографічний малюнок особливо привабливий тим, що він видозмінюється в русі. Здебільшого в хороводах учасники утворюють коло і, побравшись за руки, під власний спів, ідуть за, чи проти ходу годинникової стрілки. Вони часто «вивертають» коло, перетворюють його на звивисту лінію, ускладнюючи таким способом хореографічний малюнок. Танцювальна лексика, що застосовується у хороводах Волині, не є складною. Це простий та перемінний кроки, доріжка, вихиляси, потрійний притуп та ін. У хороводах на побутові теми переважає жива лінія, хореографічний малюнок якої нагадує орнамент, хоча тут трапляється і пантоміма-ілюстрація.

Поетичний образ дівчини чи молодої жінки в текстах хороводів змальовується за допомогою метафори: дівчина-голубка, перепілка, галка і т.д. Хлопець чи молодий чоловік – горобчик, зайчик, сокіл.

На Волині весняні хороводи й пісні, які виконуються впродовж кількох днів на

Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок:

*Ти молодице молодая,
Чом не вийдеш на вулойку?
Чом не виведеш рогулейку?*

Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. Ареал її побутування зачіпає території України, Білорусії, Польщі, що вказує на давнє слов'янське походження. Текстовою особливістю цих рогульок є рефрен «рано-нерано», етимологія якого є також ще до слов'янська. Але рогульки – не єдина назва весняних хороводів, що побутують на теренах Волині.

На особливу архаїчність претендують хороводи-«поколі», які водили на пагорбах, де найраніше розтавав сніг. Поколя – найточніше вирішення суті веснянки, що водиться по колу та її давньої основи, генетично обумовленої релігійно-магічними діями.

В окремих зразках хороводного жанру вгадуються відгомони культової хореографії, яка посіла вагоме місце в смисловій та дійовій структурах прадавнього весілля. Одним із таких рідкісних випадків побутування ритуальної хореографії, що має культове забарвлення, є весільний ліричний дівочий хоровод «Кладочка». Це не тільки танцювальна мініатюра, що воскрешає картини сільського весілля; це справжній ритуал втаємничення, де символічний зміст отримує образно пластичне втілення.

Весілля, як відомо, завжди містить символіку переходу, коли людина стає в очах суспільства «повноправною» й отримує можливість виконати своє головне призначення – продовження роду. Ритуальний антураж весільного дійства мав відобразити радикальну зміну онтологічного способу буття і суспільного статусу дівчини та її перехід в інший заміжній стан. Цим зумовлено використання символіки мосту як межі між двома світами, що закріплюють універсальні позиції: тут-там, свій-чужий, теперішнє-майбутнє, чоловіче-жіноче начала. Міст – символ єднання, одруження, символ життя, що з'єднує два береги, дві людські долі. У деяких селах Волинського Полісся досі пам'ятають як молоду вели до нареченого по драбині – символ драбини стоїть в одному семантичному ряду з мостом [3; 29].

У народній танцювальній традиції Волині плавні, сповнені чистоти й поезії хороводи співіснують із динамічними польками. Польки мають масу варіантів і оригінальних форм, у кожній з яких своя назва: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська. Їм притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпусу і голови. Своєрідна побудова танцювальних фігур та малюнків повністю відповідає манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертів з різними елементами. Полька трапляється подекуди у таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів із помітними акцентування кроків).

Мелодії польок емоційно виразні та різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву: «Тетяна», «Попадя», «Псальма», «Військова», «Соловейко» і т.д. В одному випадку відображаються трелі соловейка (полька «Соловейко»), у другому – використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), у третьому – емоційно невиразні, монотонні приспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псальма») тощо.

Самобутню царину танцювальної творчості Волині являють кадрилльні форми, що набули місцевого колориту, неповторного вигляду.

Кадриль складається з багатьох фігур (до 12) й відзначається різними хореографічними варіантами танцю. Плавний, повільний рух, благородну простоту манери виконання Охромієвської кадрили; статичну ходу Держанівської, стриманий характер подільської «Дев'ятки»; контрастно відрізняють роздольність, нестримна сила і запал волинської. Для неї характерні різноманітні побудови пар: у два протилежні ряди або розміщені по кутах квадрату, хрестоподібні переходи або обмін партнерами, та все ж

домінує колова форма. Так, наприклад, пари учасників кадрилиного танцю рухаються по колу кроками, і тільки після того, як коло обійдене, виконавці шикуються у дві протилежні лінії. Закінчується танець, як і починався, – загальним проходом по колу.

Хореографічному образу волинської кадрили притаманні забарвленні нотками лукавості пустотливі інтонації та життєрадісність. Кожна фігура танцю відрізняється від іншої, зазвичай, паузами – зупинками і в музиці, і в танці. Статично-повільні рухи порушуються завзятою полькою з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні назви фігур: «полька вліво», «полька вправо», «вальси», які викрикуються кимось із танцюристів, наче визначають свою хореографічну лейттему. Отже, волинська кадрили являє собою танцювальну сюїту, компоненти якої пов'язуються певним порядком фігур, побудовані на контрасті статичності і динаміки.

Поєднання хореографічних елементів із пісненими призвело до виникнення жанрових різновидів у системі танцювального фольклору Волинського краю. Так з'явилися змішані вокально-хореографічні форми, у яких тісно співіснують наспіви й рухливі виразні компоненти.

Органічне поєднання танцювальних пісень із пританцівками сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні, конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюри імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною формою. Триндички – здебільшого масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках та обертаннях на місці. Інколи він має тривалу й розгорнуту форму: розпочинається з невеличкого проходу й переходить у виразне та складне за ритмікою дріботіння і притупування. Зазвичай виконавці пританцювають і під час виконання куплетів (частіткових «жартів-примовок»), і після вокальної частини, у перервах між співом. Хоча локальні ознаки танцювальної творчості на території Волині достатньо однорідні, все ж можливо виокремити декілька цікавих районів, багатих самотніми танцями.

Порівняно стійким збереженням архаїчних елементів у танцювальній культурі відзначається Полісся. Це, передусім, глибинка Волинського Полісся – Камінь-Каширська земля. Тут у багатьох селах зберігся глибокий пласт давніх реліктових, можливо, праслов'янських звичаїв та обрядів, автентична традиційна манера виконання танців.

У с. Лучини побутує жвавий, життєрадісний «Крутях», що характеризується коловими побудовами, рухливими фігурами, серед яких трапляються заплутані рухи, типові для «кривого танцю». Місцеві жителі порівнюють його звивистий, закручений малюнок із вузькими стежками, що пронизують болотисту поліську місцевість. «Між горбами кривий шлях, затанцюємо крутях», – вигукують перед початком танцю виконавці, і, тримаючись парами за руки, дрібно-дрібно похитуючи ними в такт музиці, заплітають вигадливі, примхливі лінії. Спостерігаючи за народними поліськими танцями, можна помітити, що окремі рухи в них виконуються на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4. Ця особливість стосується і танцю «Крутях» [5; 150-152].

Локальна своєрідність волинських танців виникла завдяки різним комбінаціям місцевих танцювальних форм із хореографічними традиціями сусідніх народів. Найбільший вплив на розвиток і становлення танцювальної культури Волині мали Білорусія та Польща, що визначається, перш за все, територіально-географічним фактором. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі та танцювальній стилістиці. Але їх вплив на лексику волинського народного танцю був неоднозначним, це означає, що місцеві жителі не запозичили їх, а намагались змінити, адаптувати згідно вимогам своєї хореографічної традиції. Усе це посилювало видовище танцю, а головне – активізувало інтерес до хореографічного мистецтва загалом. Так, у лексиці танців населення українсько-білоруської етнічної смуги (північні райони області) трапляються окремі рухи,

властиві саме білоруському народному танцю. Це і високі підскоки під час обертів у польці, пружні рухи ногами, різноманітні елементи трясучки – чи то різкі похитування корпусом і руками, чи стримані піднімання і опускання плечей.

У районах, що межують із територією Польщі, помітний вплив польської хореографічної культури. В арсеналі танцювального фольклору західних районів трапляються не тільки танці іноетнічного походження – «Краков'як», «Мазур», «Оберек», але й танцювальна стилістика. З переінтованих польських рухів, що міцно увійшли в лексику волинського танцю, слід назвати характерний чоловічий поворот з вихиласом, опускання на коліно, перемінні і приставні кроки, вальсові оберти із підніманням партнерки. Навіть назви танців «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек», за якими вони відомі в цьому регіоні, свідчать про їхню стилістичну зміну, спрощення, залежність і зумовленість більш самодостатніми явищами танцювальної культури.

Висновок. Незважаючи на спільність багатьох елементів танцювального фольклору Волині, локальні його різновиди зберігають яскраву своєрідність. В одних випадках вони містять у собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми етнічними групами або народами.

Як показало дослідження, хореографічне мистецтво Волині ще до кінця не досліджене. Зокрема потребують подальшого вивчення особливості постановки волинських народних танців; слід звернути увагу на специфіку танцювальної лексики, властиві їм рухи та ходи. До них, передусім, належать різноманітні за манерою та технікою виконання дрібушечки, притупи й підскоки, підбивки і стрибки на місці з просуванням, прості й складні плескачі по корпусу тіла та стегну, всілякі оберти, повороти, кружляння на підскоках із притулом, дрібні переступання з підскоками, хитромудрі за малюнком проходи й перебіжки і численні присядки. У волинських танцях досить виразні всі частини тіла. Ці регіональні танцювальні па збагачують українську народну хореографічну лексику, сприяють виникненню нових, оригінальних творів народного хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 151 с.
2. *Гуменюк А. І.* Народно-хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 235 с.
3. *Давидюк В.* Вибрані лекції з українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 446 с.
4. *Нариси до історії українського народного танцю* : практичний матеріал для вчителів ЗОШ, шкіл нового типу та керівників позашкільних закладів / Укл. В. Купленник. – К. : ІЗМН, 1997. – 64 с.
5. *Ошуркевич О.* До джерел / О. Ошуркевич. – Луцьк : ВАТ «Вол. обл. друкарня», 2008. – 351 с.
6. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Wolyn. Supplement do tomu 36 / Oskar Kolberg. – Poznan: Instytut im. Kolberga, 2002. – 306 s.

Резюме

Проаналізовано особливості становлення та розвитку народного хореографічного мистецтва Волині. Систематизовано народні танці волинського регіону, визначено чинники, що обумовили локальну своєрідність волинського танцю та його лексичні особливості.

Ключові слова: хореографічне мистецтво Волині, волинський танець, локальна своєрідність, танцювальна лексика.

Summary

Stepanyuk I. Folk choreographic art of Volyn

It is analyzed in the article the features of formation and development of choreographic art of Volyn. It is systematized folk dances of Volyn region, identified the factors that led to local distinctiveness of Volyn dance and its lexical peculiarities.

Key words: choreographic art of Volyn, Volyn dance, local distinctiveness, dance leksyk.

Аннотация

Проанализированы особенности становления и развития народного хореографического искусства Волыни. Систематизированы народные танцы волынского региона, определены факторы, которые обусловили локальное своеобразие волынского танца и его лексические особенности.

Ключевые слова: хореографическое искусство Волыни, волынский танец, локальное своеобразие, танцевальная лексика.

Надійшла до редакції 25.12.2013 р.

УДК 711.558

Г.О. Зеленюк

РОЗВАЖАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ У КИЇВСЬКИХ САДАХ ТА ПАРКАХ НА МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

Київ ХІХ-ХХ ст. був відомим на всю Російську імперію неповторним ландшафтом, зеленими насадженнями і мальовничими видами Дніпровських берегів. Місто жило ніби в зеленій колиці, з усіх боків оточене садами та лісами. Самою природою стародавньому Києву призначено бути містом-садом. Але до того, як Київ перетворився на зелене місто, пройшло чимало часу, протягом якого кияни брали безпосередню участь у його озелененні.

У даний час актуальним є виведення на новий рівень питання збереження садово-паркового мистецтва, у т.ч. й м. Києва та визначення шляхів подальшого розвитку садово-паркового будівництва.

Метою розвідки є вивчення передумов створення київських садів ХІХ-ХХ ст., їх культурно-розважальної діяльності за участі відомих діячів садово-паркового мистецтва ХІХ-ХХ ст.

Витоки походження садів м. Києва вивчали такі науковці, як М. Кальницький [4], В. Мельник [5], М. Рибаків, О. Рубцева [6], П. Славін [7] та ін.

Завдяки красі київських пагорбів і щедрості природи царські особи здавна звертали свій погляд до міста на Дніпрі. З історії відомо, що Петро I створив у Києві регулярний або «царський сад» у першій половині ХVІІІ століття, де велів посадити плодові дерева (шовковичні сади) і закласти виноградник (Сад мав назву «Государев», згодом – Міський). Пізніше тут, на схилах Дніпра (на території нинішнього Першотравневого парку) виник садово-парковий комплекс. «Государеві сади», засновані Петром Олексійовичем, стали справжньою прикрасою урочища Клов. На Печерську тоді ж посадили Липовий гай.

На згадку про ті часи і події до нас дійшли назви старовинних вулиць: Шовковична, Виноградна, Бульварно-Кудрявська, Липська. Ці київські вулиці отримали свої назви завдяки розкішним кронам дерев, у зелені яких потопали одно і двоповерхові особняки київських вельмож і хати-мазанки міщан.

Згодом від величезного Царського саду відокремився Купецький сад. Свого часу держава віднайшла спосіб заохочення підприємців, котрі сплачують високі податки. Їх зараховували до купецького стану. Що значнішою була сума податків, то вищим ставав купецький ранг – гільдія. Приміром, звання купця першої гільдії надавалося власникам рентабельних комерційних підприємств. Це свідчило про надійність фірми та забезпечувало істотні пільги й привілеї.

Київське православне купецтво об'єднувалось у Російське купецьке зібрання. Цей «корпоративний клуб» мав у своєму розпорядженні чималі кошти, використанням яких відала виборна рада старшин. Важливою метою Купецького зібрання була організація дозвілля місцевих неогоціантів. Найяскравішим свідченням діяльності Купецького зібрання стало справжнє містечко культурного відпочинку й розваг, облаштоване київським купецтвом. Для цього використали простір понад дніпровськими схилами біля початку нинішніх Володимирського узвозу та вулиці М. Грушевського. Раніше, від кінця 1860-х років, там розміщувався так званий «заклад штучних мінеральних вод» (кияни називали його «мінерашки»). Але він занепав, адже розвиток транспортної мережі дедалі більше переміщував потік заможних відпочивальників на Кавказ, до справжніх мінеральних вод. Тож 1880 року київське купецтво прибрало до рук значну частину саду навколо «мінерашок». Її було орендовано в міської влади за 10 тисяч рублів на рік. Уже 1882 р. тут, безпосередньо на Царській (тепер Європейській) площі, з'явилася монументальна цегляна споруда Купецького зібрання, зведена за проектом відомого київського зодчого В. Ніколаєва. Нині в цьому будинку міститься Колонна зала ім. М. Лисенка Національної філармонії, один із найкращих концертних майданчиків столиці.

Що ж до, власне, території саду, то впродовж кількох років тутешні ландшафти були збагачені низкою паркових споруд – хоч і переважно дерев'яних, але гармонійних та виразних. Проектував їх архітектор В. Ніколаєв. Зокрема, у глибині саду на невисокому пагорбі в 1889 році було збудовано літній клуб з концертним майданчиком і приміщенням для ресторану, увінчаний ефектним куполом. Його називали ще «вокзал» або «воксал» – тепер уже не всі пам'ятають, що таким словом, окрім станційних пасажирських приміщень, позначали ще й будівлі для проведення концертів, танцювальних вечорів та інших розваг. У саду влаштували також окремий буфет-ресторан.

Ближче до Володимирського узвозу 1890 р. спорудили літній театр, прикрашений стрункими башточками. У ньому, до речі, нерідко виступали українські драматичні трупи за участю уславлених корифеїв М. Садовського та М. Заньковецької, М. Кропивницького та П. Саксаганського. Публіка охоче розкупувала квитки на їх вистави, а верткі хлопчачі обходилися без цього – їм було досить щілин у дощаних стінах. Для всіх охочих була відкрита літня естрада посередині саду (доплачувати слід було лише за місця на лавах біля неї). Теплими вечорами найкращі музиканти міста й імениті гастролери давали тут концерти, надзвичайно популярні в колі київських меломанів. Серед виконавців навіть такі славетні музичні діячі, як О. Глазунов та С. Танєєв.

Характерним орієнтиром посеред території Купецького саду стали дві білосніжні статуї поміж пишних клумб поруч із глядацькими лавами естради. Одна з них зображала античного бога мистецтв Аполлона з лірою. Друга становила копію скульптури музи Евтерпи в парку Сан-Сусі в Потсдамі. Вони стали немовби символом культурної місії, що її взяв на себе Купецький сад, тішачи відвідувачів концертами та виставами. А в ті години, коли концертів не було, навколо Аполлона залюбки гралися діти.

Спеціально влаштований оглядовий майданчик із мальовничим краєвидом на Дніпро, рівні, акуратні доріжки Купецького саду були улюбленим місцем прогулянок публіки будь-якого віку. Вдень гуляти садом усі охочі могли безкоштовно. Ввечері ж, коли тут лунала музика, відвідувачі сплачували по сорок копійок. Путівники незмінно рекомендували це місце гостям міста. Так, «Путівник Києвом та його околицями», виданий В. Бубликом 1897 р., запевняв: «Сад Купецького зібрання відомий як найбільш пристойне й, можна навіть сказати, аристократичне місце дозвілля киян, приречених долею проводити літо в місті». В «Ілюстрованому путівнику містом Києвом», надрукованому С. Богуславським 1903 року, зазначалося: «Кілька десятин, прилеглих до Дніпра, надано в оренду купецькому клубу під літнє приміщення».

«Практичний ілюстрований путівник Києвом» видання Чеслава Ящевського 1901 року наголошував щодо саду: «Усе це є настільки привабливим для киян, розпечених красотами, але не розніжених благоустроєм, що кожен правовірний киянин вважає за свій

священний обов'язок бувати тут коли не щодня, то в усякому разі кілька разів на тиждень» [8; 12].

Ідилічна атмосфера в саду понад Дніпром панувала до настання буремних років революції та Громадянської війни. Тієї пори політичні режими, що змінювали один одного, завдали місту чимало ран. У Купецькому саду теж були тяжкі втрати. Безслідно зник літній театр, загинула й клумба з Аполлоном. Проте вціліла естрада, над якою в радянські часи вивісили гасло: «Мистецтво – зброя боротьби за соціалізм» [4]. Загалом це місце, перейменоване на Пролетарський сад, відтоді слугувало для відпочинку представників класу-гегемона, що переміг у революції. Утім, деякі давні традиції збереглися й у Пролетарському саду.

У 1839 році кияни невимовно зраділи закладці Ботанічного саду Імператорського університету Св. Володимира (ст. м. «Університет»). Питання про доцільність заснування Ботанічного саду виникло ще під час підготовки до організації закладу. Архітектор В. Беретті, за проектом якого зводився університет, запропонував розташувати сад на пустирі, що прилягав до споруджуваного корпусу. Основою колекцій саду повинні були стати рослини, які вирішено перевезти до Києва з Кременецького (Волинського) ліцею в 1833 році, після його розформування. Проте, через відсутність коштів створення Ботанічного саду затрималось на кілька років. Пізніше з Кременця, а також з інших місць, до університету почали надходити рослини.

За реєстром 1834 р. із Кременця було прийнято 513 рослин 34 видів, розміщених у Царському саду (нині це місце є частиною Центрального парку культури і відпочинку).

Лише в 1839 році Київський навчальний округ дав дозвіл на закладку тимчасового Ботанічного саду. Виконання цих робіт доручено завідувачу кафедрою ботаніки університету професору Р. Траутфеттеру, який був із 1838 року директором саду. 22 травня 1839 р. Р. Траутфеттер зробив перші посадки майбутньої всевітньо відомої колекції. З того часу цей день вважається датою заснування Київського Ботанічного саду.

З перших днів почали налагоджуватися зв'язки з подібними садами Росії та Західної Європи, поступово збільшувалася кількість видів рослин. Наприкінці 1841 р. Ботанічний сад отримав статус постійного.

Всесвітню славу Київському університету та Ботанічному саду принесли відкриття в галузі цито-ембріології рослин, пов'язані з ім'ям С. Навашина, який протягом 20 років (1894-1914 рр.) очолював сад і одночасно завідував кафедрою морфології та систематики рослин. Ботанічний сад став предметом постійної уваги вчених багатьох країн світу. Сюди приїжджали директор Бейтенборзького Ботанічного саду М. Трейб, професор Празького університету Б. Німець і багато ін. Деякі вчені (Лотсі, Клеменс-Мюллер та ін) приїжджали до Києва, щоб працювати в лабораторії під керівництвом видатного вченого. У той час Ботанічний сад приваблював численних відвідувачів не тільки чудовою колекцією рослин на його території, а й зоологічним парком, розміщеним тут у 1908-1913 рр. [3; 75].

Україна майже вся розташована у виноградній зоні. Крім лаврських, виноградні сади у Києві не були рідкістю. Від колишніх великих виноградників, розкиданих по території Липок, залишилася як спогад назва вулиці Виноградної біля Виноградної (Шовковичної) гори, де нині знаходиться Жовтнева лікарня. Взагалі ж виноград розводили в кожному саду. А великих садів було багато, недарма мандрівники, захоплені красою Києва, згадували й про київські виноградники, з яких виготовляли «отменное вино» [6; 27].

Приєднання Криму та Бессарабії до Росії (кінець XVIII – початок XIX ст.) підірвало монополію монастирського виноградарства у Києві і створило йому конкуренцію. Рентабельність виноградарства знизилась. Лаврські виноградники почали занепадати, а філоксера остаточно їх знищила.

Другий етап розвитку київського виноградарства, зокрема виноградних садів, пов'язаний з діяльністю відомої фірми «Крістер». У 1848 р. п. Крістер переїхав до Києва, де купив на Приорці, біля Вітряних гір, ділянку у князя Естеразі (38 дес.), розчистив її від

дерев і в 1850 р. створив фірму «Садівництво та насіннєве господарство «В. Крістер»», що стала відомою не лише в Києві, але й далеко за його межами. Пустир було перетворено на квітучий сад, чудовий розсадник плодкових дерев, овочів та квітів, а ще Крістер завів і зразкове молочне господарство, найкращу в Києві пасіку, розводив рибу, займався акліматизацією винограду і навіть виробляв вино. В. Крістер перетворив своє садівництво на школу для місцевого населення, виписав із Бельгії саджанці 300 сортів яблук та груш, заклав фруктовий сад на 6 дес., а в 1870 р. випустив брошуру «Хозяйственный садовник или краткое наставление для посева семян известных огородных и цветowych растений и дальнейшего за ними ухода» [6; 27]. Жителі Куренівки та Приорки, здобувши знання у Крістера, працювали садівниками по всій Україні.

У 1900 р. садівництво «Крістер» мало 128 дес. з 5 млн. саджанців. На початку ХХ ст. фірма щорічно продавала майже 50 тис. саджанців фруктових та майже 100 тис. декоративних дерев, насіння, квіти, виноград, фрукти тощо.

З 1925 р. у садівництві Крістерів містилася Друга дитяча трудова колонія, перетворена 1929 р. на «Агрофілію» № 3 київського дитячого містечка «Ленінськ». Філія працювала за програмою агрономічної семирічки, що готувала з безпритульних дітей фахівців із вирощування садово-городніх культур, насіннєзнавства, садівництва, декоративних рослин, молочного скотарства, бджільництва. Майже 100 дітей одержували тут трудові навички (нині на місці садівництва Крістерів, по вулиці Вишгородській, 45, між вулицями Осиповського та Полупанова – радгосп квітково-декоративних культур «Троянда»).

Ботанічні пам'ятки природи, розташовані на території колишньої фірми Крістера, мають велику наукову, ландшафтно-естетичну, історико-культурну та еколого-освітню цінність. На жаль, унікальний ландшафтний комплекс садиби Крістера було зруйновано [5; 117].

У 1886 році вчений-садівник А. Осіпов в місцевій пресі звернув увагу на жахливий стан садів і скверів Києва, в яких городяни випасали худобу. Крім цього, він вказав, наскільки важливо зберігати і підтримувати зелені насадження на вулицях міста. Після його виступу в міській Думі була заснована спеціальна Садова комісія з метою наведення ладу в парках і скверах, першим головою якої став згаданий вже архітектор В. Ніколаєв.

Новий садівник І. Жуковський вже в 1888 році подав проекти Рейтарського та Олександрійського скверу (на Контрактовій площі), а також скверу біля Присутніх місць на Софійській та Михайлівській площах. Садівником були розроблені проекти впорядкування Університетського і Палацового парків і знаменитого Бібіковського бульвару. Свої знання вчений з успіхом застосував для благоустрою численних київських садів, оскільки мав практику в Уманському парку і в Імператорському Ботанічному саду Санкт-Петербурга.

Садовій комісії часто доводилося відстоювати зелені зони Києва від «замахів на їх цілісність з боку різних відомств і міських установ», наприклад, за п'ять років (1897-1902) Дума вберегла від забудови Царський сад, Миколаївський парк, сквери Золотоворітський і на Михайлівській площі, частину Бібіковського бульвару, Володимирську гірку.

Нове піднесення київського виноградарства, розвитку виноградних садів пов'язане з діяльністю садівників Бекаса (чи Бекасова) та Абрамова. У жовтні 1907 р. міська управа постановила віддати в оренду на 24 роки персидському підданому Ісаку Івановичу Бекасу 16 ділянок міської землі на Вітряних горах площею 17 дес. 51 кв. саж. для розведення винограду за плату: в перші 12 років по 4 крб. з десятини, а в наступні 12 років – по 8 крб. Про те, що справи Бекаса йшли непогано, свідчить той факт, що тривалий час він мав магазин на Володимирській, 46, де продавав свій виноград. За прикладом Бекаса й інші почали брати землю в оренду виключно під виноград. У 1910 р. вже багато ділянок на Вітряних горах було орендовано терміном на 24 роки для створення виноградних садів [2; 53].

Минули роки. Господарство Бекаса і Абрамова стало основою для подальшого

розвитку виноградних садів вже у радянський час. У 1932-1937 рр. на Вітряних горах існував колгосп міськземвідділу. У 1935 р. під виноградом було 49 га і планувалося щороку додавати 25-30 га. У колгоспі «Вітряні гори» працювало 100 робітників, направлених київським Будинком народів сходу, представників 13 національностей: українці, росіяни, євреї, поляки, білоруси, татари, караїми, китайці, лезгини та ін. [7; 39].

У 1908 р. активістами місцевого Товариства любителів природи створено Зоологічний сад Києва, який міститься праворуч від Брест-Литовського (Києво-Брестського) шосе, в одному з мальовничих куточків міста. Зоосад був спочатку на території університетського Ботанічного саду. З кожним роком колекції зоосаду збільшувалися в основному за рахунок приватних пожертвувань.

Заснований зоологічний сад за допомогою Київського товариства любителів природи (голова – проф. М. Оболонський, голова зоологічної секції – проф. О. Коротнев). З травня 1909 р. займав невелику частину території університетського Ботанічного саду (тепер Ботанічний сад ім. акад. О. Фоміна). Спочатку він налічував 56 видів тварин. Із зростанням колекції виникла необхідність розширення його території. У травні 1912 р. міська дума ухвалила надати йому ділянку колишнього фруктового саду площею понад 16 га на Брест-Литовському проспекті (тепер просп. Перемоги). Облаштування парку і спорудження необхідних приміщень виконано за участю садівника А. Зейдака та цивільного інженера М. Бобрусова. Наприкінці 1913 р. тут було кілька павільйонів для тварин, зокрема, цегляний ведмежатник. Офіційне відкриття нового зоосаду відбулося навесні 1914 р.

У радянський час заклад був націоналізований. Протягом 1920-1930-х рр. територія зоологічного парку збільшилася до сучасних розмірів – 39,5 га; зведено будинки для хижаків, мавп, слонів. На 1932 р. зоопарк мав 1196 тварин 164 видів. Під час німецько-фашистської окупації споруди було зруйновано, колекції пограбовано та знищено. Після визволення міста до кінця 1940-х рр. здійснено відбудову приміщень та поновлення колекцій за допомогою зоопарків інших міст СРСР. Тепер – це найбільший в Україні зоопарк [1; 395].

Таким чином, традиція турботи про озеленення міста, зокрема створення садів, бере свій початок у Києві з дуже давніх часів. Кожне нове покоління підхоплює естафету попереднього, щоб не вичерпалася краса міста-саду. На сьогоднішній день перспективи розвитку київських садів мають бути пов'язані з узагальненням та творчим використанням цінного досвіду, накопиченого за роки їхнього існування.

Список використаної літератури

1. *Звід пам'яток історії і культури України*. – К., 1999 р., т. 1.
2. *Известия Киевской городской Думы (ИКГД)*. – 1910. – № 11.
3. *Київ* : енцикл. справ. – К. : Укр. сов. енцикл., 1985.
4. *Кальницький М.* Купецький сад понад Дніпром : [Електронний ресурс] / М. Кальницький. – Режим доступу: <http://www.interestny.kiev.ua>
5. *Мельник В. І.* Садівництво Вільгельма Крістера в Києві – важливий осередок інтродукції рослин / В. І. Мельник, О. Л. Рубцева // *Інтродукція рослин*, 2010. – № 1. – С. 111–117.
6. *Рибаков М. О.* Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва / М. О. Рибаков. – К. : Кий, 1997. – 374 с.
7. *Славін П.* На київських виноградниках / П. Славін // *Соціалістичний Київ*. – 1935. – № 7–8.
8. *Ящевський Ч.* Практичний ілюстрований путівник по Києву / Ч. Ящевський. – К., 1901.

Резюме

Розглянуто історію створення та розвитку київських садів XIX-XX ст. Окреслено культурно-розважальні аспекти діяльності київських садів за участю відомих діячів садово-паркового мистецтва XIX-XX ст.

Ключові слова: садівництво, садово-паркове мистецтво, садово-парковий

комплекс, садова комісія.

Summary

Zelenyuk G. Entertaining activities of Kyiv gardens at the turn of the XIX-XX centuries

The article reviews the history and development of Kyiv gardens of the XIX-XX centuries. Cultural and entertaining aspects of Kiev gardens with famous figures of landscape art of the XIX-XX centuries are outlined.

Key words: gardening, landscape art, garden and park complex, garden committee.

Аннотация

Рассмотрена история создания и развития киевских садов XIX-XX в. Определены культурно-развлекательные аспекты их деятельности с участием известных представителей садово-паркового искусства.

Ключевые слова: садоводство, садово-парковое искусство, садово-парковый комплекс, садовая комиссия.

Надійшла до редакції 20.09.2013 р.

УДК 7.01(477)«1920»

О.А. Чумаченко

НЕОРОМАНТИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА 1920-Х РОКІВ: ДО ПРОБЛЕМИ КРИТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

У сучасному літературознавстві та культурології неоромантизм 1920-х років є досить розробленим поняттям. Його опрацювання йде в контексті ліквідації «білих плям» в історії української культури, коли, за словами В. Дончика, «наближаємося до відновлення єдності й цілісності національного організму нашої культури...» [1; 9].

В. Шевчук, говорячи про журнал «Українська хата», сформулював періодизацію українського неоромантизму:

- 1) «творчість Лесі Українки і її ровесників»;
- 2) «творчість молодомузівців і хатян»;
- 3) «література двадцятих років (до реакції початку тридцятих)» [2; 18].

У такому контексті важливо зрозуміти, що в українській літературі і культурі 1920-х років неоромантизм став частиною традиції і його поняття було осмислене і сформульоване тогочасними митцями і критиками.

У 1923 р. С. Єфремов писав про сучасну йому українську літературу і культуру: «...наша літературна революція одбувалася формальним способом, зверху, і зглибока не зачіпала ґрунту...»; «характерне з'явище останніх літ – мінливість, текучість, несталість напрямів, настроїв, угруповань, навіть засобів творчості..., замилування до форми..., канонізування нових шаблонів в ім'я боротьби з старими та величезна нетерпимість» [3; 340-345]. Для Єфремова вихід з окресленої ситуації пов'язувався з творчістю такого талановитого письменника, як Микола Хвильовий. Дослідник називає його романтиком і практично одним із перших показує значення романтичної течії в пореволюційному мистецтві. Він говорить також про особливості романтизму Хвильового, фактично формулюючи поняття неоромантизму.

У літературознавчих словниках і підручниках з історії української літератури традиційно згадується, що поняття «новоромантизму», сформульоване Лесею Українкою, було співзвучне ідеям втілення ідеалу в реальному житті. Такі визначення, що побутували в радянський час, на наш погляд, спричинені ідеологічними тиском з боку теорії соціалістичного реалізму, що передбачала активний революційний романтизм. За останнє десятиліття зусиллями дослідників здійснене переосмислення неоромантизму як явища

перш за все естетичного.

Як пише сучасна дослідниця В. Агеєва, в 1920-ті роки висунуте Хвильовим гасло «романтики вітаїзму» ознаменувало новий крок у розвитку неоромантизму. У порівнянні з початком ХХ століття його естетичні риси «стали виразнішими, яскравішими» [4; 14]. Духовний злам, який пережив Хвильовий, усвідомивши нездійсненність своїх мрій в радянській дійсності, вплинув на розвиток його неоромантичної поетики. «Ця еволюція від пристрасної віри і романтичних гімнів новому світові до усвідомлення невідповідності між задуманим і здійсненим, а відтак неприйняття дійсності, втеча у героїчне минуле чи незвідане прийдешнє, найпомітніша у Хвильового. У його новелах майже завжди є два часових плани: брудне сьогоднішнє, всі вади якого він прозорливо помічає, – і протиставлене йому омріяне майбутнє або славна історія» [4; 14-15], – зауважує В. Агеєва.

У неоромантичному світогляді 1920-х років такий злам призвів до амбівалентного поєднання героїзації дійсності з трагедійністю світосприйняття. В той же час героїзація мала тенденцію до самостійного розвитку в творах літератури і кіно, що проходив у пошуках героїв і обставин, що часто ставали екзотичними. Характерно, що одна з найгостріших дискусій розгорнулася у зв'язку з виходом у світ роману Ю. Яновського «Майстер корабля». Паралельно також обговорювалися проблеми імпресіонізму та орнаменталізму в прозі; вартість сюжету та інші формальні риси нового мистецтва [5]. «У неоромантичній прозі 20-х років посилюється наголос на вольовому началі, гордовитому «можу!» молоді молоді держави. Це відзначалося в критиці, зокрема у зв'язку з «Вальдшнепами» Хвильового»... Використання натуралістичної, «брутальної» образності у піднесено-романтичних за своїм основним звучанням творах стало однією з ознак пореволюційної романтичної прози. Характерне для неоромантичної поетики 20-х років і захоплення екзотикою, аж до нарочитої гри з незвичними іменами, літературними ремінісценціями, і навіть містифікаціями (як у «Байгороді» Яновського чи «Вступній новелі» Хвильового). Відмова від життєподібності поширювалася й на мовлення самих персонажів» – читаємо в дослідженні В. Агеєвої [4; 15].

Одною з прикмет неоромантизму, як культурного явища, слід назвати пробудження зацікавленості «іншими» – народами, країнами, соціальними групами, що становило контекст для усвідомлення «свого». В критично-філософських роботах Хвильового проблема «іншості» була розвернута в площину національного самоусвідомлення. «Інші» стають «нами», коли отримують право голосу, заявляють про себе. Так, Україна з недержавної нації виходить на авансцену історії, – наголошує Хвильовий в роботі «Азіатський ренесанс». На жаль, цей «азіатський ренесанс» обернувся «розстріляним ренесансом» [6; 217].

Коли говорять про «розстріляне відродження» в українській культурі 1920-30-х років, найчастіше згадують імена письменників, що гуртувалися біля таких культурних центрів, як Харків та письменницька організація ВАПЛІТЕ. Так само, говорячи про усвідомлення неоромантичних тенденцій, згадують критичні твори саме цих митців.

М. Жулинський зауважив: «Дбаючи про досягнення цілісного уявлення про український літературно-культурний процес, слід пам'ятати, що після 1920 року утворилися два потоки. Один – могутній, творчо повнокровний, перспективний у плані активного розвитку літературно-мистецьких напрямів і шкіл – ширився і міцнів на Радянській Україні, але був насильно перекритий, дуже ослаблений і деформований; другий потік – українська література на українських землях – Галичині, Буковині і Закарпатті, а також в інших країнах, зокрема в Чехословаччині, Польщі, Німеччині, Канаді» [8; 443].

Модерністичних літературно-художніх пошуків на східних і західних українських землях, однак, дискутувалася майже паралельно. Дискусія йшла від просторого заперечення до порозуміння. Наприклад, М. Рудницький в статті «Між загальнодоступністю і футуризмом», вміщеній в місячнику «Шляхи» (Львів, 1918), різко виступив проти футуризму [8; 135]. Пізніше Д. Донцов, який був пророком для

української молоді в Галичині 1930-х років, підкреслив монументальність неоромантики в своєму аналізі творчості Лесі Українки: «В пориві поетичного шалу, захлистуючись нестримним потоком власних слів, картаючою мовою пророків, відслонувала вона перед мирною громадою цю будучину – нашу сучасність, яку вона – в своїй візіонерській уяві оглядала, мов живу» [9; 8].

Таким чином, героїчна неоромантика була прийнята за естетичне кредо по обидва боки кордону, що робило її органічною рисою українського літературного руху в його повно-національним масштабі. Тим не менше, в Радянській Україні 1920-початку 1930-х років окреслена ситуація розвивалася під все зростаючим політичним тоталітарним пресом. Народний комісар освіти і один із творців концепції соціалістичного реалізму А. Луначарський, запозичив елементи неоромантичного світобачення і поклавши їх в Прокрустове ложе партійної доктрини, приєднав неоромантичну героїку до так званого «монументального реалізму»: «Монументальний реалізм користується елементами реалістичними... Але він має право будувати велетенські образи, які в дійсності реально не зустрічаються, але є персоніфікацією колективних сил» [10; 12-13].

Творчість українських радянських письменників, наприклад, Ю. Яновського, не могла не відобразити все зростаючий тиск з боку комуністичних ідеологів. Той факт, що в анкеті ВАПЛІТЕ Яновський назвав Кіплінга і Лондона своїми літературними орієнтирами [11; 139], засвідчив відкритість українського неоромантизму до світової традиції, що суперечило директивам «монументального реалізму», який тяжів до обмеженості авторського світобачення локальним «народом» і «колективом». Незважаючи на тиск, зв'язок української неоромантичної поезики з світовим неоромантизмом, у випадку Яновського – з творчістю Р. Кіплінга та Дж. Лондона, не пропав безслідно. Саме широкий світовий контекст стимулював культурософську реалізацією загальноукраїнської неоромантичної моделі мислення.

Не випадково, що відкритість українського неоромантизму до світового контексту найліпше осмислена сучасними дослідниками за кордоном. В Північній Америці вийшли з друку статті і монографії О. Ільницького, М. Шкандрія (Канадській Інститут Українських Студій), М. Мудрак (видавництво Мічиганського університету). О. Ільницький і М. Мудрак – відомі дослідники українського авангарду, що охопив не тільки літературу, але й образотворче мистецтво. Аналізуючи витoki і характеристики українського модернізму, вчені приходять до різних висновків. У своїй статті «Українська хата» і парадокси українського модернізму» Олег Ільницький пише, що «...український феномен, у своїй квінтесенції, фундаментально відрізняється від своїх західноєвропейських аналогів у великій мірі тому, що він витікає з повністю унікальних соціально-історичних обставин» [12; 6], до розряду яких віднесено розвиток національної ідеї в українському модерністичному мистецтві [12; 7].

Не можна не погодитися з О. Ільницьким щодо спрямованості українського модернізму на ствердження національної ідеї, але, на наш погляд, це явище не є унікальне, а типове для культур, що пережили період національного відродження в добу модернізму. Так, спорідненими естетиці «Української хати» були творчі пошуки білоруських митців, що об'єдналися в національний рух біля газети «Наша нива» в 1905-1907 роках. Цей рух мав всі ознаки неоромантичного, включаючи зацікавленість літераторів і митців у фольклорі, який вони залюбки використовували як основу своїх творів. Так, перша в історії білоруської літератури віршована лірична драма Алєся Гурло «Любоў усе змагає» (1912 р.) спиралася на обрядову весільну поезію [13; 398-399], що може бути типологічно порівняно з «Лісовою піснею» Лєсі Українки, яка також спиралася на фольклор. В історії литовського мистецтва теж бачимо приклад поєднання національно-творчого бачення з ідеями модернізму, наприклад, з висунутою Вагнером і підхопленою європейськими митцями початку ХХ ст. концепцією відродження архаїчного синкретизму як «сукупного твору мистецтва» (творчість Чюрльоніса).

Крім того, сам термін «неоромантизм» введений у світове літературознавство у

зв'язку з описами творів датських, балтійських та східноєвропейських письменників 1900-1930-х років, тобто у зв'язку з описами тих культур, що переживали в той час період національного піднесення. Таким чином, український модернізм не є географічно або часовообмеженим; його унікальність обумовлена збігом конкретних обставин національного розвитку. Одним із чинників тут є розвиток національної ідеї в умовах формування Радянської держави, що йшов на основі марксистських ідей інтернаціоналізму. В цьому випадку авангардизм дійсно може розглядатися як точка відліку.

Головою авангарду і футуристичного руху в Україні 1920-х років був М. Семенко. Його ім'я пов'язане з виходом у світ «Мистецтва» – першого митецького журналу, що друкувався в країні українською мовою. Це ставить Семенка в один ряд з іншими провідниками ідеї українізації. В той же час, «Мистецтво» було тісно пов'язане з Пролеткультом. Як зауважує М. Мудрак, «Мистецтво» не було специфічно футуристичним журналом, але воно мало тісний контакт з українським рухом Пролеткульту, який підтримував розвиток футуризму. Впроваджуючи концепцію колективізму і віддзеркалюючи марксистські принципи інтернаціоналізму, пролеткультизм представляв скерування загальних сил мистецтва в русло пролетарської орієнтації» [14; 16]. В цьому контексті ясно, що Семенко не міг сприйняти творчість поетів, які співпрацювали, наприклад, у групі «Музагет» і були первісно «символістами». Серед тих, кого футуризм відкидав як «модерністських інвалідів», були П. Тичина і Л. Курбас.

Як бачимо, літературні дискусії в перші пореволюційні роки дійсно почалися із зіткнення «авангардистів» і «модерністів». Переломним для них став 1923 р. – рік проголошення політики українізації. З цього часу круто змінилася ситуація в літературі.

М. Шкандрій не без підстави зауважує: «З цієї точки зору, ведуча організація лівих письменників, ВАПЛІТЕ, в альянсі з неокласиками, більш традиційно думуючою групою вчених і поетів, висунула програму культурного і літературного розвитку країни. Їх позиція може бути описана як асиміляція західноєвропейських моделей для того, щоб рушитися поза імітацію, до відкриття своєї власної унікальної ідентичності» [15; 8-9].

У період 1923-1925 рр. головна літературна дискусія охоплювала літературні організації «Плуг» на чолі з С. Пилипенком і «Гарт», лідером якого був М. Хвильовий. За два роки політики українізації число членів «Плугу» збільшилося майже в два рази [15; 33]. «Плуг» тяжів до масової літератури і масового читача. Його опоненти, такі як Хвильовий, пробували відірватися від провінціалізму і стверджували європейськість української літератури і мистецтва.

У 1925-1927 роках літературна дискусія отримала новий імпульс. Нова генерація митців не задовольнялася простими рішеннями масовості. Першу скрипку в літературних дискусіях почали грати не пролетарські письменники, а так звані «попутники», серед яких виділилися неокласики і група «Ланка». Неокласики проголосили початок епохи «вченої поезії», коли діяльність письменника наближається до діяльності дослідника. Неокласиків не задовольняла існуюча диспозиція літературних сил. Сучасникам запам'ятався виступ М. Зерова на диспуті про шляхи новітньої літератури в 1925 році в Києві, коли він сказав: «...«Плуг» пише для села, а «Гарт» для города, а виходить ні к селу, ні к городу» [16; 62].

На протилежність напруженій дискусійності, Зеров висував ідеал поета, який є вищим за мізерні суперечки. У вірші «Аристарх» Зеров писав:

*В столиці світовій, на торжищі ідей,
В музеях, портиках і в затінку алей,
Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися – поети і пійтики.
Ловили темний крок літературних мод,
Сплітали для владик вінки нікчемних од*

*І сперечалися, мирилися, змагались...
І був один куток, де їх невпинний галас
Безсило замовкав: самотній кабінет,
Де вчений Аристарх, філолог і естет,
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій [16; 7].*

Зеров визначив для себе недвозначні літературні орієнтири – вивчення і освоєння великого надбання світової культури. В цьому його позиція була співзвучна заклику Хвильового. В 1924-1926 роках романтик Хвильовий активно листувався з неокласиком Зеровим, трактуючи його як свого літературного соратника. Ситуація потребувала змін у літературному таборі і такі зміни настали з організацією ВАПЛІТЕ – Вільної Академії Пролетарської Літератури, до якої увійшли багато членів «Плугу» і «Гарту», що спричинило затухання конфлікту двох угруповань.

Це порозуміння неоромантиків і неокласиків, на наш погляд, свідчить про спільні риси в історії українського літературно-мистецького руху 1920-х років, спрямованого на створення концепту українського національного мистецтва. Одною з таких рис і була загальна неоромантичність світобачення.

Список використаної літератури

1. *Агеєва В. П.* Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 1994. – 159 с.
2. *Агеєва В.* Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років / В. Агеєва // 20-ті роки : літературні дискусії, полеміка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 124–136.
3. *Валітянський збірник* / The VAPLITE Collection. Ed. by George Luckii. – CIUS, Mosaic Press, 1977. – 259 с.
4. *Дончик В.* Позбуваючись догм / В. Дончик // 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–18.
5. *Донцов Д.* Туга за героїчним. Ідеї і постаті літературної України / Д. Донцов. – Лондон : Видання СУМ, 1953. – 160 с.
6. *Жулинський М.* Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 446 с.
7. *Забужко О.* Дві культури / О. Забужко // Літературна панорама, 1989. – К. : Дніпро, 1989. – С. 208–226.
8. *Луначарський А.* Соціалістичний реалізм / А. Луначарський // Матеріали до вивчення історії української літератури. – Т. 5. Рад. література. Кн. 2. – К. : Рад. шк., 1966. – С. 7–15.
9. *Рудницький М.* Між загальнодоступністю і футуризмом / М. Рудницький // Українське літературознавство : міжвід. наук. зб. – Л. : Світ, 1994. – Вип. 59. – С. 135–142.
10. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – Вид. 4. Т. 2. – К. – Ляйпциг : Укр. накладня [Коломия, Winnipeg, Man.], 1919 (1923). – 352 с.
11. *Шевчук В. О.* «Хатяни» і український неоромантизм / В. О. Шевчук // Українське літературознавство : Республ. міжвід. зб. – Л. : Світ, 1993. – Вип. 57. – С. 18–25.
12. *Ілнйтзкй О.* Ukrainiska khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism / O. Ilnytzykij // Journal of Ukrainian Studies. – Winter 1994. – Volume 19, Number 2. – P. 5–30. – P. 6.
13. *Гісторія беларускага тэатра.* У 3-х т. – Минск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вiтакаў да Кастрычніка 1917 г. – 496 с.
14. *Mudrak M.* The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine / M. Mudrak. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986. – X., 282 p.
15. *Shkandrij M.* Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary discussion of the 1920 s. / M. Shkandrij. – Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, University of Alberta, 1992. – xii, 265 p.
16. *Зеров М.* Catalepton / М. Зеров. – Філядельфія – К., 1951. – 79 с.

Резюме

Розглянуто процес осмислення естетики українського неоромантизму 1920-х років митцями, літературними критиками та сучасними дослідниками в Україні і за кордоном. Означено позиції М. Хвильового, М. Зерова, С. Єфремова та ін.

Ключові слова: український літературний неоромантизм, революційна романтика, М. Хвильовий.

Summary

Chumachenko O. Neoromanticism in Ukrainian literature and the arts of 1920-s: problem of critical re-thinking

The article shows the process of aesthetic re-thinking and the development of neoromantic poetics in 1920s Ukraine. Views of artists, critics and contemporary scholars are analyzed. Attention is given to such authors as Mykola Khvylyovy, Mykhailo Zerov and Serhij Yefremov.

Key words: Ukrainian neoromanticism, revolutionary romatics, Mykola Khvylyovy.

Аннотация

Рассмотрен процесс осмысления эстетики украинского неоромантизма 1920-х годов писателями, литературными критиками и современными исследователями в Украине и за рубежом. Намечены позиции М. Хвильового, М. Зерова, С. Ефремова и других.

Ключевые слова: украинский литературный неоромантизм, революционная романтика, М. Хвильовой.

Надійшла до редакції 3.11.2013 р.

УДК 070.482

О.М. Бляшук

ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА ІМ. МИТРОПОЛИТА ПЕТРА МОГИЛИ В ЛУЦЬКУ 1932-1939 РОКАХ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка наукової проблеми. Релігія завжди мала вагомий вплив на формування морально-етичного, патріотичного світогляду нації. У цьому контексті слушною є думка А. Юраша, який стверджує, що «недооцінка церковного фактору чи його гіпертрофоване розуміння часто заважають Церкві стати вагомим фактором стабілізації і консолідації нації» [12].

Основи християнської моралі є визначальними для публікацій на шпальтах православної преси Волині. Культура і мораль є універсальним засобом розвитку самосвідомості та комунікації. Адже вона, регулюючи систему етичних норм і цінностей, виступає регулятивним чинником людської комунікації. Церква як соціальний інститут за допомогою мас-медіа, що функціонують під її егідою, активно пропагує морально-етичні цінності, об'єднує громаду, регламентує поведінку людей у ній, дає емоційну підтримку, забезпечуючи культурний розвиток.

Варто зауважити, що державність – не лише політична ситуація, економічні та соціальні показники. Це ще й духовність суспільства, адже перетворення і спроби поліпшення життя в країні не будуть ефективними, якщо знижуватиметься культурний рівень людей, занепадатимуть духовні та моральні цінності.

Аналіз дослідження з цієї проблеми. Церковно-релігійну пресу, як складник загальноукраїнської журналістики, досліджувало чимало науковців: А. Бойко [1], В. Борщевич [2, 3; 82], В. Денисюк [4; 352], С. Кость, І. Міляевич, І. Павлюк [7; 285; 18],

А. Юраш [12; 3] та ін. У наукових розробках А. Юраша, С. Губенка, А. Бойко, О. Чиркової розглядалася церковно-релігійна преса здебільшого в історичному аспекті.

У межах певного регіону пресу досліджували М. Васильчук, В. Габор, І. Герман, В. Гутковський, І. Крупський, М. Миць, О. Дроздовська, М. Романюк, Н. Сидоренко, О. Сидоренко та О. Школьна, Л. Сніцарчук та ін.

На особливому значенні волинської церковної преси наголошує В. Борщевич: «Волинь 20-30-х років зробила вагомий внесок у життя Української церкви, розвинувши ряд церковних видань з оригінальним змістом. Враховуючи, що край залишався чи не єдиним з українських територій у складі Другої Речі Посполитої, де існувала україномовна церковна періодика, значення її ще більше зростало» [3; 104].

Церковний часопис згадується В. Денисюком у «Нарисах історії засобів масової інформації Волині ХХ поч. ХХІ ст.» [4; 12]. Про журнал «За соборність» згадується у томі І книги «Періодика Західної України 20-30-х рр. ХХ ст.: Матеріали до бібліографії» [8]; у бібліографічному дослідженні М. Мартинюка [6], списку періодичних видань Волині, Полісся, Підляшшя та Холмщини [9].

Згадаємо і тези І. Павлюка щодо часопису «За соборність»: «До недоліків у цьому виданні варто, на нашу думку, віднести вузьку спеціальність, тобто розрахунок лише на читача-члена Товариства ім. Петра Могили. Це не сприяло його популярності» [7; 39].

Важливим джерелом вивчення періодики Православної церкви Волині початку ХХ ст. є фонд Волинського обласного державного архіву, в якому зберігається православна періодика, зокрема і видання Товариства ім. митрополита Петра Могили «За соборність» (Луцьк, 1932-1935 рр.) та релігійно-громадський часопис «Шлях» (Луцьк, 1937-1939 рр.).

Дослідження показало, що питання функціонування діяльності Товариства ім. митрополита Петра Могили та їх видань зокрема досі залишається маловідомим, адже в радянський атеїстичний період дослідження православної преси практично не проводилось. Активізація наукової зацікавленості до даного напрямку відбулась лише з кінця ХХ ст. Цей сегмент є малодослідженим, чим обумовлюється актуальність нашого дослідження.

Мета статті – з'ясувати структурне, змістове, тематичне наповнення видань Товариства ім. митрополита Петра Могили, а саме журналу «За соборність» (Луцьк, 1932-1935 рр.) та «Шлях» (Луцьк, 1937-1939 рр.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Після приходу Речі Посполитої на наші землі польські римо-католики оголосили свої претензії на володіння православними храмами Волині. Багато храмів було їм передано. Обумовлювалось і про передачу Луцького Троїцького собору. Однак влада молодій Польській державі боялась повстань православних волинян [1]. Та все ж погроми і закриття некатолицьких церков продовжувалось. За даними статистики Польщі, кількість віруючих католицької церкви серед жителів Волинського воєводства збільшилась з 9,6% від 1897 р. до 15,7% у 1931 р. [2]. За статистикою Луцької єпископської курії, католицьку віру щорічно приймало майже 3400 віруючих [2].

Незважаючи на складну політичну та релігійну ситуацію, з 1929 р. активізувалась діяльність православних братств на національному ґрунті. Основним завданням братчиків було збереження традицій, культури, освіти та православної віри. Після того, як у 1931 році Луцькому Чеснохресному братству надали юридичний статус згідно декрету Міністра релігійних визнань і народної освіти, братство змогло діяти офіційно, не викликаючи підозри в польських властей.

У 1931 року у м. Луцьк з'явилося Товариство ім. митрополита Петра Могили. На його меті було захистити українське православ'я на Західній Волині та розповідати православним волинянам про минуле [3; 104-106]. Філії знаходились у Володимирі-Волинському, Рівному, Крем'янці, Сарнах, Львові та в білоруській Новогрудці. На кінець 1932 року кількість членів товариства налічувала 635 осіб. Серед них було 129

священників, 506 світських осіб, головним чином учителів, робітників, адвокатів. А в 1936 році до товариства входило 942 дійсних членів [10].

За вісім років діяльності Товариство провело 33 засідання. В 1932-1935 роках Товариство ім. Петра Могили видавало неперіодичний журнал «За соборність», що містив до 40 сторінок, а в 1937-1939 роках Товариством видавався журнал «Шлях», обсягом до 20 сторінок, але більшого формату.

Редакція видання «За соборність» розташовувалась у м. Луцьку (спочатку на вул. 3 Травня, 28, а згодом – на вул. Голувки, 8). Часопис друкувався у друкарні М. Шнайдера.

При товаристві 7 лютого 1935 року була створена Богословська теологічна секція, головою якої став єпископ Луцький Полікарп. Серед членів секції – чимало українських вчених та богословів. Секція займалась перекладом та видавництвом богословських книг, молитовників, партитур: Євангелія, Апостола, Октоїха, Мінея Святочна, Тріоду тощо.

У 1932-1935 роках Товариство випускало неперіодичний журнал «За Соборність». Усього було видано 9 випусків. Тематика журналу: православ'я в тогочасній Польщі, що визначається статтями «До питання про виборне духовенство», «Між Римом і Москвою», «Товариство Петра Могили про сучасне положення в Православній Церкві в Польщі» Івана Власовського, «Підстави новоунійної акції» (бібліографічні замітки), А. Світич-Туберозов «Соборне і виборне начало в житті Православної церкви», Б. Білецького «Сторінка з історії Волинської Духовної Семінарії й Київської Духовної Академії ХІХ ст.», Є. Саковича «Пінська Православна Конгрегація 1791 р.» та ін. Статті видрукувані переважно українською мовою, але були й білоруською та російською. Головний редактор – генеральний секретар Товариства проф. І. Власовський.

Журнал містив історичні матеріали церковної хроніки, меморіали Української Парламентарної репрезентації Волині, Управи Товариства і інше. Велика увага у виданні приділялася питанням, що обговорювалися на зборах місцевого духівництва. Зокрема одне з чисел часопису майже повністю присвячене висвітленню звітності Волинських єпархіальних зборів.

У шостому числі «За Соборність» (1933 р.) надруковано маловідомий лист митрополита Петра Могили до Луцького Братства 1633 року, який вперше став доступним широкому загалу української громадськості [10].

Видання припинило виходити в зв'язку з переїздом головного редактора з Луцька до Крем'янця. Останній випуск 29-30 січня 1935 року містив опис Волинського Єпархіального зібрання.

У травні 1937 р. з благословення архієпископа Волинського Олексія Товариство розпочало друкувати щомісячний релігійно-громадський часопис «Шлях». Головний редактор – посол до польського сейму, проф. Є. Богуславський.

Назва журналу чітко характеризується словами архієпископа Волинського Олексія «Кожен чоловік має своє «святе святих» і йде своїм шляхом у житті своєму» [11].

Тематична спрямованість журналу «Шлях» подібна до попередника «За Соборність» і статті писались тими ж авторами. Однак були вже й нові імена серед авторів, зокрема А. Річинського «Загрожено пам'ятники української церковної архітектури у м. Тишівцях», «Пімста Сліпця», прот. Павла Пащевського «Із моїх спогадів про «зимовий похід» Армії УНР, Н. Кибалюка «Напровесні дзвони», «Шляхом Прометей», «Валуєвщина і доклад Російської академії наук з 1904 року», А. Дублянського «Опис іконостасу Братської церкви в Луцьку», «Дещо про різні записки на старих церковних книгах», В. Островського «На низинах і вершинах життя», С. Любарського «За червону кокарду зрадив рідних батьків», О. Кошульського «Св. Петро-Павлівська церква в с. Постійно», Б. Білецького «Преподобний Іов Залізо, ігумен і чудотворець Почаївський (1551-1651 рр.)», В. Косноцького «Пам'ятки про св. Рівноапостольного кн. Володимира» і ін.

Цінним є дослідження магістра А. Дублянського «Дещо про різні записки в старих церковних книгах», в якій автор вказує на особливості записів, зроблених на сторінках

старих церковних рукописних богослужбових книг і першодруків з XV-XVIII ст. Одні записи належали до самої книги та її власника, інші – прояв бажань читача виявити свої думки на папері [5; 1-3]. Особливість у тому, що записи розтягувались на кілька сторінок, оскільки писались на вільних полях по кілька слів. Здійснювалось це для того, щоб його не могли знищити, вириваючи сторінку. А. Дублянський звернув увагу також на те, що незважаючи на слов'янську мову записів, читались вони українською мовою. Автор у статті наводить конкретні приклади записів з полів Богослужбових книг. Зокрема: на полях рукописного «Євангелія» з XVI ст. з храму св. Михайла села Більчині зберігся такий запис: «хто би мелсию Євангелію от престола і храма отдалити, анафема і анарамати і на страшному суде перед правдивим судиею будет термень мети і ответ ме дати. Амінь» [5; 2].

На сторінках рукописного Апостола XVI ст., що належав раніше церкві с. Теремно біля Луцька, був запис: «Року 1645 сію книгу рекомую святей Апостол подал раб Божий Тимофей Максимович-Войтович Торговицький (з с. Торговиця на Волині) к церкви святой Пресвятой Рождества на честь і похвалу Господа Бога в Троїце Єдиному вечними часи. Аби не била отделена от святой Пречистой. А хто би ся отважил отдалити а любо продати, да будет проклят от святых отец триста і осмдесят» [5; 2].

Рукописний Октоїх першої половини XVII ст. містить такий запис: «Сію книгу глаголемою Шестобник отметив раб Божий Тимофій Сентюрський со женою своєю Федорою і чади своїми за отпушення грехов своих до храма Св. архистратига Михайла до веси Черниці, а хтоби могло отдалити от того храма да будет проклят».

На полях рукописного Церковного Співаника 1741 року з церкви с. Борохів біля Луцька, є запис українською мовою: «Од раба Божія Василя Червенського мешанина купив чи за золотих 13 на польську монету за власною своєю працу Синове своєму на ім'я Сомоил, а хто би єи мав украсти да будет проклят» [5; 3].

Журнал «За Соборність» у поліграфічному та науковому відношенні був значно авторитетніший за свій попередник. Усього було надруковано 28 випусків. Однак після приходу у вересні 1939 року московсько-більшовицького атеїзму, діяльність Товариства ім. митрополита Петра Могили припинила свою діяльність. Ліквідовувалось все, що суперечило комуністичній ідеології: святе українське православ'я, книги, журнали, газети. Після приходу 24 червня 1941 року до Луцька німецьких окупантів, ситуація не покращилась. Фашисти не дозволили УАПЦ мати жодного видання, лише в Луцьку 1941 року вдалося надрукувати рідною мовою «Псалтир» за текстом видання Українського Наукового інституту у Варшаві за польських часів.

Отже, проаналізувавши зміст, основні засади та проблемно-тематичний рівень матеріалів неперіодичного видання Товариства ім. митрополита Петра Могили «За соборність» та часопису «Шлях», зазначимо, що журнали протягом свого існування публікували відомості про минуле української церкви, розглядали актуальні на той час питання церковної реформи, пропагували українську мову богослужіння, об'єднували православних волинян навколо єдиної концепції – церковної та державної незалежності українського народу. Місцеві видання достовірно і правдиво розкривали події тогочасного церковно-релігійного та громадсько-політичного життя, тому слугували історичним контекстом для розуміння та вивчення журналістики Волині та України загалом. Діяльність Товариства відіграла помітну роль у формуванні української свідомості та збереженні національних та релігійних традицій.

Список використаної літератури

1. **Бойко А. А.** Преса православної церкви в Україні 1900-1917 рр. Культура. Суспільство. Мораль : монографія / А. А. Бойко. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2002. – 308 с.
2. **Борщевич В. Т.** Волинський пом'яник / В. Т. Борщевич. – Рівне, 2004. – 408 с.
3. **Борщевич В. Т.** Українське церковне відродження на Волині (20-40 рр. XX ст.) / В. Т. Борщевич. – Луцьк : Вежа, 2000. – 254 с.

4. **Денисюк В. Т.** Журналістика Волині : факти й імена. Нариси історії засобів масової інформації Волині ХХ-ХХІ ст. / В. Т. Денисюк. – Луцьк : Надстир'я, 2005.
5. **Дублянський А.** Деяко про різні записи в старих церковних книгах / А. Дублянський. – Луцьк : Шлях, 1939. – № 4–5.
6. **Мартинюк М.** Українські періодичні видання Західної України, країн Центральної Європи (1914-1939 рр.) : Матеріали до бібліографії / М. Мартинюк. – Л., 1998. – С. 86–87.
7. **Павлюк І. З.** Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917-1939, 1941-1944 рр. / І. З. Павлюк / НАН України, Львівська наук. б-ка ім. В. Стефаника, Науково-дослідний центр періодики. – Л. : Каменярь, 2001.
8. **Періодика Західної України 21-30-х рр. ХХ ст.** : Матеріали до бібліографії / за ред. М. М. Романюка. – Л., 1998. – Т. 1. – 100 с.
9. **Періодичні видання Волині, Полісся, Підляшшя та Холмщини (1836-1944)** : список / АН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, НДЦ періодики ; укл. Ю. Вашук, Г. Бухало, О. Ошуркевич. – Л., 1994. – 52 с.
10. **Рожко В.** Товариство ім. Петра Могили в Луцьку 1931-1939 рр. та його громадсько-релігійна діяльність / В. Рожко // Історія релігій в Україні : Тези повідомлень ІV міжнар. круглого столу, Львів, 3-8 травня 1996 р.
11. **Шлях.** – Луцьк, 1937, ч. І. – С. 2–3.
12. **Юраш А. В.** Українська церква в контексті сучасних політико-конфесійних та комунікативних процесів (історико-типологічний аспект) : автореф. дис... канд. політ. наук : 23.00.01 – «Теорія та історія політичної науки» / А. В. Юраш / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Л., 1996. – 24 с.

Резюме

Проаналізовано культурологічні аспекти діяльності Товариства ім. митрополита Петра Могили в Луцьку 1932-1939 рр. Концентрується увага на їх видавничій діяльності та аналізі виданих матеріалів.

Ключові слова: видавнича справа на Волині, релігійна журналістика, православна преса, Товариство імені митрополита Петра Могили.

Summary

Blyashuk O. Publishing Society of Metropolitan Petro Mohyla in Lutsk in 1932-1939: cultural-historical aspect

The article analyzes the cultural aspects of the Society of Metropolitan Petro Mohyla in Lutsk 1932-1939 years. Concentrated their attention on the publishing and analyzing published materials.

Key words: Publishing in Volyn, religious journalism, the Orthodox press, Society of Metropolitan Petro Mohyla.

Аннотация

Проанализированы культурологические аспекты деятельности Общества им. митрополита Петра Могилы в Луцке 1932-1939 годах. Концентрируется внимание на их издательской деятельности и анализе выданных материалов.

Ключевые слова: издательское дело на Волини, религиозная журналистика, православная пресса, Общество имени митрополита Петра Могилы.

Надійшла до редакції 26.11.2013 р.

ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ДОНЕЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ МУЗИЧНО-ХОРОВОГО ТОВАРИСТВА УРСР ТА ЙОГО РОЛЬ У СТАНОВЛЕННІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДОНЕЧЧИНИ 1960-1970 РР. ХХ СТ.

Сучасний стан освіти в Україні привертає увагу багатьох вітчизняних науковців, що зумовлено процесами євроінтеграції молодій державі та участю в Болонському процесі. Але ж розуміння та планування подальшого розвитку освіти неможливе без усвідомлення її національних рис та дослідження історичної ретроспективи. Тому вивчення музично-освітньої діяльності творчих товариств різних регіонів України є актуальною темою. Об'єкт дослідження – освітня діяльність Донецького обласного відділення Музично-хорового товариства УРСР.

Мета статті полягає у виявленні культурно-просвітницького значення діяльності Товариства у регіоні та актуальності його існування в мистецькому просторі Донеччини на основі введення до наукового обігу архівних матеріалів (що й складає наукову новизну даної публікації).

Культурно-мистецьке життя та розвиток музичної освіти на Донеччині висвітлено у наукових розробках Т. Гердової, О. Журавльової, Т. Кіреєвої, Ю. Стуканової, О. Стяжкіної, А. Торби, О. Ущипівської, але, в той же час, у них бракує вивчення діяльності в області Музично-хорового товариства у 1960-70-ті роки.

Музично-хорове товариство (спочатку – Хорове, потім – Музичне) є установою, що з повоєнних років діяла як наступник Музичного товариства ім. М. Леонтовича та продовжує існування під назвою Всеукраїнської музичної спілки України. Його «Архівна спадщина є малодослідженою сторінкою української культури. Звернення до цієї теми пояснюється необхідністю здобуття нових знань, що максимально інформативно й історично адекватно висвітлюють зміст тогочасних реалій, пов'язаних із цим угрупованням. Вимагає й переоцінки тенденційних положень та традиційних стереотипів, сформованих за радянських часів, котрі тривалий час деформували уявлення про Музичне товариство ім. М. Леонтовича» [1; 3].

Вагомим дослідженням діяльності Товариства у 20-ті роки ХХ століття є монографія О. Бугаєвої, що базується переважно на архівних фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Вивчення та аналіз архівних матеріалів обласних відділень Товариства більш пізнього періоду, що зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, здатні виявити невідомі шляхи розвитку музичної освіти та культури різних регіонів країни.

Культурна ситуація на Донеччині у другій половині ХХ ст. виявилася обумовленою етнічним розмаїттям великого прошарку робітничого класу, нестачею єдності культурних традицій та морально-естетичних ідеалів. виправлення ситуації було можливим лише за умов масового охоплення населення мистецько-просвітницьким рухом. «Культурно-мистецьке життя Донецької області у першій половині 60-х років ХХ ст. було згуртовано біля професійних, аматорських і культурно-освітніх закладів, серед яких 24 музичні школи з семирічним терміном навчання, 12 шкіл загальної музичної освіти» [2; 187].

У 1962 році мережа дитячих музичних шкіл України налічувала 296 закладів із загальною кількістю учнів – 70 тис., вже у 1968 році ці цифри збільшилися до 540 та 130 тис. відповідно. Однак, музичним навчанням було охоплено лише 4% дітей шкільного віку, тому що державні музичні школи, в силу різних економіко-політичних причин, були неспроможні забезпечити широке охоплення дітей музичною освітою [4]. Тому важливого соціокультурного значення на шляху естетичного виховання населення в Україні, в тому числі і Донеччині, набули музичні студії, музичні класи та музичні школи Музично-хорового товариства України. Ці заклади базувалися у загальноосвітніх школах, клубах, Палацах піонерів та були необхідним доповненням до загальної освіти. Їх покликання – не

тільки навчання гри на інструменті, а й розвиток художнього мислення й розуміння музики, формування творчих здібностей і смаків, морального образу школярів.

Важливим підґрунтям для створення мережі музичних шкіл паралельно з Міністерством культури УРСР виявився жахливий стан професійної підготовки вчителів співу для загальноосвітніх шкіл. На 34 тис. загальноосвітніх шкіл України припадало лише 8 тис. вчителів музики і співу. Причина полягала у тому, що більшість музичних шкіл Міністерства культури розташовані в містах, отже, двері для музичного навчання обдарованих дітей сільської місцевості зачинені. Як правило, міське населення нехтувало професією сільського вчителя співу, абітурієнтами педучилищ та педінститутів були найслабкіші учні музичних шкіл. Такі обставини ставили під загрозу розвиток культури сільського населення – вчитель співу вважався передовою людиною на селі [4]. Але ж Міністерство культури вважало несанкціонованим створення Музично-хоровим товариством музичних шкіл, що призвело до тривалого листування між керівниками цих інстанцій. Музичні школи товариства організовувалися відповідно до Статуту цієї установи за постановами Президій обласних відділень товариства і мали завданням дати дітям шкільного віку загальну музичну освіту, підготувати найбільш обдарованих учнів до вступу до музичних училищ, муз- педучилищ, культосвітніх училищ тощо.

Як зазначено у Статуті, «Музичні школи Товариства створювалися на базі загальноосвітніх шкіл при наявності можливості забезпечення нормального навчального процесу (музичного інструментарію, приміщення). До музичних шкіл на відділи фортепіано та смичкових інструментів приймалися діти віком 7-10 років; на баян та акордеон – 9-13 років, які мали музичні дані та були позбавлені фізичних вад. Навчання у музичних школах Товариства було восьмирічним на фортепіано та скрипці, шестирічним на баяні й акордеоні і проводилося за програмою музичних шкіл Міністерства культури УРСР зі збільшенням кількості навчального часу для вивчення хорової справи (диригування, хорознавство). Участь учнів у дитячих хорах шкіл є обов'язковою» [3; 2].

«Музичні школи Товариства створювалися на засадах повної самооплати, за рахунок коштів батьків. Педагогами цих шкіл могли бути особи (в тому числі і вчителі музики загальноосвітніх шкіл), що мали закінчену вищу, середню музичну, а також музично-педагогічну освіту. Педагогічний персонал шкіл повинен був брати обов'язкову участь у позашкільній та культурно-масовій роботі загальноосвітніх шкіл, будинкоуправлінь, колгоспів, радгоспів за планом, погодженим між організацією та Президією районного відділення Товариства» [3; 3].

У 1969 році кількість учнів музичних шкіл Донецького обласного відділення Товариства становила 600 осіб. У 1970-1971 роках музичні класи було відкрито у трьох навчальних закладах Донецька з загальною кількістю учнів – 401, що навчалися на фортепіанному, струнному і народному відділах; відкрито три філії вечірніх музичних шкіл, де навчалися 50 учнів. Викладачі цих закладів у більшості мали середню музичну освіту.

З 1 жовтня 1970 року музичну школу Товариства відкрито у Жданові (нині – Маріуполь) з філіями у загальноосвітній школі № 9 (60 учнів), № 36 та № 11 (70 учнів), № 10 (30 учнів), у міському Будинку піонерів та школярів (70 учнів). 15 школярів навчалися гри на скрипці, залишена частина учнів навчалася на фортепіано, баяні та акордеоні. У створеній музичній школі працювали два хори, що постійно готували складні акапельні твори, брали участь у постановці дитячої опери «Лісові дива»; ансамблі баяністів та скрипалів; планувалося створення оркестру народних інструментів у загальноосвітній школі № 9. Усі філії школи використовували для навчання програму музичних шкіл п'ятирічок видані Міністерством культури УРСР за 1967 рік. У штаті школи було 28 викладачів, з них 4 – штатні, інші – сумісники, тільки двоє з вищою музичною освітою. Проводився набір у підготовчу групу для дітей 6-7 років [5].

У 1971 році Донецьке обласне відділення Товариства контролювало 35 хорових колективів (з них 9 сільських) та здійснювало керівництво чотирма музичними школами:

по одній школі у Донецьку та Жданові, двох шкіл і чотирьох філій – у Макіївці. При Будинку культури ім. І. Франка у Макіївці Товариство забезпечувало існування Університету культури для школярів. Такі Університети культури в Україні за високим рівнем викладацьких кадрів наближалися до Народних консерваторій. Метою роботи цих закладів стали набуття знань і навичок музичної роботи, ознайомлення з музичною культурою, підвищення кваліфікації вчителів співу загальноосвітніх шкіл, викладачів Музично-хорового товариства, працівників самодіяльних та дошкільних установ, пропагування кращих музичних творів. На вересень 1971 року планувалося відкриття у Донецьку диригентсько-хорової школи на базі загальноосвітньої школи № 3 [6].

У 1973-1974 навчальному році до відомства Музично-хорового товариства належало шість музичних шкіл. Школа № 1 м. Донецька розташовувалася у приміщенні Палацу культури ім. В. Леніна, школа № 2 – у Палаці культури ім. 20-річчя Перемоги, школа № 3 – у загальноосвітніх школах № 3 та № 18, школа № 4 – у приміщенні міського Палацу піонерів. Школа № 5 працювала в Макіївці на базі загальноосвітніх шкіл № 13 та № 15, музична школа № 1 м. Жданова розташовувалася у міському Палаці піонерів. Матеріально-технічна база шкіл забезпечувала досить професійний рівень існування. На той час інструментарій шкіл налічував 27 фортепіано, 20 баянів, 14 акордеонів, 9 програвачів, 7 фонотек. Нерідко школи використовували у роботі музичні інструменти тих закладів, у яких містилися [10]. Створені шкільні бібліотеки налічували до 100 примірників нотної та навчальної літератури.

У 1973 році спільно з Будинком працівника культури викладачі школи № 3 Донецька взяли участь у великому святковому концерті в с. Красне, на батьківщині С. Прокоф'єва, тісно співпрацювали з шефськими будівельними організаціями № 105 та № 117. Того ж року всі школи Товариства взяли участь в Обласному огляді-конкурсі хорових колективів, провели Тиждень дитячої музики. Загальна кількість учнів всіх шкіл становила 1062 особи, з яких 796 – навчалися на фортепіанному відділі, 254 – на народному, 12 – на струнно-смічковому.

Методична робота викладачів здійснювалася у формі доповідей та обговорення їх головних питань. Працівники шкіл Музично-хорового товариства створили у загальноосвітніх школах № 18 Донецька, № 15 Макіївки, № 36 Жданова хорові колективи та вокальні ансамблі, які постійно брали участь у святкових концертах у міському парку культури і відпочинку ім. О. Щербакова [10].

Музичній освіті широких верств населення сприяла і концертно-просвітницька діяльність Музично-хорового товариства. Донецьке відділення Товариства у 1973 році проводило серед учнів музичних шкіл конкурси комсомольської пісні, лекції-концерти «Із скарбниці світової музичної культури», конкурси на кращу пісню «Донецький край на будовах ІХ п'ятирічки», дано 27 міських концертів. У музичних школах працював «Музичний університет для батьків», де читалися лекції: «Як слухати і розуміти музику», «Роль і знання гам та етюдів», «Робота над домашнім завданням» [9]. Під патронатом Товариства 9 травня 1974 року у Жданові проводилося міське «Свято пісні», в якому брали участь колективи художньої самодіяльності Палаців культури та клубів, загальноосвітніх шкіл і профтехучилищ, музичних шкіл та музичного училища. Концерти у рамках цього заходу проведені у парках культури ім. А. Жданова, Г. Петровського, біля Палацу культури «Іскра», на водній станції треста «Азовстальбуд», у селищах Приморське та Старий Крим [11].

У співдружності з Обласним Будинком працівників культури Донецьке відділення Товариства організовує «Музичний лекторій для учнівської молоді на 1974-1975 роки», який (за участю артистів Донецького театру опери та балету, обласної філармонії, студентів музично-педагогічного інституту, музучилища) проводила викладач Донецького музично-педагогічного інституту Л. Громико. Лекторій присвячувався творчості композиторів РСФСР; було проведено також концерт-лекцію «Композитори Донбасу – рідному краю» за участю композиторів А. Водовозова, С. Мамонова, С. Ратнера [11].

Окрім Донецька та Жданова, рішеннями рад депутатів трудящих Дзержинська, Артемівська та Краматорська в 1971 році створені міські відділення Музично-хорового товариства. У 1973 році такі відділення з'явилися у Волновасі, Селідові, Торезі, Харцизьку, Дебальцеві, Ясинуватій, Червоноармійську, Шахтарську.

У 1983 році укладені угоди про творчу співдружність між Донецьким відділенням Музично-хорового товариства та Всесоюзним комсомольським будівництвом «Стан-3000» Жданівського заводу ім. Ілліча; Великоновоселківським районним колгоспом «Батьківщина» та Великоновоселківською дитячою музичною школою Товариства. Угода про концертно-шефську роботу викладачів та учнів Макіївської музичної школи серед воїнів Донецького гарнізону [7].

За роки свого існування як провідної музично-мистецької організації Музично-хорове товариство «впроваджувало новітні підходи у науково-теоретичній, організаційній та музично-просвітницькій діяльності: започатковувало творчі ініціативи, новітні форми адміністрування, виховання виконавських кадрів, проведення музично-освітніх заходів, конкурсів, фольклорно-етнографічних експедицій, творчих вечорів» [1; 28]. Обласними відділеннями Товариства постійно проводилися семінари з питань методики роботи з хорами, оркестрами, питань навчально-виховної роботи та поліпшення роботи підпорядкованих закладів. Відгуком на постанову Ради Міністрів 1970 року про відтворення та запровадження народних обрядів у побут і звичаї українського народу, відбулася організація Товариством дитячих оркестрів народних інструментів, які найбільш повно репрезентували колорит національної музики. Товариство гостро ставило питання щодо репертуару шкільних хорових колективів, у яких майже не виявлялося зразків класичного музичного мистецтва, народних, а саме українських народних пісень. Але пропагуючи теми та ідеї соціалістичної культури, діячі сфери музичної освіти зовсім випустили з уваги багатство національного фольклору.

Жорсткій критиці піддавалося проведення занять хорових колективів, яке зводилося до вивчення репертуару та не мало таких форм роботи, як бесіди про мистецтво, прослуховування грамзаписів, відвідування репетицій професійних хорових колективів. За статистичними даними, Музично-хорове товариство регулювало діяльність 42 тисяч хорових учнівських колективів та 12 тисяч оркестрів народних і духових інструментів по всій республіці. Розроблений Товариством факультативний курс музичного мистецтва викладався у 8,5 тис. шкіл країни [8]. Товариство ставило перед Урядом питання про направлення випускників до педінститутів за рахунок музичних училищ, щоб забезпечити сільську місцевість та художню самодіяльність професійними керівниками й викладачами [8]. Ці факти підтверджують глибоке смислове значення освітньої діяльності цієї установи в умовах культурної специфічності індустріального регіону. На жаль, музичним закладам Товариства не вдалося утримати статус музичних шкіл. 28 червня 1974 року на нараді Донецького відділення Музично-хорового товариства було оголошено розпорядження Міністерства культури про перейменування шкіл Товариства у музичні студії та музичні класи. Розпорядженням № 385 від 21 жовтня 1974 року щодо Обласного управління культури була призначена комісія з реорганізації навчальних закладів Музично-хорового товариства. У Жданові на базі студії Товариства створили філію державної музичної школи, музичні класи у загальноосвітніх школах було реорганізовано у музичні гуртки.

Отже, розвиток музичної освіти Донеччини у 1960-1970-ті роки ХХ ст. «протікав у руслі загальних процесів не лише розширення художньо-освітнього простору, а й виокремлення художньої освіти як безумовного чинника розвитку творчої особистості та суспільства» [2; 269]. Освітня діяльність Донецького відділення Музично-хорового товариства у ті роки характеризується двома тенденціями: «перша пов'язана з широкою і послідовною демократизацією музичної культури і зростанням аматорського руху через залучення міського і сільського населення до традицій хорового співу та оркестрового музикування, а друга – з вихованням національних музичних кадрів і професіоналізацією

музичного життя» [1; 16]. Незважаючи на утиски з боку влади, діяльність освітніх закладів Музично-хорового товариства на Донеччині внесла якісні зміни у професіоналізацію музичного життя краю, визначила нові пріоритети розвитку музично-освітньої діяльності, мистецьких традицій та культурного розвитку регіону.

Список використаної літератури та джерел

1. *Бугаєва О. В.* Архівна спадщина Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича : монографія / О. В. Бугаєва ; Нац. академія наук України ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; наук. ред. В. М. Даниленко. – К. : НБУВ, 2011. – 388 с.
2. *Ущанівська О. М.* Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія / О. М. Ущанівська. – К. : ПАРАМАН, 2011. – 480 с.
3. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. № 86. – 3 с.
4. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. № 129. – 53 с.
5. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. № 296. – 32 с.
6. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. № 371. – 4 с.
7. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. № 1554. – 4 с.
8. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 2. – Спр. № 61. – 93 с.
9. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 2. – Спр. № 102. – 25 с.
10. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 2. – Спр. № 114. – 109 с.
11. *ЦДАМЛМ.* – Ф. 635. – Оп. 2. – Спр. № 116. – 10 с.

Резюме

Розглянуто освітню діяльність Донецького обласного відділення Музично-хорового товариства УРСР у 1960-70 роки XX ст. Проаналізовано його роль у мистецько-просвітницькому русі Донеччини та тенденціях професіоналізації сфери музичної освіти.

Ключові слова: музичне життя, музична освіта, музична школа, Музично-хорове товариство, Донеччина, регіональна специфічність, культурно-мистецький простір, навчальний заклад.

Summary

Knysheva L. Educational activities of the Regional Branch of Music and Choral Society of the USSR and its role in the development of music education in Donetsk region in 1960-70-ies of XX century

The educational activities of the Donetsk regional branch of Music and Choral Society of the USSR and its role in the development of music education in the Donetsk region 1960-70-ies of XX century has been considered in the article. Its role in the cultural and educational movement of Donetsk and professionalization trends in music education has been analyzed.

Key words: musical life, music education, music school, Musical and Choral Society, Donetsk region, the regional specificity, cultural and artistic space, educational institution.

Аннотация

Рассмотрена образовательная деятельность Донецкого областного отделения Музыкально-хорового общества УССР в 1960-1970-е годы XX столетия. Проанализирована ее роль в культурно-просветительском движении Донецкой области и тенденциях профессионализации сферы музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальная жизнь, музыкальное образование, музыкальная школа, Музыкально-хоровое общество, Донецкая область, региональная специфичность, культурно-художественное пространство, образовательное учреждение.

Надійшла до редакції 13.12.2013 р.

ПРО ПОХІДНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ У 1941-1944 РР.

Постановка проблеми. Період фашистської окупації був складною сторінкою культури України. Про цю культуру періоду Другої Світової війни написано чимало, проте розгляд субкультур у роки окупації майже не здійснювався. Разом із цим, субкультури періоду окупації мали свою специфіку. Крім довоєнних (первинних, базових, давніх) субкультур виникали нові, народжені війною (вторинні, похідні, тимчасові). Якщо навіть самі концепти «військовополонені», «партизани», «остарбайтери» та інші заслуговують на дослідження, то тим більшу увагу заслуговують їх похідні субкультури: військовополонених, партизан, остарбайтерів. Усі ці субкультури випадали із загального масиву культури періоду окупації: вони мали замкнений характер, свої особливості – організаційні, символічні, знакові, іноді навіть мовні (шифри, паролі, таємні відповіді тощо). У науковому дискурсі мова йде про субкультурні явища та структури, які хоч і мали обмежений у часі, тимчасовий період існування, але відігравали значну роль у певному проміжку нашої історії та культури.

Мета розвідки – розгляд такого явища культурного буття періоду Великої Вітчизняної війни, як субкультури, що виникли у період військових дій в Україні та з'ясувати специфіку їх культурно-історичного буття.

Наукова розробка проблеми. Українська культура у 1941-1945 рр. викликала інтерес у багатьох вчених (А. Айсфельд, А. Дудніченко, О. Іванов, М. Коваль, В. Король, О. Лисенко, П. Медведок, В. Поліщук, О. Потильчак, О. Салата, А. Чайковський та ін.) [1-19]. Чимало західних авторів (Д. Трейдголд, М. Флорінський, П. Дункан, Д. Уоренс, Б. Бейлі, А. Тойнбі, А. Сітон, Р. Лекі та ін.) писали, що народ України зустрів німців як визволителів, але більшість з іноземних авторів, роблячи висновок про «звільнення» населення України, посилались на сумнівні (переважно агітаційні) німецькі джерела. Про питання субкультур писали Ю. Александров, О. Багреєва, О. Корякіна, В. Пирожков, Г. Синіцина, О. Старков, В. Тулегенов, Г. Хохряков та ін. Але тема субкультур в Україні періоду 40-х рр. ХХ ст. не знайшла належного висвітлення. Хоча окремі субкультури в Україні у зазначений період і досліджувались вітчизняними вченими (В. Король, О. Салата та ін.) [2; 4; 15], але лише у контексті загальної парадигми культури того періоду, виходячи з наукової рефлексії історії, а не культурології.

Вторинні, похідні, тимчасові, субкультури 40-х рр. ХХ ст. не були предметом спеціальної розвідки, а їх часткове, навіть поверхневе дослідження у загальному масиві традиційної культури або входило до переважно панівної культури у працях багатьох вчених на суміжні та інші теми [1-3; 7; 9; 11-17; 19].

О. Потильчак чимало писав про різних робітників (вільних, примусових, остарбайтерів і т.д.), В. Кучер і М. Коваль – про втрати у війни та їх вплив на культуру, специфіку взаємодопомоги підпільників – А. Чайковський, інформаційну культуру досліджувала О. Салата і т.д. [1-3; 7; 9; 11-19].

Виклад основного матеріалу. Тема тимчасових субкультур у період фашистської окупації України належить до малодосліджених, контраверсійних, а також актуальних і суперечливих питань. Якщо соціальні, вікові й професійні субкультури та, навіть, кримінальна субкультура є явищами відносно постійними, то явища особливого, тимчасового культурного буття – зокрема, субкультури військовополонених, партизан і остарбайтерів існували обмежений проміжок часу, хоча подібні явища були не лише у 1941-1944 рр. Окрема тема – діяльність тих українських патріотів, чия позиція не співпадала з світоглядом тогочасних московських керманічів. Тема визвольного руху, УПА, ОУН, повстанські дії, «не червоні» (нерадянські) партизани є актуальною проблемою; проблема ця постає у межах не лише соціокультурного процесу, а, у першу чергу, як тема етнокультурного дослідження. Історично так склалось, що в СРСР і

незалежній Україні та на теренах СНД субкультури розглядаються у соціокультурному контексті (вікові, професійні, соціальні, аматорські тощо), а тема субкультур в етнокультурному контексті майже не піднімається, або розглядається побіжно [8; 12-14] та заслуговує на наукову увагу.

У науковій рефлексії на перший погляд може скластись враження про недоречність виокремлення не лише етнічних і національних субкультур (автоматично постане тема протиставлення національної культури і її субкультур та виникнуть інші дискусійні питання), але і субкультур соціального спрямування – зокрема, субкультури військовополонених, партизан і оstarбайтерів через їх певну «штучність» та проблематичність (обмеженість у часі, засобах, характері існування тощо). Але саме важкі (іноді занадто) умови існування у період війни мільйонів людей породжували чимало особливостей буття (не лише особливі форми комунікації, системи зв'язку, набір певних правил і заборон тощо), створюючи певні субкультурні явища, які з часом були оспівані у художній літературі (радянські партизани у творах соціалістичного реалізму) та ретельно проаналізовані науковцями (наприклад, партизани у численних працях А. Чайковського, оstarбайтери у наукових розвідках О. Потильчака, полонені у творах М. Ковалю, праці В. Короля, досягнення О. Салати та ін.) [2; 4; 7; 15; 19-20].

Зосередимось на найменш спірних соціальних субкультурах – субкультурах військовополонених, партизан і оstarбайтерів.

Субкультури партизан та оstarбайтерів мали принципову різницю: оstarбайтери, маючи значні обмеження (навіть на пересування, визначені умови праці тощо), мали характер відносно зовнішньої орієнтації (знаки відмінності, обставини існування, «табірний» режим тощо). Ця зовнішня домінанта, орієнтація на зовні, відкритість «без таїни», відвертість до оточуючого, навколишнього світу, у значно більш відкритому вигляді буде притаманна молодіжним і музичним субкультурам через два десятиріччя – 60-х рр. ХХ ст. При цьому слід підкреслити, що майже всі субкультури, народжені війною, мають неоднорідний та недемократичний (партизанська переважно авторитарна, оstarбайтерська з рисами тоталітарності тощо) характер, свої стилі, групо центрим (у т.ч. усвідомлення належності до певної організації), особливе становище (у таборі, лісі тощо) та спільність походження (внаслідок військових дій). Мали і специфіку (відносна свобода вибору у партизан, менша – в оstarбайтерів і військовополонених, їх неналежність собі, певна приреченість на таке буття внаслідок тиску зовнішніх умов) [2; 4; 6-7; 16-19]. Пізніше, наприкінці 50-х рр. ХХ ст. (а ще більше, у 60-90-х рр.) субкультури вийдуть на інший рівень. Так, всі вікові (дитячі, підліткові, молодіжні тощо), більшість професійних та інших субкультур виникали не внаслідок зовнішнього тиску, а внаслідок внутрішнього вибору. Власні уподобання, а не зовнішній тиск, народжували рухи хіпі та металістів, рокерів та байкарів, як і більшість інших соціальних субкультур другої половини ХХ ст. У них, у мирний час, особливо в умовах демократичного світу була свобода дій, відсутність зовнішніх примусів (були зовнішні впливи, від яких була можливість відмовитись). По-іншому було у часи військових дій.

Субкультура партизан – явище, що мало зовсім інші особливості, ніж субкультури 60-90-х рр. ХХ ст. (з опозиційністю проти «вузьких» норм та цінностей традицій і офіційної, панівної культури, пошуком нових вражень та самовираження) [12-14], про які написані сотні книжок і тисячі статей. Деякі дослідники (В. Пирожков, О. Старков та ін.) небезпідставно наголошували, що з 70-х рр. молодіжна субкультура стала все більше потрапляти під вплив кримінальної та навіть «будови комунізму» іноді ставали «кримінальними університетами». Молодь доби «розвиненого соціалізму», особливо в азійській частині СРСР все більше переймала негативний досвід аномії [13], хоча до 1950-х рр. такі тенденції були незначними. Між іншим, молоді партизанські загони, включаючи хрестоматійну «Молоду гвардію», набагато випереджали легендарних британських «тедді-бойз» середини 1950-х рр., яких вважають першою молодіжною соціально спрямованою субкультурою.

Субкультура партизан – теж власна автономність, свій макросвіт, але де є завуальованість, прихованість, замкненість, своя свідомість і духовність, групова солідарність (іноді до кругової поруки), цінності, утаємниченість, усе те, що було спрямоване, причому, як правило, таємно на боротьбу з окупантами та їх прихильниками). Ці внутрішні властивості, домінанти секретності та таїни, власних цінностей та норм партизанської субкультури, дають право віднести її до внутрішньої орієнтації, до прихованості від зайвих очей, – як від окупантів, так і їх прихильників. Недарма нацистська верхівка з часом забороняє сам термін «партизан». Разом із цим треба пам'ятати, що партизани були патріотами, захисниками Вітчизни, борцями за правду, часто героями [16-19], а традиційно основні носії кримінальної субкультури – переважно злочинці.

Дійсно, у сенсі прихованості, ізолюваності, конспіративності, стилю поведінки та подвійністю життя, чіткістю ієрархії, власними нормами (відмінні від владних) субкультура партизан мала деякі аналогії (при величезній кількості відмінностей, кардинальних особливостях та принциповій різниці) з кримінальною субкультурою [12-14]. Але тут зустрічаємо дві протилежні нормативні системи – партизанська орієнтувалась на радянську систему, а кримінальна на власні анти норми. У контексті субкультури партизан постає складна проблема протидії двох систем – радянської та фашистської, двох правових структур; відповідно те, що було законним в СРСР, водночас поставало протизаконним у Німеччині. Проблема узгодження, імплементації, протиставлення норм і цінностей у контексті закон – аномія актуальна для міжнародного права, а особливо є гострою у періоди збройних конфліктів та військових протистоянь [13]. Радянські партизани були злочинцями і злом для Рейху та патріотами і надією для Кремля.

Керівники Рейху визнавали, що чимало сил і засобів забирає боротьба з партизанами («бандами»), що мали свої «культурні системи» (засоби комунікації, пісні, приказки, паролі, інформаторів, фінансові та продовольчі джерела тощо). У 1941-1943 рр. лише Г. Гімлер виділив для боротьби з «бандами» 25 поліцейських полків, дві піхотних та одну кавалерійську дивізію, проте партизанський рух набирав обертів. А.Гітлер видав спеціальний наказ від 27 квітня 1943 р. «Про боротьбу з партизанами» (або по-іншому «Боротьба проти бандитизму»), бо у зведеннях і донесеннях німецькі спецоргани, військові командири тривалий час вживали термін «партизани», а ще 31 липня 1942 р. рейхсфюрер СС Г. Гімлер видав наказ про заборону цього терміну, бо він широко вживався більшовиками. Вимагалось в подальшому вживати слова «бандити», «банди», «група більшовицьких бандитів» тощо). У наказі А. Гітлера наголошувалося, що партизанські банди (!!!) завдали відчутних збитків транспорту, господарству, армії, а боротьбу з цим бандитизмом слід розглядати як бойові дії на фронті [5; 140].

Перебування військовополонених у таборах, частково нагадувало перебування у в'язницях, проте вести мову про субкультуру військовополонених як субкультуру специфічних «в'язнів» не зовсім коректно, хоча певні елементи тюремної субкультури у таборах для військовополонених мали місце (але життя було не за «поняттями», як у тюрмі, а за внутрішніми нормами, що узгоджувались як із нормами моралі, так і з нацистськими інструкціями).

Утім, субкультура полонених по суті не розглядалась в СРСР через ідеологічні міркування. Ще Карний кодекс РСФРР 1926 р. зазначав, що «здача в полон ворогу, не викликана бойовою обстановкою», передбачала розстріл із конфіскацією майна. У військовий час – сталінські репресії, військові трибунали, залякування, «спецтабори з перевірки», репресивні загони тощо. 28 грудня 1941 р. нарком НКВС Л. Берія видав наказ «Про утворення спеціальних таборів для колишніх військовослужбовців Червоної армії, що знаходилися в полоні і в оточенні», а 13 січня 1942 р. видав «Тимчасову інструкцію про порядок утримання в спеціальних таборах НКВС колишніх військовослужбовців Червоної армії, що знаходилися в полоні і оточенні противника». З часом в СРСР було утворено 43 спеціальні табори і 26 перевірконо-фільтраційних, а після вступу радянських

військ до Німеччини – 74 перевірконо-фільтраційних і 22 збірно-пересильних табори, де фільтрували і перевіряли остарбайтерів та військовополонених [7; 28].

О. Потильчак пише: «У жовтні 1941 р. в 11 таборах утримувалося 445.000 в'язнів, а на кінець місяця їх кількість зменшилася до 125.000 (звільнені, втікачі, померлі, страчені). У листопаді військовополонених у таборах знову нараховувалося 520.000, а наприкінці місяця ця цифра зменшилася до 243.000. Із них 140.000 в'язнів працювали на важливих військових об'єктах. У грудні 1941 р. кількість військовополонених впала до 175.600 осіб, з яких могли працювати лише 112000. У січні 1942 р. кількість полонених знову знизилася до 141.600 осіб, з яких працездатними було лише 90.000» [7; 219]. На Нюрнберзькому процесі згадували, що в липні 1942 р. у Німеччині працювало 200.000 радянських військовополонених, у 1943 р. – вже 386.000, а в середині 1944 р. – 750 тис. осіб [7; 222]. Значна кількість із них – з України. Створені в Україні табори військовополонених у більшості були тимчасовими (випадкові приміщення, в'язні утримувалися у жахливих умовах на майданчиках, обнесених колючим дротом під високою напругою.

Генерал Кітцінгер, головнокомандувач військами Вермахту в Україні, повідомляв, що на його території щодня помирає 2,5 тис. військовополонених [6; 164-165]. Робочий день у в'язнів концтаборів тривав з ранку до ночі. Для поповнення дармової рабсили Г. Гітлер розпорядився всіх захоплених партизан вважати військовополоненими. Так іноді поза своєю волею люди змінювали своє культурне середовище; відбувався діалог субкультур, їх взаємоперетинання. «Хто, зрештою, «зрадники?», – запитував Ф. Пігідо-Правобережний. – Сто вісімдесят мільйонів «безпартійних большевиків» чи купка узурпаторів, що засіли у Кремлі й з упертістю маніяків із нечуваною жорстокістю проводить свої криваві експерименти» [10; 68]. Спочатку для характеристики цивільної робочої сили з окупованих територій СРСР застосовувався термін «вільний російський робітник». Визначення остарбайтер з'являється наприкінці 1942 – початку 1943 р. (для колишніх громадян СРСР зі «старих» територій СРСР – до 17 вересня 1939 р.).

З ешелонів їх направляли у «дурганстабори» (пересильні табори), умови у яких мало були схожими з умовами концентраційного табору. Остарбайтери мали особливий зовнішній вигляд (на одязі був спеціальний «остарбайтерський» знак «Ost» («Схід»), який розміщували праворуч на грудях чи рукаві. У 1944 р. замість нього запроваджено знаки національної приналежності остарбайтерів (для українців, росіян, білорусів). «Український» знак зображав орнаментований еліпс із стилізованим тризубом. Табори з остарбайтерами з України, поділяли на кілька типів: «табори для остарбайтерів», «табори для іноземців», «загальні табори для іноземних робітників», «жіночі» та «дитячі табори», «табори для «російських» військовополонених», «барачні табори» тощо, але умови були скрізь поганими. Лише у Берліні та околицях було 666 таборів для іноземних робітників.

Робочий день остарбайтерів тривав до 14 годин, а у сільському господарстві – до 17 годин на добу. Осіб, передбачених для повернення в Україну, збирали в спеціальних таборах – «кранктаборах». Це були переважно «живі смертники», які їхали померати (хворі, немічні) або у концтабори. Масовий набір населення почався після оприлюднення циркуляра А. Розенберга від 6 березня 1942 р. (вимагав направити до Німеччини 627.000 «східних робітників», 527.000 з яких з України) [7; 232]. Почалась шалена пропаганда і деякі дійсно добровільно з'являлися для від'їзду до Німеччини. Нацисти влаштовували агітаційні заходи (листівки та газети описували, а виставки демонстрували «щасливе життя робітників зі Сходу»). Проте ухилення від відправки до Німеччини набуло масового характеру. Так, із Києва за планом квітня 1942 р. окупантам вдалося відправити тільки половину від запланованої цифри. При плануванні набору брали 10% від кількості населення регіону. Щоденна кількість осіб, яких «виловлювали» для відправки, виходячи від кількості населення певного району, становила від 45 до 80 осіб. З початку депортації більшість робочої сили становили чоловіки, німці навіть намагалися здійснювати професійний відбір (формувати т.з. «особливі ешелони»). На кінець 1942 р. до Німеччини з Києва депортували майже 11% киян [7; 239]. Через брак людей у 1943 р. перейшли до

набору не лише жінок, а й 14-15-ти річних юнаків та дівчат, що підлягали загальній трудовій повинності. Відома таємна операція з депортації малолітніх (від 10 до 14 рр.) під назвою «Сіно». На початку 1944 р. А. Гітлер вимагав нові набори робочої сили на Сході (з 350.000 остарбайтерів з України мало бути 200.000). На Нюрнберзькому процесі Г. Геринг пояснював використання остарбайтерів з причин безпеки, щоб ці робітники не могли у власній країні активно діяти проти німців, тобто бачимо намагання протиставити субкультуру остарбайтерів – партизанській субкультурі.

Примусове залучення на роботу до Німеччини частково зменшувало спротив, було засобом геноциду, культурициду та етноциду українців. Ситуація в остарбайтерів змінилася в 1944 р. – через дефіцит робочих рук їх урівняли у статусі з іншими іноземними робітниками. Загалом, використання праці населення просідало значне місце у ворожій політиці, адже саме існування перетворювалось на неповноцінне суббуття, субіснування, субжиття. До Рейху було відправлено понад 1 млн. українських робітників. Формувалась особлива форма (примусової) українсько-німецької співпраці, депортовані українці розвивали (хай і не дуже активно) не лише власну культуру, але і здійснювали вплив на німецьку. Значна кількість різних остарбайтерів (переважно зі сходу Європи) створювала підвалини протоголобалізаційних процесів, відбувалась трансплантація деяких елементів різних культур, відчувались чинники культурної міграції, асиміляції, взаємовпливів. Пересічні німці бачили, що живуть в СРСР не звірі, а люди, подібні до них. Острайбайтери-українці, маючи відмінності навіть в одязі, не приховували свою доброзичливість, щирість та «інаковість» (пісні, гумор тощо). Якщо нова Європа формувалась на руїнах нацистського Рейху, то певні підвалини для співпраці закладались і раніше, у т.ч. депортованими українцями, які, у переважній більшості, сумлінно і старанно виконували свої обов'язки, сприяючи не лише розвитку субкультури остарбайтерів, але і українсько-німецькому діалогу (ширше – європейському полілогу, європеїзму, процесів предглобалізації).

До певної міри проміжну ланку між субкультурою партизан і субкультурою остарбайтерів займали особливості буття перехідної і найбільш мінливої та спірної субкультури – субкультури військовополонених. Про неї, як і про низку інших спірних субкультур (наприклад, студентська), доречно застосовувати термін «протосубкультура» або «передсубкультура». Як правило військовополонені з часом ставали партизанами, острайбайтерами або «асимілювались» з масою поневоленого населення, значно рідше вони пробирались до радянських військ, повертаючись до лав діючої армії. І все ж військовополонені до зміни свого статусу (на партизан чи ще когось) у переважній своїй більшості мали значні особливості буття (умови праці та перебування, «етикет» спілкування, особливості у боротьбі за виживання, зародження початкових форм «фольклору військовополонених», умови для внутрішньої консолідації тощо). Субкультура військовополонених, що частину життя провели у різних таборах, може розглядатись і як частина табірної субкультури (як у Німеччині, так і в СРСР).

Лише за перші три тижні понад 800 тис. червоноармійців загинули, опинилися в полоні, вибули із лав пораненими і через хворобу, а на осінь 1941 р. понад 2 млн. військовослужбовців потрапили в німецький полон) [7; 43], тільки під Києвом було оточено 665 тис. військовослужбовців. За даними М. Ковалю, у 1941 р. в Україні Вермахт полонив понад 1,5 млн. військовослужбовців Радянської Армії, а за роки війни, за даними німецького командування, в полон потрапили 5,7 млн. радянських солдатів та офіцерів. На середину 1944 р. майже 3,3 млн. в'язнів було знищено фашистами на окупованих територіях, включаючи й Україну [7; 218-219]. У період нацистської окупації на території України існували понад 300 таборів різних типів [7]. Військовополонені утримувалися, ймовірно, в 211 з понад 300, інші – робочі табори для цивільних осіб. 8 вересня 1941 р. з'явилося «Розпорядження про поведінку з радянськими військовополоненими у всіх таборах військовополонених» (про охорону та експлуатацію в'язнів).

Тимчасові субкультури мали соціальні, територіальні та етнічні переплетіння й

елементи. Етносубкультурні чинники і пояснення (німецькі, єврейські, російські, циганські тощо) домінували у нацистській пропаганді. З етносубкультурних переконань походять і твердження А.Гітлера на кшталт: «жоден учитель не повинен приходити до них і тягти до школи їх дітей. Якщо росіяни, українці, киргизи та інші навчатися читати і писати, то нам це лише зашкодить» [6; 533]. Гуманітарна освіта (а у значній мірі і повноцінна вища освіта) заборонялись: Рейху потрібні були слухняні раби, а не творчі особистості.

Говорячи про реальну загрозу для окупаційного режиму з боку підпільників, партизанів, саботажників, інших ворогів, треба зазначити, що 15 липня 1941 р. Головне політичне управління Червоної армії видало звернення «До військовослужбовців, які б'ються в тилу ворога» (діяльність радянських бійців за лінією фронту розглядались як продовження бойових завдань). Його розкидали з літаків над окупованою територією. Головне політичне управління Червоної армії передало військовим радам фронтів «Інструкцію по організації партизанських загонів і груп» (створювати партизанські загони і диверсійні групи необхідно, у першу чергу, для бойових і диверсійних дій на комунікаціях ворога). Починалась трирічна партизанська війна, яку, щоправда передбачав ворог. Міністр східних окупованих областей А. Розенберг 23 серпня 1941 р. видав розпорядження про запровадження надзвичайних каральних заходів щодо населення. У цілому людей могли знищувати лише за те, що вони могли стати потенційними ворогами Рейху. Німці погрожували смертю всім, хто не здав зброю, боєприпаси, а особливо за допомогу партизанам та іншим диверсантам. Кількість заложників у населених пунктах становила від 10 до 7 тис. осіб. Лише за листопад 1941 р. за підпали й диверсійні акти у Києві розстріляно 800 обвинувачених. Багатьох євреїв звинуватили у пожежах в міста, а у Бабиному Яру до 12 жовтня 1941 р. було вбито майже 51 тис. осіб. Упродовж 1941 р. знищили понад 85 тис. киян.

Від вибуху мін у Харкові, які заклали при відступі радянські військові, загинуло чимало німців й комендант міста наказав розстріляти 50 комуністів, а 1 тис. осіб стали заложниками (з метою покарання на смерть у разі антинімецьких дій). Для харків'ян встановили комендантську годину з 16 до 6 годин ранку. Комендант казав: «Кожен мешканець Харкова своїм життям відповідає за безпеку німецьких збройних сил. Той, хто віднині не повідомлятиме про акції, спрямовані проти німецьких збройних сил, ставить під загрозу не лише власне життя, а й також життя усіх мешканців Харкова» [6; 198]. Наказ В. Кейтела від 16 вересня 1941 р. під назвою «Комуністичний повстанський рух на окупованих територіях» був спрямованим проти повстанського руху (від пропаганди до повстань). Як наслідок, спокутою за смерть німецького солдата, мало стати покарання смертю 50-100 комуністів. Основною причиною розгортання партизанської боротьби навіть Й. Геббельс справедливо вважав жорстоку окупаційну політику. В наказі Й. Сталіна «Про завдання партизанського руху» (5 вересня 1942 р.) наголошувалося, що руйнування комунікацій ворога має найважливіше значення. У 1943 р. в Рейхскомісаріаті «Україна», дії партизан загрожували тилу ворога. Партизанські дії вели і українські національні сили. На початку травня 1943 р. пропагандисти ОУН(Б) розповсюдили листівку під назвою «Перед подвійним наступом». З метою розгортання збройної боротьби націоналістичні провідники сформували Крайовий військовий штаб (КВШ), а навесні-влітку 1943 р. остаточно сформувалася Українська повстанська армія (УПА). Але ця сила заслуговує на окреме дослідження, у т.ч. як особлива частина партизанського руху Європи.

Водночас у трансформованому вигляді існували й усталені, умовно «основні» (базові, провідні, старі, вже усталені) субкультури (на відміну від тимчасових, вторинних, народжених військовими діями, «додаткових»). Серед первинних («основних») – професійні, територіальні, соціальні, вікові, етнічні, релігійні та деякі інші субкультури. Безперечно, до «усталених» субкультур теж співіснують різні, часом протилежні підходи та оцінки [8, 13-14]. Проте обмежимося лише тими явищами субкультурного спрямування,

що мали мінливий і специфічний характер. Вони через свою «тимчасовість» не набули такого глибокого та багатогранного рівня, як, наприклад, кримінальна субкультура.

Висновок. У ході дослідження було зроблено акцент на існуванні такого особливого явища культурного буття часів Великої Вітчизняної війни, як субкультури військовополонених, партизан і остарбайтерів, які заслуговують на подальші дослідження. Важкі роки нацистських випробувань створили умови, коли мільйони наших громадян, в особливих умовах змушені були вивчати нові методи спілкування, утаємничені форми комунікації, своєрідні коди, шифри, паролі, засоби передачі даних і зв'язку, створюючи нові субкультурні реалії 1941-1944 рр.

Список використаної літератури

1. **Загорулько М. М.** Крах плана «Ольденбург» : (о срыве экономических планов фашистской Германии на временно оккупированной территории СССР) / М. М. Загорулько, А. Ф. Юденков. – 3 изд., доп. – М. : Экономика, 1987. – 393 с.
2. **Історія України** : Документи. Матеріали. Посіб. / уклад., комент. В. Ю. Короля. – К. : ВЦ «Академія», 2002. – 448 с. (Альма-матер).
3. **Коваль М. В.** Український народ у Великій Вітчизняній війні (1941-1945 рр.) / М. В. Коваль // Український історичний журнал. – 1990. – № 3. – С. 45–56.
4. **Король В. Ю.** Історія України : навч. посіб. / В. Ю. Король. – 2 вид., доп. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 496 с.
5. **Косик В.** Україна в Другій світовій війні у документах. В 3-х т. – Т. 2 / В. Косик. – Л. : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т української археографії і джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України, 1999. – 384 с.
6. **Косик В.** Україна і Німеччина у Другій світовій війні / В. Косик. – Париж, Нью-Йорк, Л., 1993. – 657 с.
7. **Кучер В. І.** Україна 1941-1945: трагедія народу за фасадом Священної війни : монографія / В. І. Кучер, О. В. Потильчак. – К. ; Біла Церква : ТОВ «Білоцерковдрук». 2011. – 368 с.
8. **Михайлова Р. Д.** Художня культура Галицько-Волинської Русі / Р. Д. Михайлова. – К. : Слово, 2007. – 490 с.
9. **Народная война в тылу фашистских оккупантов на Украине 1941-1944: В 2-х кн.** Кн. 1. Борьба в подполье / В. Н. Немятый, Д. Ф. Григорович, В. А. Замлинский и др. – К. : Наук. думка, 1985. – 399 с.
10. **Пігідо-Правобережний Ф.** Велика Вітчизняна війна. Спогади та роздуми очевидця / Ф. Пігідо-Правобережний. – К., 2009. – 288 с.
11. **Преступные цели – преступные средства.** Документы об оккупационной политике фашистской Германии на территории СССР (1941-1944 гг.). – М. : Изд-во полит. литературы, 1985. – 384 с.
12. **Радзиевский В. А.** Избранные произведения к 1025-летию Крещения Руси / В. А. Радзиевский. – К. : Логос, 2013. – 248 с.
13. **Радзівський В. О.** Нотатки з субкультури аномії : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Логос, 2012. – 368 с.
14. **Радзівський В. О.** Про теорію та історію субкультур : нариси до субкультурології : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Логос, 2013. – 276 с.
15. **Салата О. О.** Формування німецького інформаційного простору в Рейхскомісаріаті України та в зоні військової адміністрації (червень 1941-1944 рр.) : монографія / О. О. Салата ; Донецький нац. ун-т. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 361 с.
16. **Чайковський А. С.** Айсберг : з історії органів внутр. справ і держ. безпеки України / А. Чайковський. – К. : Парламент. вид-во, 2013. – 703 с. : іл.
17. **Чайковский А. С.** За нами Большая земля: помощь советского тыла в организации народной борьбы против фашистских захватчиков на временно оккупированной территории Украины, 1941-1944 гг. / А. С. Чайковский. – К. : Вищ. шк., 1990. – 343 с.

18. **Чайковський А. С.** Невідома війна : партизанський рух в Україні 1941-1944 рр. мовою документів, очима історика / А. С. Чайковський. – К. : Україна, 1994. – 256 с.
19. **Чайковський А. С.** Помощь советского тыла в организации народной борьбы против фашистских захватчиков на временно оккупированной территории СССР 1941-1944 гг. (На материалах Украинской ССР) : автореф. дис... д-ра ист. наук: 07.00.01 / А. С. Чайковский. – К. , 1991. – 36 с.

Резюме

Аналізуються проблема субкультур періоду Великої Вітчизняної війни. Автор осмислює такі соціокультурні явища як тимчасові, «мінливі» субкультури України періоду війни: субкультури партизан, оstarбайтерів та військовополонених.

Ключові слова: культура, Велика Вітчизняна війна, субкультура, культурологія, субкультура періоду Великої Вітчизняної війни, історія.

Summary

Radziewsky V. About derivatives of subculture in Ukraine in 1941-1944

In the article the subculture of the Great Patriotic War is analyzed. The author underlines the necessity of comprehension of these sociocultural phenomena in cultural and historical dimensions as a temporary «non-permanent» subculture of the Ukrainian period of the Great Patriotic War: subculture of guerrillas, guest workers and military prisoners.

Key words: culture, the Great Patriotic War, subculture, cult urology, subculture's during the Great Patriotic War, history.

Аннотация

Анализируется проблема субкультур периода Великой Отечественной войны. Автор осмысливает такие явления как временные, «непостоянные» субкультуры Украины периода войны: субкультуры партизан, гостарбайтеров и военнопленных.

Ключевые слова: культура, Великая Отечественная война, субкультура, культурология, субкультура периода войны, история.

Надійшла до редакції 12.10.2013 р.

УДК 008.009:008.001

Ю.С. Шевчук

РАДЯНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ЯК СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА

Коли В. Ленін писав, що «з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно», він мав на увазі потужний ідеологічний потенціал нового на той час мистецтва. І в цьому був правий, адже телебачення, що згодом перевершить у цьому кінематограф, ще не існувало.

Персуазивний заряд кіно, не зважаючи на низку робіт, присвячених цьому виду мистецтва (С. Безклубенко, Е. Громов, В. Ждан, Л. Козлова та ін.), залишається майже terra incognita, поза як на його сугестивну функцію науковці за поодиноким виключенням (Н. Косенкова, Н. Чукреєва) уваги не звертали. Сугестія вважається здебільшого прерогативою реклами. Дійсно, перцептивні елементи реклами працюють на донесення до адресата комунікації концептуальної ідеї, здатної вмотивувати реципієнта рекламного звернення до заданої поведінки. Таким є механізм дії будь-якого виду реклами, отже і реклами соціальної.

У Законі України «Про рекламу» зазначено, що соціальна реклама – «це інформація будь-якого виду, розповсюджена в будь-якій формі, спрямована на досягнення суспільно корисних цілей, популяризацію загальнолюдських цінностей і розповсюдження якої не має на меті отримання прибутку» [2].

Закон Російської Федерації «О рекламе» свідчить, що «социальная реклама – информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на достижение благотворительных и иных общественно полезных целей, а также обеспечение интересов государства» [3].

Отже, якщо мета соціальної реклами в законі України визначається як досягнення суспільно корисних цілей і популяризація загальнолюдських цінностей, то в російському Законі додається така ознака, як «забезпечення інтересів держави». Останнє вводить у розуміння соціальної реклами політичну складову.

Політизація соціальної реклами в РФ продовжує традицію ідеологічної обробки населення з метою впливу на моделі суспільної поведінки, яка за радянських часів забезпечувалася не тільки соціальною рекламою, а й літературою, візуальними, аудіальними та візуально-аудіальними мистецтвами, серед яких кіномистецтво посідало перше місце. На те, що радянське кіно виконувало роль соціальної реклами звернула увагу лише І. Демедюк, згадавши у цьому контексті фільми «Висота» і «Дівчата», що «служили рекламою новых профессий, способствовали формированию образа жизни советского человека, его нравственных ценностей» [1].

Вплив радянського кіно на моделі суспільної поведінки був надзвичайно потужним і різнобічним. У полі зору держави знаходилося усе життя радянської людини, що скеровувалося у бажаному напрямі не лише партійними директивами і силовими, часом репресивними, методами, але й засобами прихованого впливу, першим з яких слід вважати художній кінематограф. У залежності від історичного часу, актуалізувалися ті чи інші архетипи суспільної свідомості або формувались і впроваджувались нові, відповідно до напрямку, що визначався державною політикою. Кіно виконувало замовлення щодо художньо-ідеологічного супроводу поставленого завдання. Це й тема революції, героїки Громадянської і Вітчизняної війни, трудових буднів, колективізації, освоєння цілини, досягнень науки і техніки, формування схвальних стереотипів поведінки і засудження поведінки девіантної, впровадження або підкріплення соціальних і моральних цінностей та вибудовування їхньої субординації. Зважаючи на механізм дії кіно у цьому напрямі, вважаємо правомірним розглядати його як варіант соціальної реклами.

Дослідити усі напрями ідеологічного застосування кіномистецтва за часів СРСР у межах однієї статті неможливо. Тому оберемо лише один напрям: формування засобами ігрового кінематографу гендерних соціальних стереотипів. *Мета*, яку переслідує написання цієї статті, – охарактеризувати впровадження у суспільну свідомість нових гендерно-чутливих моральних цінностей та популяризацію «жіночих» професій засобами радянського ігрового кіно.

Важливою складовою внутрішньої політики СРСР була політика щодо жінки: її нових соціальних ролей, нового характеру включення до професійної діяльності, нового типу визначення її соціальної значимості і навіть нового підходу до оцінки її фізіологічних функцій: сексуальної і репродуктивної. Серед моральних цінностей, що наполегливо впроваджувалися комуністичною партією і радянським урядом в образ життя радянської людини, були ті, що мали сприяти формуванню нового типу гендерної культури, утвердженню рівності жінки з чоловіком. Ціннісні настанови впроваджувались у соціальну практику різними методами: юридичними – принцип рівності жінки і чоловіка був закріплений у радянському законодавстві, зокрема в усіх Конституціях СРСР, – директивними, організаційними і методами персуазивного впливу. Останні здійснювалися через культурно-просвітницьку роботу, організацію масових свят і видовищ, літературу і мистецтво, в якому окрема роль відводилась кіномистецтву. Кіно відображало ті цінності, які культивували у суспільстві комуністична партія і радянський уряд. Тому ретроспективний аналіз художніх кінострічок дозволяє реконструювати основні аксіологічно-нормативні концепції у сфері політики щодо жінки в залежності від

актуальних завдань, що вирішувалися у той чи інший період існування Радянського Союзу.

Джерельною базою дослідження виступили ігрові фільми звукового радянського кіно, в яких жіночі персонажі подані в якості зразків для наслідування, і в яких реалізовувався вплив на суспільну свідомість з метою формування соціально схвального типу поведінки відповідно до нових моральних норм і цінностей у сфері стосунків чоловіка і жінки.

Образ жінки у світовому кіно залишається темою мало дослідженою, у той час як це не тільки образ мистецтва, але й віддзеркалення соціокультурних уявлень, міфологем, ідеологем і стереотипів, що існують у тому чи іншому суспільстві, й у тому числі притаманні індивідуальній свідомості режисера, сценариста та акторів.

Від виходу у 1931 році першої звукової художньої кінострічки «Путівка в життя» М. Екка до початку Великої Вітчизняної війни на кіностудіях Радянського Союзу знято чимало ігрових фільмів різних жанрів, серед яких особливо популярними були музичні кінокомедії, екранізації літературних творів, соціальний, історичний, історико-революційний. Кожен жанр мав свою специфіку подання жіночих образів, однак, незважаючи на це, усіх їх пронизувало кілька основних ідейних настанов, що впливали на концепцію трактовки жіночих кінообразів.

На перший погляд такий жанр, як екранізація літературних творів, найменше підлягав ідеологізації, через те, що літературний оригінал обмежував сценариста і режисера заданими рамками вихідного тексту. Тим не менш, аналіз екранізацій художньої літератури довоєнного періоду свідчить про те, що соціальне замовлення впливало на кінотрактовку сюжету і головних героїв, посилюючи або послаблюючи початковий задум автора.

У 1934 р. В. Петровим було екранізовано «Грозу» О. Островського. У фільмі Катерина у виконанні А. Тарасової поставала як носій майже революційної ідеї, символ боротьби з ненависним минулим. Достатньо тривіальну історію адюльтеру було трактовано як революційний виклик не тільки купецькому середовищу, що уособлював інший жіночий персонаж – Кабаниха, але й застарілій моралі. Схожим стало й трактування образу Лариси (Н. Алісова) у фільмі Я. Протазанова «Безприданниця» (1937 р.), екранізації іншого твору О. Островського. Героїзація жінки, яка віддає перевагу становищу утриманки, аніж заміжньої, і трагічний результат цього рішення, знов-таки подається як протест проти моральних норм суспільного устрою «клятого минулого».

Нагадаємо, що ідею вільного кохання, відому як теорія «склянки води», змушений критикувати свого часу В. Ленін.

При трактовці жіночих образів у фільмах, відзнятих на сучасну або нещодавно історичну тематику, аксіологія жінки відображала загальну ціннісну установку соціалістичного світогляду, подавалась як модель жіночої поведінки і стереотип сприйняття жінки як чоловіком, так і нею самою. Формується трактовка екранного образу жінки як соратниці чоловіка. Саме такою постає Анка-кулеметниця (В. Мясникова) з фільму «Чапаєв» (1934 р.) Г. і С. Васильєвих або героїня Т. Макарової у фільмі С. Герасимова «Семеро сміливих» (1936 р.): вірна подруга, справжня комсомолка і при цьому «просто красуня» (якщо зважити, що головну роль у другому з названих фільмів грала одна з найкрасивіших радянських кіноакторок Т. Макарова, дружина С. Герасимова).

У зв'язку з цим варто зазначити, що еротична складова жіночого кінообразу також потребувала нової інтерпретації. Це завдання було «віддано на відкуп» музичній кінокомедії – жанру, ексклюзивним привілеєм якого стало формування образу радянської жінки як секс-символа. У довоєнний час в радянському кінематографі формується акторський типаж «наша відповідь Маріці Рьокк» (улюблена акторка Гітлера), який найбільш повно втілювала Л. Орлова. Крім неї образ сексапільної білявки на екрані створювали В. Серова, М. Ладиніна, а варіант «бєбі гьорл» – Л. Цєліковська і Я. Жєймо.

Якщо «соратниці чоловіка» переважно чорняві (Т. Макарова) та не такі вже й сексапільні (В. Марецька), то героїні-білявки, хоча і не дуже аристократичні (персонажі Л. Орлової), і не надто переймаються підвищенням рівня свого інтелектуального розвитку (персонажі Л. Целіковської у фільмах: О. Івановського «Антон Іванович гнівається» (1941 р.), «Серця чотирьох» К. Юдіна (1941 р.), «Повітряний перевізник» (1943 р.) Г. Раппопорта), – проте дуже привабливі ззовні.

Зазвичай позбавленими будь-якого еротизму були жіночі персонажі у фільмах соціальної тематики, приміром «Член уряду» (1940 р.) реж. О. Зархі і Й. Хейфіца. Головний персонаж, якого зіграла Віра Марецька, – Олександра Соколова – сільська жінка, яка пройшла шлях до голови колгоспу, а згодом стала депутатом Верховної Ради СРСР. Фільм розпочав традицію подання радянської жінки як такої, чие кар'єрне зростання сягає посади голови колгоспу: «Кубанські козаки» (1950 р.) реж. І. Пир'єва (актриса М. Ладиніна), «Проста історія» (1960 р.) реж. Ю. Єгорова (актриса Н. Мордюкова).

У подальшій хронології радянських фільмів посади головних героїнь підвищуються до: директора державної установи у фільмі «Службовий роман» (1977 р.) реж. Е. Рязанова (актриса А. Фрейндліх), директора великого підприємства – «Москва сльозам не вірить» (1980 р.) реж. В. Меньшова (актриса В. Алентова). Однак, ці посади «стали доступними» для жіночих персонажів вже в останні півтора десятиріччя існування радянського кіно.

Ще один напрям використання ігрового кіно в якості соціальної реклами – популяризація професій, що «підходили» радянським жінками. Тут лідирували робітничі професії: ткалі – фільм «Світлий шлях» (1940 р.) реж. Г. Александрова (Л. Орлова); будівельниць метро – фільм «Добровольці» (1958 р.) реж. Ю. Єгорова, (Е. Бистрицька і Н. Мордюкова); зварщиці-висотниці – фільм «Висота» (1957 р.) реж. О. Зархі (І. Макарова).

У повоєнному кінематографі додалися професії сфери обслуговування: повара – «Дівчата» (1961 р.) реж. Ю. Чулюкіна (Н. Румянцева), офіціантки – «Вокзал для двох» (1982 р.) (Л. Гурченко) і директора ресторану – «Дайте книгу скарг» (1965 р.) (Л. Голубкіна): обидва фільми режисера Е. Рязанова; працівниці бензоколонки – «Королева бензоколонки» (1962 р.) реж. О. Мішуріна і М. Літуса (Н. Румянцева).

Ще довоєнне кіно подає традиційні сільські роботи жінки вже під радянським брендом колгоспниці. Цю тему успішно експлуатував І. Пир'єв у фільмах «Багата наречена» (1937 р.), «Трактористи» (1939 р.), «Свинарка і пастух» (1941 р.). Тема кохання головних героїв як складової трудового змагання, що прозвучала у цих фільмах, буде продовжена режисером і у повоєнній кінокомедії «Кубанські козаки» (1950 р.) (в усіх кінострічках головну роль грала М. Ладиніна – дружина режисера).

Перипетії кохання, що відбувається у контексті соціалістичного змагання кількох чоловічих бригад, складає сюжет комедій Ю. Чулюкіна «Непіддатливі» (1959 р.) і «Дівчата» (1961 р.) з Н. Румянцевою у головних ролях.

З інтелігентських професій перше місце в радянському кіно посідала професія вчительки: «Сільська вчителька» (1947 р.) реж. М. Донського (В. Марецька), «Першокласниця» (1948 р.) реж. І. Фреза (Т. Макарова), «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р.) реж. Ф. Миронера і М. Хуцієва (Н. Іванова), «Доживемо до понеділка» (1968 р.) реж. С. Ростоцького (І. Печерникова), «Іронія долі, або З легким паром!» (1975 р.) реж. Е. Рязанова (Б. Брильська). З'являється на екрані і персонаж жінки-лікаря: «Сільський лікар» С. Герасимова (знятий 1951 р.) (Т. Макарова), щоправда особливого розвитку ця тема в радянському кінематографі не отримала. Проте під час війни і повоєнний період у радянському кіно до жіночих ролей додалися ролі працівниць сфери культури і мистецтва: співачки у виконанні Л. Целіковської: фільми «Антон Іванович гнівається» (1941 р.) О. Івановського і «Повітряний перевізник» (1943 р.) Г. Раппопорта; організатора культроботи: «Карнавальна ніч» (1956 р.) Е. Рязанова (Л. Гурченко) і «Справа була в

Пенькові» (знятий 1957 р.) С. Ростоцького (М. Менглет).

Образ жінки-вченого вперше з'являється у комедії «Серця чотирьох» К. Юдіна (1941 р.), де В. Серова грає «доцента математики». У повоєнний період із професією науковця у жіночих персонажів особливо не складається, адже образ з професійної точки зору жодним чином не розробляється, до того ж фільми, в яких фігурують жінки-вчені, за своїм жанром здебільшого комедії: «Весна» (1947 р.) реж. Г. Александрова (Л. Орлова), «Гараж» (1979 р.) реж. Е. Рязанова. В останньому з'являється персонаж «доктор наук Лідія Анікеєва» (І. Савіна) – цілком сатиричний, який знов-таки у професійній своїй діяльності не представлений.

Тема жінки-вченого по-іншому постала у фільмі М. Ромма «9 днів одного року» (1961 р.). Однак і тут героїня, фізик за професією (актриса Т. Лаврова), постає насамперед як дружина фізика-ядерщика (О. Баталов). Ракурс трактовки цього образу традиційний: дружина, а не вчений, бо те, що головна героїня працює у НДІ, лише інтелектуальне тло (просто навряд чи головний герой взагалі знайшов би супутницю життя поза рамками своєї роботи, якій він повністю віддається). За кадром залишається питання: ким саме і на якій посаді працює героїня Т. Лаврової, адже вона – символ дружини, а її екзотична для жінки і сьогодні професія – це теж символ, символ епохи «фізиків і ліриків».

Різко змінюється соціальне замовлення на жіночі образи під час війни і перші повоєнні десятиріччя. Якщо в екранізаціях О.Островського чітко простежувалося схвальне ставлення до готовності жінки йти за покликом кохання і нехтування заради цього вірністю чоловікові, то вже в історичному фільмі «Олександр Невський» (1938 р.) С. Ейзенштейна і Д. Васильєва прозвучала тема жіночої вірності. Ідеалізація жіночої вірності отримала подальший розвиток у повоєнному радянському кінематографі, де їй було надано імперативного характеру. Сплеск військової тематики і героїзація жіночих образів триватиме у радянському кінематографі до кінця 60-х років. Головна особливість трактування жіночих образів у цей час – культивування жіночої вірності: «Летять журавлі» (1957 р.) М. Калатозова, «Дім, в якому я живу» (1957 р.) Л. Куліджанова і Я. Сегеля, «На семи вітрах» (1962 р.) С. Ростоцького, «Журавушка» (1968 р.) М. Москаленка, а також – і у фільмі, в якому не постає тема війни: «9 днів одного року» (1961 р.).

Ідея самозречення жінки в ім'я вірності чоловікові, що загинув на війні, особливо ригористично втілена у фільмах «На семи вітрах» (1962 р.) (реж. С. Ростоцький) і «Журавушка» (1968 р.) (реж. М. Москаленко). Героїня першого у виконанні Л. Лужиної, як і героїня Л. Чурсиної у другому фільмі – це молоді жінки, які, або так і не вийшли заміж («На семи вітрах»), або залишилися вдовами («Журавушка») через те, що зберігають вірність полеглим чоловікам.

Ідея вірності полеглому чоловікові – сама по собі – трагічна і піднесена. Втім, згадані фільми – не тільки реквієм по жіночому щастю, але й впровадження соціального стереотипу схвальної жіночої поведінки: аби за браком чоловіків після війни удови не «зазіхали» на одружених, не розбивали сім'ї і не заводили недозволених стосунків, бодай короткочасних, адже це суперечило моральним нормам будівельника комунізму, нормам сексуальної моралі радянського суспільства. Добровільне самозречення жінок, що висвітлювалося у фільмах того часу, – приховане, але соціальне і політичне замовлення часу. Загалом же і у повоєнний час радянське кіно продовжувало пропагувати соціальну роль жінки як соратниці чоловіка. При цьому останній міг бути тільки позитивним персонажем, або таким, що виправляв свою поведінку під впливом жінки: «Непіддатливі» (1959 р.) Ю. Чулюкіна (Н. Румянцева), «Закоханий за власним бажанням» (1982 р.) С. Мікаеляна (Є. Глущенко). В останньому разі образ жінки суміщав у собі риси надійного товариша і материнські риси.

Підсумовуючи, зазначимо, що виступаючи в ролі потужного каналу впливу на суспільну свідомість, радянське ігрове кіно фактично відіграє роль соціальної реклами. У площині гендерних відносин засобами кіно культивується така моральна якість, як жіноча

вірність і відданість чоловікові. При цьому тема кохання виявляється вплетеною у контекст трудової професійної діяльності головних персонажів і корелюється з показниками їх успішності в праці. Еротизація жіночих образів, що слідує західним зразкам їх візуалізації, дозволяється лише в жанрі музичної кінокомедії.

У сфері соціальної цінності і значущості жінки радянське кіно подавало жінку як добросовісну трудівницю передусім на індустріальних і сільськогосподарських ділянках народного господарства. Її кар'єрне зростання у сюжетах фільмів зазвичай обмежувалось посадами голови колгоспу, а у повоєнному кіно додалися посади начальника підрозділу, директора ресторану, державної установи або державного підприємства.

У повоєнному кіно було розширено спектр професій, що пропагувалися як жіночі: до робочих і сільськогосподарських додалися професія вчительки, лікаря, працівниць сфери обслуговування і мистецької сфери. Щодо образу жінки-науковця, то хоча він і з'являється у кіно, починаючи з 1941 року, його трактування обмежувалося символічним означенням принципової доступності цієї професії і цього статусу для жінки.

Аналіз концептуалізації жіночих образів у радянському ігровому кіно дозволяє дійти висновку про те, що, не зважаючи на жанрові відмінності, кінострічки відображають соціальні і політичні зміни, що мали місце у суспільстві і дозволяє виділити етапи, на яких актуальними були ті чи інші уявлення щодо норм жіночої поведінки, соціальних ролей та професій, у яких радянське суспільство готове було сприймати жінку позитивно.

Довоєнний період радянського звукового кіно характеризується впровадженням у суспільну свідомість принципу соціальної активності радянської жінки, закріпленням її образу як трудівниці, що працює на рівні з чоловіком і успішно опановує нові професії, серед яких переважають робітничі. Традиційні селянські професії подаються під новим брендом – колгоспниці – з різною специфікацією: від свинарки до трактористки. З «інтелігентських» професій найбільш «доступною» для жінки є професія вчителя. У повоєнний період додаються професії сфери обслуговування, мистецтва, науки, а соціальний престиж жіночої праці символічно піднімається до рівня керівника установи чи підприємства.

Таким чином, роль ігрового кінематографа у Радянському Союзі була більшою, ніж, власне, мистецька. Кіно формувало ціннісні установки суспільної свідомості і впливало на масову поведінку населення, утверджувало суспільні і моральні цінності у відповідності до курсу партії і уряду у конкретний період історичного розвитку радянського суспільства, отже, на той час виконувало функції соціальної реклами.

Список використаної літератури

1. *Демедюк И.* Социальная реклама : [Електронний ресурс]. – И. Демедюк. – Режим доступу: www.reklama.web-3.ru
2. *Закон України «Про рекламу»* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.medialaw.kiev.ua
3. *Закон РФ «О рекламе»* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.zakonrf.info/zoreklame

Резюме

Розглядається радянське ігрове кіно в якості соціальної реклами, що впроваджувала у суспільну свідомість норми соціально схвальної жіночої поведінки, популяризувала професії, у яких радянське суспільство готове було сприймати жінку.

Ключові слова: ігрове кіно, соціальна реклама, жіночі образи у радянському кіно.

Summary

Shevchyk U. The Cinema of the Soviet Union as a Social Advertising

The articles devoted to analyses of the rule, the Cinema of the Soviet Union played as a Public Advertising.

Key words: cinema, public advertising, women's images in the soviet cinema.

Аннотация

Рассматривается советское игровое кино в качестве социальной рекламы, внедрявшей в общественное сознание нормы социально одобряемого женского поведения и популяризовавшей профессии, в которых советское общество готово было видеть женщину.

Ключевые слова: игровое кино, социальная реклама, женские образы в советском кино.

Надійшла до редакції 15.11.2013 р.

УДК [7:005]:008

Н.Г. Андросук

ФУНКЦІЇ МОДИ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ

Мода, як системне явище, включає в себе обумовлюючі її об'єктивні фактори, особливі стани суспільної свідомості, специфічні форми поведінки людей і відповідні їм культурні зміни і форми. Поняття «мода» пов'язане з такими категоріями, як «модна особистість», «модна поведінка», «модна зовнішність», «модне мислення».

Підхід до моди як до особливого механізму, що впливає на культуру, дає можливість постановки питання про широкі соціальні функції моди, пов'язані з розвитком тих областей культури, де вона діє. Це сприяє подоланню поширення поглядів на моду, як на явище в соціальному відношенні мало важливе, а також дозволяє дати об'єктивну оцінку суспільної значущості цього явища.

Специфічною рисою ХХІ ст. є поширення масової культури. Масовість стала невід'ємною частиною багатьох соціальних процесів, вона проявляється у різних сферах соціально-економічного, політичного і культурного життя. Мода є явищем культури, причому, явищем масовим, і складна її природа розвивається разом із динамікою суспільства. Мода містить у собі соціальні, культурні і повсякденні ідеї, що здійснюють рішучий вплив на процеси культурної динаміки. Мода – культура матеріальна, в якій втілено культуру духовну, оскільки люди прагнуть не прикрити тіло, а втілити мрію. Людина захоплюється модою, щоб бути співзвучною сучасності. Особистість має багато способів заявити про себе, але найважливішим і визначальним є спосіб зовнішньої презентації. Як запах справляє на нас враження тільки при своїй появі, а смак вина відчувається тільки за першим бокалом, так само і люди справляють своє перше враження тільки при першій зустрічі. І саме в одязі людина демонструє свою індивідуальність. Кожен із нас, збираючись на зустріч, організовуючи свято, не думає про те, як воно пройде, а в першу чергу, що ж одягнути і як буде виглядати. Ще одна важливість одягу – вирішення багатьох проблем: він допомагає швидко й безболісно змінитись, вдосконалитись, трансформуватись. Змінити зовнішність значно легше, ніж змінити внутрішній світ. Але фізичне тіло формується людиною залежно від її духовних потреб, через фізичне тіло ми відчуваємо прояви душі, які, в свою чергу, продукують творче тіло, тобто одяг. Мода є візуальною, феноменальною і багатофункціональною культурою.

Метою дослідження є спроба виділити і дослідити основні функції моди на основі тенденцій сучасного мислення в контексті масової культури.

Наукове дослідження моди тривалий час в Україні недооцінювалось і не проводилось. Проте, дослідження феномену моди належить до числа міждисциплінарних. Тому при дослідженні використовувались дані різних гуманітарних наук: філософії, мистецтвознавства, культурології, історії, семіотики, психології та інших. Методологічно

важливі для дослідження феномену моди орієнтири виявлено в класичних працях В. Зомбарта, Г. Зімеля, І. Канта, Г. Спенсера, Б. Паригіна, Й. Хейзінги, Е. Берна.

Література, присвячена моді, достатньо об'ємна і різнопланова, але вона має не стільки науковий, скільки описовий характер. Представники такої філософської дисципліни як естетика вивчають моду в аспекті специфічного прояву ціннісного ставлення людини до світу, як особливу сферу художньої діяльності, підкорену естетичним вимогам епохи (В. Казарінова, І. Григор'єва, Н. Савельєва, А. Гофман). Р. Інгарден [4] розкриває питання цінностей, їх розрізнення, а мода є безпосередньо ціннісним продуктом. У площині семіотики питання моди і тілесності розглядала А. де Сузнель [1]. Ю. Лотман, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, К. Юнг вбачали в моді знакову систему. Онтологічний статус моди розкриває у своєму дослідженні Г. Куц [6]. Свій внесок у дослідження моди і причин її виникнення внесли і психоаналітики, такі як З. Фрейд, С. Шпільрейн, М. Фуко, пов'язуючи моду з підсвідомими процесами. Проблеми побудови іміджу, питанню візуальної саморепрезентації присвятили свої праці сестри Соріни [10], Г. Почепцов [7; 8]. Проблема тіла і моди присутня в працях М. Мосса, Е. Кречмера, Н. Михайлівського, М. Мерло-Понті, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера. К. Маркс, Ф. Енгельс, В. Ленін належать до числа критиків моди як соціально-економічного явища. Архетипність моди полягає в її праобразності, ідейності і передумовності. Це є смисл, що спрямовує і організовує життя людини. Людина, живучи в первісному суспільстві, серед тварин, в суспільстві, що розвивається, де виникають нові цінності і, зрозуміло, що член даного суспільства змушений пристосовуватись до такого процесу, повністю змінюючи своє життя, уподібнюючись іншим. Так народжується явище імітації. Причому, ця імітація вічна, масова, тому що саме масовість керує свідомістю індивідів, унітаризує світосприйняття.

Отже, простежується повна взаємозалежність – масове і індивідуальне, що являє собою формотворчий синтез. Цей процес є незмінний, оскільки людина може жити лише у суспільстві (так само як і мода), тому, приносячи щось особистісне, збагачуємо масовість, адже усе індивідуальне згодом стає колективним. Тобто, здійснене бажання виокремитись зникає, проте, з'являються нові і нові бажання, що породжує потреба обов'язкового задоволення. Імітація має свою першооснову не лише у первісному, цивілізаційному суспільстві, а ще задовго до появи людства. Тваринному світу умовно можна прищепити ярлик «винахідника» такого процесу. Прикладом є хамелеон, який змінюючи забарвлення, пристосовується до навколишнього середовища, захищається. Значить, головним призначенням одягу, що супроводжував людину з початку існування, був захист від негативних впливів зовнішнього середовища. Але одяг використовують не лише з утилітарною метою, але й заради краси, доказом чого виступає традиція прикрашання самого одягу. Захисна функція безпосередньо пов'язана з географічними та кліматичними особливостями. Це зумовило появу великої кількості видів та форм одягу виконаних з різноманітних матеріалів. Слід зазначити, що одяг хоча й призначений перш за все прикривати плоть, відкриває багато з того, що хоче висловити дух. Отже, одяг має функцію й психологічного захисту особистості. Жінки впевнені в своєму первородстві, по сторонах не дивляться і намагаються не дивитись і не звертати уваги на те, як і в що одягнені інші, тому що кількість чужих діамантів і екстравагантність туалетів можуть зіпсувати настрої і викликати комплекс неповноцінності, навіть якщо власний одяг і аксесуари дуже коштовні [3; 10]. Ми несвідомо не одягаємо якусь річ, хоча всі погані переживання, пов'язані з нею, давно зникли, залишається лише річ, як неприйнята. Регресія – також захисний механізм, що характеризується поведінкою, яка не відповідає віку людини (дама похилого віку одягається не за віком, але відчуває себе в цьому комфортно). Раціоналізація захищає від переживань і необхідності приймати якісь рішення. Проекцією, зазвичай, називають приписування людиною власних негараздів, негативних якостей, неусвідомлених думок і бажань іншим людям. Не усвідомлюються вони тому, що суперечать поняттям і поглядам інших людей. Проекція проявляється і в

ситуаціях, коли люди радять іншим те, що самі ніколи не одягнуть. Це є розрядка емоцій, гніву на інші об'єкти. Також психологічний захист відбувається методом заміщення, компенсація – часто проявляється в манері одягатися, коли людина несвідомо намагається вирішити свої реальні чи вигадані психологічні проблеми. Наприклад, намагання до фізичної чистоти в одязі компенсує недостатню душевну чистоту людини. Одяг – ідеологія. Людину завжди можна зрозуміти, знаючи, який одяг вона носить [5; 51]. Таким чином, можна виділити основні функції одягу: захисту, комфорту, регулятивну, естетичну, інформаційну, особливо в епоху інформації. «Кожен заслуговує на те, щоб його уважно розглядали, але не кожен вартий того, щоб з ним розмовляли» [11; 7]. Модна зовнішність відображає образ думок і життя людини, її манери і мораль. У сучасному суспільстві, де спілкування між людьми носить поверхневий і короткочасний характер, інформацію про людину передає її зовнішність і, як правило, ту інформацію, яку вона сама хоче повідомити, тому в наш час особливо велика роль модної зовнішності, як однієї з умов спілкування. «Подай себе як король і будеш прийнятий як король» [3; 10]. Мода є особливим типом інформаційного процесу, інформація кодується за допомогою тіла і передається тілом (одяг – тіло – текст). Мода є формою риторики. В одязі людина відтворює свої думки і уявлення в знакових системах, тим самим об'єктивує їх. Це означає, що вони немов відділяються від творця, набувши самостійного понад особистісного існування, вони стають соціальною інформацією, носієм якої є людина. Носій одягу виступає знаковим об'єктом [9; 442]. Мода є засобом вираження особистості, а одяг є знаковою системою, що характеризує «концепцію особистості». Ми надаємо перевагу судити про людей по зовнішніх ознаках, це тому, що легше за все побачити : одяг, жести, слова, вчинки. В соціальній сфері зовнішній вигляд є барометром для всіх наших оцінок і суджень, і, значить, потрібно ретельно слідкувати за тим, щоб про вас думали правильно чи неправильно. Один хибний крок, одна сумнівна або непередбачувана зміна вашого образу можуть бути нищівними. Ось чому так важливо створити і підтримувати власний образ [3; 101]. Адаптивна функція полягає в пристосуванні середовища до своїх власних потреб. Розвиток культури дав людині той захист, яким не обдарувала її природа : можливість створювати і використовувати одяг. Людина наділена здатністю освоювати будь-які природні умови не за рахунок зміни біологічних видових ознак, а шляхом формування захисного шару штучних умов існування. Людина за допомогою своєї культуротворчої діяльності пристосовується до природи. Але тут можна спостерігати зворотну адаптацію. З однієї сторони, природу адаптуємо до наших потреб, але, з другої сторони адаптуємося вже з народження до функціонуючого смислового шару, без знання якого виживання в певній культурі неможливе. В працях Г. Блумера мода розглядається як засіб втілення нових соціокультурних норм і адаптації до них. Мода слугує одним із засобів пристосування індивіда до соціального і культурного досвіду. Адаптивну функцію можна розглядати в широкому розумінні і будь-якому аспекті. Ми адаптуємося до наших же людських ідей. Комунікативна функція полягає в тому, що мода є умовою і результатом людського спілкування. Одяг задовольняє потребу в самоствердженні і престижі. Залежно від форми одягу, стилістики відбувається приємний або неприємний контакт, і одяг спрямовуватиме спілкування відповідно до тієї ролі, на яку претендує людина. Гарно одягатись – це правильно керувати спілкуванням, і особливу увагу необхідно звернути на формування першого враження. Одяг є знаковою системою. Мова одягу – засіб безсловесної саморепрезентації особистості [10; 6]. Завдяки такому спілкуванню люди можуть створювати, зберігати і розвивати культуру. В одязі ми опредмечуємо свої думки та засвоюємо, розпредмечуємо зафіксовані в ньому думки інших людей. Основне завдання комунікації полягає в обміні культурними цінностями.

За допомогою інтегративної функції мода об'єднує народи, соціальні групи, держави і є засобом їх ідентифікації. Будь – яка соціальна спільнота, в якій складається своя мода, згуртовується цією модою. Тому що серед членів цієї спільноти поширюється

єдина сукупність поглядів, цінностей, ідеалів, характерних для даної культури і визначаючих свідомість та поведінку людей. У людей складається відчуття приналежності до певної групи. Мода, так як і релігія, ідеологія є важливим об'єднувачим чинником. Мода є елементом культури, її представником і включає також етнокультурні стереотипи, типові риси, характеризуючи той чи інший народ. Автостереотипи відображають те, що люди думають про свій власний народ. Вони є важливим і складним елементом національної самосвідомості, що формують загальні норми поведінки, яким повинен обов'язково слідувати представник нації. Це сприяє об'єднанню і самоствердженню. З однієї сторони, у автостереотипі народ завжди певною мірою ідеалізує і підносить себе (італійці горді тим, що всі народи слідуєть італійським модним тенденціям), вносячи в цей стереотип позитивні риси, необхідні для його виживання, з іншого боку, у автостереотипі включено психологічні особливості, на які люди спираються для самовиправдання. В гетеростереотипах відтворюються думки одного народу про інший. Вони більш критичні, і не рідко є джерелом упереджень. Зустрічаючись із представником іншого народу, люди мають природну схильність сприймати їх поведінку з позиції своєї культури. Мода – елемент соціальної невербальної комунікації, що базується на полісемантичній природі одягу. Кожна естетика представляє собою ідеал прекрасного певної епохи, певного народу, і в силу того, що епохи, народи бувають різними, то і ідеал прекрасного повинен постійно змінюватись. Функція соціалізації забезпечує включення індивіда у суспільне життя і засвоєння ним соціального досвіду, знань, цінностей, норм, відповідаючи даному суспільству, соціальній групі, соціальній ролі. Процес соціалізації дозволяє особистості стати повноцінним членом суспільства, зайняти в ньому певну життєву позицію і жити так, як того вимагають звичаї і традиції, або ж можна бути ізольованим від соціалізації. Персональний склад суспільства і соціальних груп постійно оновлюється, змінюються виконавці соціальних ролей, але завдяки соціалізації нові члени суспільства пристосовуються до накопиченого досвіду і продовжують слідувати зафіксованим у цьому досвіді зразкам. Мода слугує одним із засобів пристосування індивіда до соціального і культурного досвіду. Модні стандарти легко циркулюють від суспільства до суспільства, від однієї соціальної групи до іншої, зазнаючи при цьому більші чи менші трансформації. Мода – це статусна планка в суспільстві. Наприклад, наслідування королівської моди мотивувалось прагненням вказати на свою приналежність до знаті, хоча б зовнішньо наблизитись. Із давніх часів і до сьогодні правителі і їх свита відділялись від «простого люду» за допомогою певного набору символів влади, одним з яких є одяг. Сучасна успішна людина також повинна мати дорогі атрибути зовнішності: годинник, костюм, взуття, сумку відомих лідерів у світі моди, виражаючи цим приналежність до суспільної вищості. Досить схожою є інтегративна функція моди. Вона об'єднує не лише широку масу, але й локальні групи, що викликає деінтеграцію, тому що одна локальна група протиставляється іншій. Це прослідковується у славнозвісному Парижі, де модельєри прагнуть об'єднати усіх, зберігаючи багатство змістів локальних груп. І тут велику роль відіграє традиція, яка не є жорстко визначена, а загальнолюдська. Завдяки їй передається досвід, зберігається культура, і на основі традиції створюється нове, що значно стимулює. Адже чим замкнутіше суспільство для новизни, нововведень, запозичень, тим слабший тут соціально-культурний розвиток. Унаслідок протиставлення завжди відбувається об'єднання.

Розглянемо навіть український народний костюм: у кожній області він особливий, з певним значенням і призначенням. Західна Україна різниться у вбраннях зі Східною Україною. З цим тісно пов'язане географічне розташування, звичаї, які є конкретно-особистісними, на відміну від традиції. Але традиція кодує в собі всю інформацію і зміст, вона є необхідним елементом у творенні моди. Наприклад, фасони брюк постійно змінюються, оновлюються, але носіння самих брюк як таких є традиційним і незмінним, і якщо перші належать до сфери моди, то останні належать звичаю. Моди функціонують у рамках звичаю [2; 166]. Звичай і мода – основний вид копіювання, наслідування. Звичай –

копіювання предків, обмежене рамками свого суспільства, а мода – копіювання сучасників, що носить «екстериторіальний» характер. Традиція існує завжди і в усьому, і для того щоб витіснити традицію, інновації необхідно завоювати звичай. Традиція задає загальну спрямованість, а не рамки. Якщо звичай порівнювати з каменем, а моду з водою, то можна сказати, що вода камінь точить. Мода, як правило, не входить у різку суперечність з умовами, що змінилися і додає в звичай нове; звичай, будучи довготривалим і консервативним чинить опір моді, але не отримує перемоги. Проте, мода використовує елементи культурного спадку. Дизайнери широко використовують в своїй творчості стильові особливості традиційних культур. Так, В. Гресь, О. Караванська, І. Сен Лоран використовують у своїх моделях етностиль. Рекреативна функція моди, або функція психофізіологічної розрядки, відновлення сприяє зняттю психологічної напруги, дає відчуття емоційного комфорту. Адаже одяг дає задоволення, наприклад, споглядання гарного одягу. Навіть діти інтуїтивно тягнуться до привабливо одягнених людей, а батьки гарно одягають немовлят для своєї ж потреби в спогляданні прекрасного. Позитивні емоції дорослих викликають перегляди журналів і колекції ведучих модельєрів. Гарний одяг створюється для задоволення потреби в позитивних емоціях. Задоволення викликає одяг, який подобається. Людина відчуває потребу у грі. Всім нам в дитинстві подобалось одягати костюми казкових героїв. Дитині достатньо одягти на себе костюм, і, гра відбулась. Потреба у грі у дорослих реалізовувалась через одяг у всі часи – в карнавальних костюмах і святкових вбраннях (весільна сукня), що дарує відчуття щастя.

Отже, мода як матеріально-духовний елемент культури є поліфункціональною, завжди є і буде новою, тому що новими є покоління творців і споживачів, які весь час змінюються. Вони несуть з собою нові цінності, що трансформують суспільство. У відповідності з новими модами змінюється і саме людство. Ідеї курсують разом із людьми.

Список використаної літератури

1. *Аннік де Сузнель*. Символіка людського тіла / Сузнель де Аннік. – К. : Знання-Прес, 2003. – 566 с.
2. *Гофман А. Б.* Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – СПб. : Питер, 2004.
3. *Греен Р.* 48 законов власти / Р. Греен. – М. : Рипол Класик, 2002. – 768 с.
4. *Інгарден Р.* Художні цінності та естетичні цінності / Р. Інгарден // Філософська думка, 2005. – № 6. – С. 65–87.
5. *Коельо П.* Відьма з Портобелло / П. Коельо. – К. : Софія, 2007.
6. *Куц Г.* Онтологічний статус моди / Г. Куц // Філософська думка. – 2005. – № 6. – С. 127–145.
7. *Почепцов Г. Г.* Від facebookу і гламуру до wikileaks : медіа комунікації / Г. Г. Почепцов. – К.: Спадщина, 2012. – 464 с.
8. *Почепцов Г. Г.* Имиджеология / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, 2001. – 704 с.
9. *Почепцов Г. Г.* Паблик рилейшнз / Г. Г. Почепцов. – К. : Ваклер, 2001.
10. *Сорины Сестры*. Язык одежды / Сестры Сорины. – Луганск : Глобус, 1999. – 198 с.
11. *Шопенгауер А.* Мысли / А. Шопенгауер. – Х. : Фоліо, 2009.

Резюме

Виділено і досліджено основні функції моди на основі тенденцій сучасного мислення в контексті масової культури.

Ключові слова: тіло, мода, культура, функції, одяг.

Summary

Androshtchuk N. Functions of fashion in the system of culture

It was determined and researched the main functions of fashion in the system of culture.

Key words: body, fashion, culture, function, clothing.

Аннотация

Определены и исследованы основные функции моды на основе современного мышления в контексте массовой культуры.

Ключевые слова: тело, мода, культура, функции, одежда.

Надійшла до редакції 3.12.2013 р.

УДК 7.034:687.01

О.М. Воронцова

ВИКОРИСТАННЯ МИСТЕЦЬКИХ НАДБАНЬ РЕНЕСАНСУ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Постановка проблеми. Оскільки основним завданням дизайну є гармонізація внутрішнього світу людини, він із самого початку свого існування був і залишається пов'язаним із пластичними мистецтвами: скульптурою, живописом, архітектурою, графікою. Мистецтво для дизайну відіграє роль першооснови, що освоює нові творчі технології та прийоми виразності. Його вивчення базується на аналізі історії й теорії розвитку мистецтва, зокрема світових художніх стилів, що містить у собі змістовно-темпоральний алгоритм формування предикативних особливостей розвитку сучасного дизайну. В цьому сенсі дизайн, зокрема дизайн одягу, слід розглядати як реципієнт світового художньо-культурної спадщини.

Мистецтво італійського Ренесансу останнім часом є джерелом натхнення для провідних фахівців сфери дизайну одягу та fashion-індустрії загалом: стилістів, фотохудожників, перукарів, візажистів, іміджмейкерів, десинаторів та ін.

Ретроспективний дискурс портретного живопису епохи Відродження дозволяє фіксувати та аналізувати зміни світського костюма і аксесуарів XV-XIV ст., репрезентуючи «модні тенденції» Італійського Ренесансу, серед яких підкреслимо відхід від важких гротескних форм раннього Середньовіччя на користь елегантних ліній і нових пластичних тканин: дамаску, оксамиту, парчі. Лляні вибілені сорочки, які носили під основним одягом, були також важливими, особливо для контрасту з тканинами складної фактури та яскравого колористичного рішення.

Сьогодні дизайнери користуються емпіричними методами асоціативного мислення, тому що від сучасного дизайну одягу не можна очікувати прямого переносу тих чи інших деталей ренесансного костюма в костюм сучасний; він постає у стилізованому, трансформованому, переосмисленому вигляді.

Ідейно-світоглядні засади та культурні традиції періоду Італійського Відродження знайшли своє відображення у культурно-мистецькому просторі XXI ст., багатому на нові репрезентативні форми сучасного мистецтва – кінематограф, перформанс, фотомистецтво, фестивалі, театралізовані вистави тощо.

Метою даного дослідження є аналіз стильових ремінісценцій Італійського Ренесансу у сучасних подіумних колекціях одягу haute couture та pret-a-porter; дослідження нових репрезентаційних форм художньої спадщини доби Італійського Відродження в культурно-мистецькому просторі XXI ст.

Методи дослідження. Автором використано мистецтвознавчу методологію щодо збору, структурування, систематизації і аналітичного дослідження матеріалу, а саме:

– *метод спостереження* (натурного обстеження) – для епізодичного й систематичного вивчення формотворчих та композиційних характеристик сучасного костюма і костюма Італійського Ренесансу;

– *метод системного та порівняльного аналізу* – для визначення подібності, відмінності або аналогії між схожими елементами стильових ремінісценцій костюма Італійського Ренесансу у сучасному дизайні одягу: форми рукавів, художньо-

декоративного оформлення горловини, ліфу сукні, а також визначення загальних художньо-композиційних ознак, притаманних цим об'єктам.

Аналіз існуючих публікацій свідчить про те, що ґрунтовних досліджень із даної тематики не проводилось. Подіумну трансляцію ремінісценцій італійського ренесансного костюма та сучасної стилізації його елементів у рангових групах pret-a-porter й haute couture автором було досліджено за допомогою міжнародних професійних сайтів – style.com [10] і vogue.co.uk [11] за період 2000-2014 рр. Для виявлення ренесансної стилістики у галузі «fashion photo», автор скористався ілюстративними матеріалами, опублікованими в сучасних періодичних міжнародних виданнях: Dazed & Confused UK [1]; Elle [22]; L'Express Styles [3]; Numero Magazine [4]; Vogue [5; 6-8]. Можливості сучасної історичної реконструкції чоловічого та жіночого костюма доби Італійського Відродження вивчалися за матеріалами офіційного сайту італійського ательє «Тіреллі» [12], Ізабель де Боршграв [20] й Джорджа Стюарта [22]. Інформацію про сучасний феномен культурно-мистецького буття як Фестивалі Італійського Ренесансу (Italy Medieval Fairs And Festivals or Renaissance Festival) можна знайти лише на сайтах організаторів і учасників: Italy Medieval Fairs And Festivals [14]; Tuscany Renaissance Festival [15; 13]. Концептуальне бачення образу ренесансної людини крізь призму сьогодення репрезентували у своїх портретних фотосесіях швейцарський художник італійського походження Christian Tagliavini [9], знаменитий французький фотохудожник С. Пігаль (Sabine Pigalle) [19], американський фотограф Енні Лейбовіц (Annie Leibovitz) [21].

Результати дослідження. До тематики костюма італійського Ренесансу звернулись сучасні дизайнери Дольче і Габбана (Dolce & Gabbana). В осінній колекції одягу, показаній в рамках тижнів моди в Мілані 2009 р., можна побачити певні морфологічні ознаки жіночого ренесансного костюма: виріз горловини, широкі буфовані рукава, природне положення лінії талії з зібраною в глибокі складки спідницею; стилізовані ренесансні аксесуари у вигляді поясів з китицями; контраст об'ємів у вигляді щільно прилеглого ліфу, пишних рукавів та спідниці [10]. Принципом побудови сучасного одягу від італійських дизайнерів, як і в період XV-XVI ст., є класична дзеркальна симетрія.

Деякі натяки на ренесансні костюми були включені до осінньо-зимової колекції одягу бренду Араїсара (Araïgara), представленої в рамках японських тижнів моди у Токіо 2010 р. Серед японської деконструкції бездоганно-білих кімоно Сари Араї можна виявити ренесансні ремінісценції у вигляді мінімалістичних атласних аксесуарів, вирізів «каре» та елегантних силуетів, які ніби запозичені з епохи італійського Відродження [17]. Варто зазначити, що колористика брючних костюмів та суконь на одне плече з цієї колекції повністю відповідає портретному живопису Тиціана Вечелліо. Крім того, у своїй осінньо-зимовій колекції Сара Араї використала «оверсайз-накидки», присутні майже на всіх полотнах, що зображують Діву Марію; те ж саме можна сказати і про елегантні зачіски, прикрашені косами з м'якої тканини. Звичайно, моделі не мають суто ренесансного вигляду, проте вони є яскравою алюзією образу людини доби італійського Відродження. Отже, колекцію одягу 2010 р. бренду Araïgara можна вважати важливим прикладом японської стилізації італійського костюма XV-XVI ст. [11].

Прес-реліз осінньо-зимового лукбуку¹ датського дизайнера К. Вестфаля (Christian Westphal) описує колекцію 2010 р. наступним чином: «Зимова колекція 2010 від К. Вестфаля відображає вишуканий естетичний образ персонажів епохи Відродження, які зображені у картинах Тиціана Вечелліо та Ель Греко. Тканини, колористика, силуети та живопис епохи Італійського Ренесансу є джерелом натхненням для осінньо-зимової колекції 2010 р.» [10].

Насправді, на сторінках лукбука можна побачити стильних, одягнених з навмисною недбалістю юнаків, впевнених у собі, що ототожнюють себе з ренесансними дворянами, «загорнутими» в блискучі чорні шкіряні (немов металеві) жилети та куртки,

малогабаритні джемperi та сорочки з невеликими лаконічними комірцями. Образ довершують шкіряні аксесуари з важкою металевою фурнітурою та величезні шарфи. Стратегія Крістіана Вестфалія полягає в модернізації чоловічого одягу. Свої інновації він бачить у авангардній деконструкції на основі класичного джерела натхнення – костюма епохи італійського Ренесансу [16].

За лаштунками показу в рамках тижнів моди у Парижі в 2012 р. французький дизайнер Дамір Дома (Damir Doma) охарактеризував свою нову осінньо-зимову колекцію як «сучасний Ренесанс». В інтерв'ю для журналу The Wild Magazine Д. Дома наголосив, що хотів працювати лише з костюмом епохи Відродження, але в процесі створення колекції вирішив розширити рамки творчого пошуку до XVII ст. Дизайнер залишився вірним своєму стилю, тому джерелом натхнення обрав саме чоловічий костюм XV-XVII ст., що можна побачити у оверсайз²-силуетах, об'ємах та лініях. Чіткий, досконалий крій контрастує з драпіровками з м'якого персикового шовку. Для оздоблення своєї колекції Дамір Дома використав деталі з коштовного хутра, шкіряні куртки-бомбери, амулети у вигляді хрестів, прикрашені перлами, та пояси обі³, розшиті дорогоцінним камінням [2].

Деякі з пропозицій Д. Дома базуються на історичних аспектах: стьобані шкіряні накидки, схожі на середньовічний плащ-табар; хутряні куртки, що повністю або частково закривають фігуру, одягнені зверху на пальто і скоріше нагадують лати, – всі дизайнерські рішення будуються на принципі багат шаровості. Колористичну основу своєї колекції Д. Дома вбачав у створенні відповідного до сучасних вимог одягу у відтінках чорного, коричневого, темно-червоного і оранжево-рожевого [10].

В осінньо-зимовій колекції одягу британського дизайнера Ж. Декона (Giles Deacon), показаної на тижнях моди в Лондоні 2013 р., також можна побачити стилізацію ренесансного костюма: золоті оздоблення, текстуровані біонічні мотиви, довгі спідниці, пишні рукава, романтичні зачіски. Але найголовніше – це автентичні пропорції жіночого італійського вбрання XV-XVI ст., точно відтворені дизайнером у довгих легких сукнях. Проте, основним принципом цієї колекції була майстерність Декона як дизайнера. «Ця робота вимагає багато часу» – сказав він після шоу. «Для того, щоб закінчити перфоровані шкіряні ліфи потрібно було два місяці. Це не лише «швидка мода», це мода, що потребує найкращих фахівців, творчості, і може бути виконана тільки на замовлення. Такий дизайн є дорогоцінним, він – не для масового вжитку». Можливо, колекція Жили Декона залишається трохи театралізованою, але старання щодо відтворення архітектоніки і декору ренесансного костюма, пов'язані з ручними техніками виконання одягу та майстерністю фахівців, показали високий рівень підготовки і творчий потенціал автора на тижнях моди в Лондоні 2013 р. [10].

Джерелом натхнення для свого третього модного показу Уляна Сергієнко обрала тему православної архітектури і одягу священнослужителів, в якому мало що змінилося з XVI ст. Осінньо-зимову колекцію дизайнера було продемонстровано в рамках тижнів моди в Парижі 2013 р. Спідниці, присборені по лінії талії або закладені в глибокі складки; вирізи «каре»; рукава, дуже широкі у верхній частині та вузькі внизу; білосніжні сорочки, що проглядають з-під верхньої сукні; щільні вовняні тканини, яскравий шовковий оксамит – все це навіює асоціації з світським жіночим костюмом Італії XV-XVI ст.

Деякі fashion-критики вважають дизайн У. Сергієнко більш театральновидовищним, ніж ужитковим, та не зважаючи на такі відгуки, вона залишається прихильником відтворення старовинних технік обробки і оздоблення. Наприклад, в одній із суконь осінньо-зимової колекції 2013 р. складки на спинці усіяні крихітними річними перлами й розшиті помаранчово-червоними нитками, немов павутинням, а декольте іншого виробу – оздоблене мереживом ручної роботи [11].

Форми та пропорції ренесансного костюма у поєднанні з шотландськими традиціями лягли в основу пре фол⁴ колекції Шанель (Chanel), показаної у Парижі в 2013 р. [10]. Дизайнер Карл Лангерфельд (Karl Lagerfeld) максимально яскраво

використав стилізацію жіночого костюма XV-XVI ст.: широкі, іноді буфовані у верхній частині та звужені до низу рукава, довгі спідниці, зібрані по талії й прикрашені «ренесансними» поясами-ланцюжками, відповідна колористична гама.

У сучасній fashion-індустрії все більшого значення набуває такий спосіб вираження творчого потенціалу автора, як фотомистецтво, тобто мистецтво створення художньої фотографії, що відображає творче бачення фотографа як художника. Особливої популярності набули так звані fashion-фотографії – тематичні фотосесії⁵ колекцій одягу на шпальтах професійних журналів моди з усього світу. Такі фотосети, як правило, є результатом співпраці фотографа, дизайнера, стиліста та моделей. Іноді відтворення задуму фотохудожника потребує спеціальних локацій: жива природа, історичні об'єкти тощо.

У професійних журналах моди фотохудожники також звертаються до тематики ренесансного костюма Італії XV-XVI ст. як жіночого, так і чоловічого. Наприклад, у грудні 2007 р. у журналі «Vogue China» з'явилась фотосесія П'єрлугі Мако (Pierluigi Mascò) «Королева Ренесансу» (Queen of the Renaissance) [5]. В якості моделі запросили Владу Рослякову, яка артистично передала образ жінки XV-XVI ст.

2008 р. відомий американський фотограф Е. Лейбовіц (Annie Leibovitz) виконала фотозйомку під назвою «Любов на всі часи» для грудневого журналу «Vogue US». За допомогою художньої фотографії вона передала події та атмосферу трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». В якості моделей були обрані К. Роша (Coco Rocha) і провідний танцівник оперного театру в Мілані «La Scala» Р. Болле (Roberto Bolle). Зйомку стилізувала Г. Коддінгтон (Grace Coddington), креативний директор Vogue US [11].

У листопаді 2009 р. у журналі «Dazed & Confused» з'явилась фотосесія за участю К. Аас (Katlin Aas). Образи світських жінок епохи Відродження були створені стилістом Кейт Шілінгфорд (Kate Shillingford), а фотографував моделей Вільям Селден (Вільям Селден). Для створення образу стиліст надала перевагу одягу від дизайнерів Дольче і Габбана (Dolce & Gabbana) з осінньої колекції 2009 р. [1].

2009 р. Фотограф С. Кім (Sebastian Kim) та модель Марина Лінчук створили спільну фотороботу «Героїні» (Heroines) для журналу «Numero № 115», що являє собою 12 абсолютно різних жіночих образів, один з яких – дворянки Італійського Ренесансу [4]. Також у 2009 р. фотограф Керолайн Кнопф (Caroline Knopf) створила фотосет під девізом «Ренесанс» для 75 річниці видання журналу «Conde Nast Brides». Джерелом натхнення для Керолайн Кнопф стала виставка в музеї Метрополітен під назвою «Любов і мистецтво в добу італійського Відродження» (Love and Art During The Italian Renaissance) [10].

Російська модель Наталія Водянова знялася у відомого фото-дуету Мерта і Маркуса (Mert & Marcus) для квітневого журналу «Vogue Paris» 2010 р. Фотосесію назвали «Княгиня Наталія», у якій Водянова постає справжньою царівною з російських казок [8]. Як і належить, дворянку прикрашають перли, хутро та шовковий оксамит, – відповідно до портретного живопису XV-XVI ст.

У березневому номері журналу «Vogue Japan» 2012 р. презентована художньо досконала фотосесія С. Сундсбо (Solve Sundsbo) «Весняна Богоматір» (The Virgin Spring), джерелом натхнення для якої став образ замріяної ренесансної жінки з картин Леонардо да Вінчі. На роль Діви Марії були запрошені моделі Саскія де Брау (Saskia de Brauw) та Кінга Райзак (Kinga Rajzak) [7]. Відома модель Кірсі Пірхонен (Kirsi Pyrhonen) знялася в концептуальній фотосесії Жана-Франсуа Кампо (Jean-Francois Campos) для вересневого номеру журналу «L'Express Styles» 2012 р. у стилізованому ренесансному вбранні [3].

До тематики жіночого костюма Італії XVI ст. для періодичного видання «Vogue Italia» 2012 р. у fashion-фотосесії «Alta Moda Dolce & Gabbana Una Storia Italiana» звернулися фотограф Паоло Ровесрі (Paolo Roversi) та стиліст Джованна Батталія (Giovanna Battaglia). Задум фотографа потребував історичної локації ренесансного періоду на острові Сицилія. В якості моделей фотограф запросив мега-зірку М. Белуччі (Monica Bellucci), а також Б. Франкі (Bette Franke), Ж. Яблонські (Jacquelyn Jablonski) та ін. [6].

До ренесансної тематики звертався і московський фотограф Микола Бірюков, який у 2012 р. представив креативну фотосесію під девізом «Італійське Відродження», яку він фотографував у м. Флоренція для жовтневого випуску «Elle Ukraine». Разом зі стилістом Н. Осадчою та моделлю Ш. Томашевською (Charlotte Tomaszewska) фотографу вдалося передати образ флорентійської дворянки XV-XVI ст. [2].

Для сучасного мистецтва художньої фотографії характерні ідейно-тематичні проекти. Серед фотохудожників, які зверталися до стилістики епохи Відродження, можна назвати: французьку художницю Сабін Пігаль (проекти «Шостий день» (2008 р.) та «Timequakes» (2012 р.)) [19]; Енні Лейбовіц, яка створила серію портретів відомих людей в рамках рекламної кампанії «Дісней», (2012 р.) [21]; Крістіан Тагліавіні (фото-проект «1503», 2013 р.) [9].

Ідейно-світоглядні засади та культурні традиції періоду італійського Відродження знайшли своє відображення у культурно-масових заходах, таких як ренесансні фестивалі та свята. Однією з відомих діючих міжнародних організацій, що займається дослідженням і відтворенням мистецтва і традицій, які передували XVII ст. в Європі, є американське Суспільство творчого анахронізму (SCA). Члени Суспільства досліджують та відтворюють в оригінальному вигляді лицарські турніри, середньовічну геральдику, історичні костюми і ремесла XV-XVI ст. [18]. Серед італійських фестивалів, які святкували ще за часів епохи Відродження, слід згадати «Calendimaggio» в м. Ассізі, фестиваль «Ренесанс у Колле» та Ренесансний Фестиваль у провінції Скарперія [15]. Найбільш точна реконструкція подій епохи Ренесансу потребує від учасників костюмів, характерних для XV-XVI ст. Члени організації SCA виготовляють вбрання для свят власноруч [13, 14].

Найбільш відомою організацією, яка на професійному рівні займається реконструкцією історичного костюма, можна назвати римське ательє «Тіреллі», в якому виготовляють костюми для голлівудських історичних фільмів з урахуванням художнього оформлення, структури, сировини та колористики автентичних ренесансних тканин. Сьогодні одним із провідних художників костюму для голлівудських фільмів вважають спеціаліста ательє «Тіреллі» – італійку Габріеллу Пескуччі [12]. У 2013 р. дизайнер отримала вже другу телевізійну премію «Еммі» у номінації «кращі костюми для серіалу – 2013» за серіал «Борджія», сюжетні лінії якого відбуваються під час правління Папи Олександра VI, коли мистецтво епохи Відродження досягло своєї пікової вершини розвитку.

Реконструкцією костюма епохи Ренесансу також займається бельгійський скульптор і живописець Ізабель де Боршграв, яка створила колекцію «Медічі» у вигляді інноваційної інсталяції, що складається з паперових скульптур флорентійських вельмож у церемоніальних костюмах епохи Ренесансу, виконаних у стилі *тромплей* [20]. Слід згадати і про американського скульптора та історика Джорджа Стюарта, який створює воскові моделі історичних діячів, серед яких персонажі епохи італійського Відродження – Ніколо Макіавеллі, Лукреція Борджія, Лодовіко Сфорца та Лоренцо Медічі [22].

Висновки. Таким чином, за результатами дослідження встановлено, що художньо-стильові засади Італійського Ренесансу сьогодні надихають дизайнерів одягу з усіх світових столиць моди на створення тематико-ремінісцентних колекцій haute couture та pret-a-porte. Новітній ренесансний дизайн – це, в одночас, гармонійне й еkleктичне пограниччя між культурним надбанням минулого і сучасного, яке, скоріше можна дефініціювати як культурний діалог між мистецькими візіями історичного костюма доби Італійського Відродження та сучасним пошуком форми, пропорцій, конструктивних і композиційно-декоративних рішень у поєднанні з високими технологіями, здобутками і відкриттями нового часу. Світоглядна концепція й культурні традиції Італійського Відродження знайшли яскраве відображення у нових репрезентативних формах культурно-мистецького простору XXI століття, – фотовиставках, перформансах та Ренесансних фестивалях, – що транслюють історико-культурну реконструкцію

соціального життя середньовічної Італії XIV-XVI ст. (лицарські турніри, свята, суди, битви, світські та церковні обряди, бали, містерії тощо).

Примітки

¹ Лукбук (англ. lookbook) – серія фотографій, що являють оригінальні образи, створені з дизайнерського одягу і аксесуарів одного або декількох брендів. Образи демонструються переважно на моделях, однак іноді вони можуть бути представлені тільки одягом і аксесуарами. Лукбук повинен бути виконаний в єдиному стилі. Термін «лукбук» також використовується як синонім до поняття «портфоліо».

² Оверсайз (англ. oversize – занадто великий) – термін, що використовується в моді для позначення одягу вільного крою, який значно великий для свого господаря. При цьому одяг оверсайз силуету є трендовим, а багато брендів навмисно створюють вбрання, яке виглядає надмірно великим.

³ Обі – різновид японських поясів, які зав'язують поверх кімоно як чоловіки, так і жінки.

⁴ Пре фол (англійською pre fall – перед осінню) міжсезонна колекція, призначена для визначення модних напрямів, вивчення попиту у споживачів, ознайомлення з майбутніми модними трендами, служить додатковою рекламою для бренду, забезпечуючи його впізнання. Пре фол колекції демонструють, як правило, не на модних показах, а в каталогах (лукбуках).

⁵ Фотосесія – процес фотографування моделі фотографом. Фотосесії, як правило, відбуваються в студії (студійна фотосесія) або на відкритому повітрі (виїзна фотосесія на тлі історичного об'єкта). Продукти фотосесії (фотосет) використовуються для ілюстрації глянцевого журналу або залучення уваги до нового фільму.

Список використаної літератури

1. *Dazed & Confused UK* [magazine / Editor Tim Noakes]. – UK, November, 2009.
2. *Elle Ukraine* [журнал / Гол. ред. Соня Забуга]. – К. : Жовтень, 2012.
3. *L'Express Styles Paris* [magazine / Directeur de la redaction Christophe Barbier]. – Paris, September, 2012.
4. *Numero Magazine Paris* [magazine / Directrice de la publication Nathalie Ayache]. – Paris, January, 2010.
5. *Vogue China* [magazine / Editorial director Angelica Cheung]. – China, December, 2009.
6. *Vogue Italia* [magazine / Direttore Responsabile Franca Sozzani]. – Italia, September, 2012.
7. *Vogue Japan* [magazine / Head of VOGUE Digital Mitsuko Watanabe]. – Japan, March, 2012.
8. *Vogue Paris* [magazine / Editor-in-Chief Emmanuelle Alt]. – Paris, April, 2010.
9. *Christian Tagliavini* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode : <http://www.christiantagliavini.com/>
10. *Fashion website* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode : <http://www.style.com>
11. *Fashion website* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode : <http://www.vogue.co.uk>
12. *Gabriella Pescucci* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode : <http://la-gattaciara.livejournal.com>
13. *Italian Renaissance Festival* / [Electronic resource] // November 2013.
14. *Access mode*: <http://www.italianrenaissancefestival.com>
15. *Italy Medieval Fairs Festivals* / [Electronic resource] // November 2013. – Access mode: <http://italytidbits.com>
16. *Tuscany Renaissance Festival* / [Electronic resource] // September 2013. – Access mode: <http://www.tuscanypictures.com>
17. *Website of Christian Westphal Italian Renaissance* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://fashiontrendfashiontips.blogspot.com>
18. *Website of Japanese renaissance araisara* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://irenebrination.typepad.com>
19. *Website of Society for Creative Anachronism* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://www.sca.org>
20. *Website of Sabine Pigalle* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://www.sabinepigalle.com>

21. *Website of Isabelle de Borchgrave* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://www.isabelledeborchgrave.com>
22. *Website of Annie Leibovitz* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://annieleibovitz.tumblr.com>
23. *Website of George Stuart historical figures* / [Electronic resource] // December 2013. – Access mode: <http://www.galleryhistoricalfigures.com>

Резюме

Виявлено ремінісценції стильових проявів італійського Ренесансу у сучасних подіумних колекціях haute couture та pret-a-porte; проаналізовано нові репрезентативні форми художньої спадщини доби італійського Відродження в культурно-мистецькому просторі XXI століття.

Ключові слова: Ренесанс, стилістика, ремінісценції, дизайн одягу, колекції от кутюр та прет-а-порте, фотомистецтво, ренесансні фестивалі та свята.

Summary

Vorontsova O. Use of artistic acquisitions of renaissance in modern design of clothes

At the article author reveals stylistic reminiscences of Italian Renaissance in modern podium collections haute couture and pret-a-porte; also it was analyzed new forms of artistic heritage of the Italian Renaissance in cultural space of the XXI century.

Key words: Renaissance, stylistics, reminiscence, fashion design, haute couture and pret-a-porter collection, photography, renaissance fair, renaissance festival.

Аннотация

Виявлены реминисценции стилевых проявлений итальянского Ренессанса в современных подиумных коллекциях haute couture и pret-a-porte; проанализированы новые репрезентативные формы художественного наследия периода итальянского Возрождения в культурном пространстве XXI века.

Ключевые слова: Ренессанс, стилистика, реминисценции, дизайн одежды, коллекции от кутюр та прет-а-порте, фотоискусство, ренессансные фестивали и праздники.

Надійшла до редакції 12.12.2013 р.

Розділ 2. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 444/02

О.В. Кравченко

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МОРФОЛОГІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Актуалізація питань формування сучасної культурної політики робить нагальною її понятійно-категоріальну інтерпретацію та конструювання на цій основі системної аналітичної моделі. Органічним але недооціненим контекстом поняття культурної політики є смисловий діапазон культури. Проте, кількість її визначень, які водночас функціонують у сучасному публічному та спеціальному дискурсах, не підлягає більш-менш точному обрахуванню. Р. Вільямс, визначаючи найпоширеніші підходи до культури, зазначає такі: культура як процес інтелектуального, духовного, естетичного розвитку; культура як специфічний спосіб життя певного народу, чи певного історичного періоду або певної спільноти, або людства загалом; культура як певні практики та форми, які пов'язані з інтелектуальною та, особливо, з художньою діяльністю (мистецтво, література, музика, наука, філософія тощо) [15]. Отже культурною можна вважати цілеспрямовану результативну дію або процес, або їх сукупність, які визначають образ життя або способи його творення.

Основні наукові стратегії щодо культури, що з'являються у ХІХ-ХХ ст., були сформовані в контексті антропологічної інтерпретації технологій (матеріальних, соціальних), а також історичного (соціального, культурного) дослідження значень символічних форм та систем. Російська дослідниця Е. Орлова розглядає культуру в контексті трьох рівнів взаємодії суб'єкта соціокультурного життя з навколишнім середовищем: буденним, спеціалізованим та трансляційним [11]. Останній з них не є самостійним і функціонує у межах інших двох. На кожному з рівнів дослідницею виділяються по три функціональні блоки. У спеціалізованих формах: сфера соціальної організації (господарча культура, політична культура, правова культура); сфера соціально значимого знання (релігійна культура, філософська, культура, художня культура, наукова культура); сфера трансляції соціально значимого досвіду (освіта, просвітництво, засоби масової інформації). На буденному рівні організаційна сфера визначається домашнім господарством, міжособистісними відносинами, мораллю; пізнавальна – забобонами, повсякденною естетикою, «народною мудрістю», практичним знанням; трансляційна – грою, чутками, бесідами, порадами тощо [11]. У цій схемі культурна політика може вважатися специфічною комунікаційною системою, що має забезпечити сприйняття на буденному рівні спеціалізованих форм культури. Ідеться про трансляцію та ретрансляцію смислів, суттєво важливих для самоусвідомлення членів спільноти. Трансформації культурного порядку, що спричиняють девальвацію традиції в її найбільш консервативних її формах, спонукають до більш раціонального суспільного використання культурних форм. Отже, потреба у культурній політиці з'являється внаслідок кризи традиції та пошуку ефективних способів її заміщення [6].

Культурна традиція часто усвідомлюється як фундамент свідомості, ідеальний стан суспільних відносин. У такому контексті традиція сприймається як втілення цінності, що вимагає збереження та подовження. Ідеться не про безпосередню залежність від досвіду попередників і не лише про позитивну його оцінку, а й про можливість долання дефіциту змісту у повсякденній практиці сьогодення шляхом використання накопиченого спільнотою символічного капіталу. Сумніви в правомірності оціночного ставлення до традиції пов'язують з явищем модерну. Проте, модерністський бунт проти традиції є надто перебільшеним: йдеться не про її заперечення, а про раціоналізацію [6]. Традиції не

залишаються незмінними в історії та змінюють свій статус у процесі соціального функціонування. Сучасний погляд на традицію передбачає ставлення до неї не як до меморіалу символів, а як до реалізації актуальних сенсів і цінностей. Сьогодні не варто очікувати на традицію в її архаїчній тотальності. Вона схожа на колаж, складений з різнорідних явищ, що у сукупності уособлюють ідею порядку. Виходячи з того, що традиція не має власного, незалежного від культури смислу, що вона не є незмінною та унікальною, її можна вважати структурною основою культурної трансформації, або адаптивним механізмом опанування досвідом минулого у контексті актуальних проблем сучасності. У численних дискусіях щодо динаміки традиції заслуговує на увагу відмова науковців від протиставлення традиційних форм культури та традиційної культури загалом культурі модерній або ж масовим формам культури [2]. Продуктивним є переосмислення самих феноменів «традиція» та «творчість» в контексті постмодерної парадигми. Ідеться про творчість як вирішення конфлікту, а традиції, – як «відкритого» для історичних змін формату інноваційності. У цьому контексті інтерес являє ідея «винайдення традиції» Е. Хобсбаума [1]. На його думку, традиції лише вважаються «стародавніми», а насправді вони є лише асоціативно пов'язаними з далеким минулим заради забезпечення ефективності їх функціонування як способу реалізації цінностей та норм поведінки. Чим динамічнішим стає суспільство, тим більшою є потреба у винайденні традиції. Тобто традиції стають свого роду відповідями на нові виклики історії. Очевидно, що не кожна норма може претендувати на статус традиції: колективність, органічність, стійкість у часі, затребуваність – залишаються незмінними вимогами до неї. Однією з найбільш складних проблем сучасної теорії традиції є усвідомлення межі її варіативності. Політика, як спосіб соціального унормування, може вважатися репрезентантом традиції. Як вважає один з найавторитетніших дослідників традиції Ш. Ейзенштадт: «...стійке функціонування «сучасного» суспільства більшою мірою залежить від наявності відповідних традиційних передумов, від їх використання та включення у сучасну систему» [14; 110]. Отже, культурна політика є технологією стимулювання традиційних механізмів культурної динаміки.

Зважаючи на спосіб реалізації смислу культури традицію можна представити у декількох вимірах: як символічну, як перформативну, як дискурсивну практику. Тобто утвердження певних ідей здійснюється або шляхом візуалізації прийнятних для суспільства символів (образів); або через етикетні дії, або у словесній формі. Культурна політика є складною грою образів, поведінки та вербальних моделей, покликаних забезпечити культурно-психологічну мобілізацію населення і в такий спосіб стимулювати ідентифікацію. Отже, культурна політика передбачає динамічну проекцію культурної системи, що дозволяє вважати її модерністським проектом й відповідною практикою цілеспрямованої зміни (руйнування, перетворення, збереження) попередніх станів. Креативність, як здатність до творчості, тобто до творення, зміни, перетворення, реалізується шляхом активного використання традиції. Таким чином, культурна політика може вважатися креативним проектом, альтернативним сталій політичній культурі.

За своїми функціями культурна політика спрямована на те саме, що й традиція: на формування та відтворення певних змістових орієнтирів життя людини. Вона конкурує з традицією лише технологічно, оскільки культура як система передбачає узгодженість елементів, а їх ротація є не руйнацією, а варіативним використанням сталих та нових елементів системи. Культурна політика є елементом культурної динаміки. Основною її метою, як зазначає А. Флієр, є «...трансформація норм і стандартів соціальної адекватності людей в образи і зразки їх соціальної престижності, тобто пропаганда норм соціальної адекватності як найбільш престижних форм соціального буття, як найкоротшого й найбільш надійного шляху до соціальних благ і високого суспільного статусу» [12; 218]. Таким чином, культурна політика актуалізує проблему природності змін культури та значимість стратегії модернізації. Її можна вважати інноваційною технологією оновлення звичного (традиційного) культурного укладу шляхом ініціювання

нових для цього суспільства форм та змістів. Ступінь їх новизни не має принципового значення, оскільки кінцевий результат залежатиме від адекватності обраних засобів забезпечення стану соціальної системи та характеру актуальних для неї проблем. Ефект креативності культурної політики буде мати місце навіть у процесі реалізації консервативної або неотрадиціоналістської її стратегії, оскільки корегування культурних норм у цьому випадку матиме штучний характер. Темпи змін суспільних культурних стандартів можуть бути різними в залежності від сутності самих новацій. Культурна політика не може органічно замінити або витіснити традицію з культурної практики [4]. Не може вона конкурувати з традицією й почасти її ефективності: вона є специфічною діяльністю, яка реалізується в умовах диференціації культури. Культурна політика не може претендувати на зміни фундаментальних смислів культури. Засобами культурної політики не регулюються звичаєві, релігійні та моральні аспекти життя суспільства. Навряд чи можна вважати завданням культурної політики унормування художніх смаків та культурних інтересів людини. Йдеться про певний сегмент суспільної системи або суспільну галузь, яка може бути предметом цілеспрямованої діяльності з боку суб'єктів політики. Держава є найбільш результативним з них. Проте, не варто нехтувати особливостями політичної культури суспільства, зокрема такими як традиції взаємодії громадянина та влади, якість політичних еліт, повнота реалізації громадянських свобод, рівень компетентності бюрократії, ступінь авторитетності інститутів влади в суспільстві та рівень довіри до них, стиль реалізації владних повноважень та система цінностей, яка культивується в політичній практиці. П. Щедровицький, намагаючись розкрити смислову багатозначність культурної політики, сформулював чотири основні варіанти її визначення: 1) культурна політика – це політика, яка проводиться щодо тих чи інших морфологічно визначених зон культурної діяльності (це можуть бути сфери театру, музики, кінематографу, образотворчого мистецтва, народного мистецтва або їх сукупності, які розглядаються як предмет фінансування з метою виробництва певних культурних продуктів). 2) Культурна політика як культура самої політики – культура політичної діяльності. Йдеться про якісні характеристики самої політики, що визначається сукупністю чинників: історією, соціальними інститутами, політичними традиціями та структурою політичної системи й навіть культурою повсякденної поведінки. 3) Культурна політика – це те, що перетворює культуру, культурні норми в предмет своєї штучно-технічної дії, тобто рефлексії або технологічного конструювання. Ідеться про функцію культури в створенні певних групових норм. 4) Культурна політика – реалізація культури як сенсу й мети політичної діяльності, щодо яких усе решта – засіб. Тобто культурні цілі або цілі створення й розвитку культури стають сенсом і завданням політичної діяльності [13; 31]. Він розглядає ці визначення як певний вектор можливих та бажаних трансформацій культурно-політичної практики.

Спробуймо представити систематизований перелік типологічних характеристик, який може бути покладений в аналітичну культурологічну модель культурної політики. Висхідними у нашому варіанті типологізації культурної політики є уявлення про культуру не як цілісність, а як про динамічну системність, що передбачає не так взаємозалежність, як взаємозв'язок складових культурного процесу [3]. Культурна динаміка є способом розв'язання конфлікту, зумовленого або внутрішньою суперечливістю або відмінністю позицій культурних форм у процесі їх реалізації в певній соціальній площині. Культурні зміни не обов'язково мають уявлятися «процесом», оскільки не завжди можна встановити наявність зв'язку між динамікою станів, які є предметом розгляду, а тим більше – стверджувати причинно-наслідкову залежність між ними. До того ж, безпідставними є очікування фундаментальності та незворотності змін, при тому, що встановити напевне їх причину також вдається далеко не завжди. Культурна політика є способом стимулювання культурної динаміки, тобто діяльністю, яка попри різні варіанти її обґрунтування має на меті зміну сталої знакової системи або корегування існуючих змістів на тлі визначених, хоча і не завжди усвідомлюваних ціннісних настанов [3].

Ми розглядаємо культурну політику як «вторинну моделюючу систему». Йдеться про ідею Ю. Лотмана щодо семіотичних систем, які вибудовуються за принципами або типами мови, але не обов'язково відтворюють усі ознаки «первинної» мовної системи [10]. Тобто, культурна політика є комунікативною практикою, яка виникає на основі вже існуючої знакової системи, а її форми можуть розглядатися як певні тексти. Вторинна система виступає як повноцінна знакова, оперує власною системою денотатів і є не стільки копією, скільки моделлю первинної. Варто взяти до уваги, що складність семіотичної структури знаходиться в прямо пропорційній залежності від складності інформації, яку вона передає [10]. Первинною системою є не політичні або економічні, а саме культурні характеристики (ознаки) суспільства. Отже, однією з проблем, яка неминуче виникає при співставленні цих систем, є їх співвідносність та взаємовідповідність.

Зважаючи на культурно-історичний контекст, який відіграє значиму роль у визначенні змісту культурної політики, варто взяти до уваги те, що її політичним ґрунтом є національна держава. Отже, можна виділити декілька рівнів культурної локалізації політики: національний, регіональний, місцевий [9]. Ці рівні не обов'язково утворюють певну ієрархію і тому можуть виступати як конкурентні одне одному і як паралельно існуючі але цілком самостійні за своїм змістом та спрямуванням культурно-політичні проєкції. Тлумачення цих політик залежатиме від того змісту, який вкладається у поняття «нація» або «регіон», а також від специфіки місцевого культурного контексту. Усі три номінації пропонується розглядати як такі, що передбачають формування відповідної мети політичної практики. Зважаючи на ступінь організованості потенційних або реальних суб'єктів культурної політики можна виділити такі форми культурної політики: державну, недержавну (громадську), корпоративну. У традиціях теоретичного осмислення культурної політики в Європі основна увага приділяється суб'єктам, які мають риси організованих структур. Такий підхід передбачає визначальність для організації соціокультурних практик інституційних форм культури. Але ця теза не відповідає сучасним уявленням про смисли культури та культурної діяльності, яка представлена тими суспільними акторами, які не утворюють стійких об'єднань чи організацій. Так само й щодо політичного простору, в якому діють різноманітні сили, ефективність яких не залежить безпосередньо від ступеню їх організованості. Виходимо з того, що жоден суб'єкт культурної політики, незалежно від його організаційних можливостей, не може бути культурним монополістом: адже культурна практика суспільства є надто різноманітною, спонтанною та непередбачуваною. Ідея багатосуб'єктності найбільш адекватно відображає диференціацію соціального простору, представленого в розмаїтті субкультур [6]. Реалізація різними суб'єктами власних культурних інтересів передбачає конкуренцію культурно-політичних проєктів. Її результати не завжди виявляють найпотужнішого з них. Держава дійсно має найбільший ресурс (фінансовий, організаційний, кадровий, інформаційний тощо) та відповідну структуру для реалізації масштабної та системної культурної політики, тобто реалізації певних політичних цілей у формах культури.

Культурна політика не завжди є самостійною, виокремленою сферою діяльності. Зважаючи на досвід концептуалізації культурної політики європейськими та вітчизняними аналітиками можна визначити такі її складові: ідеологічна, адміністративна, фінансово-економічна. Вони зумовлюють лише спосіб реалізації політичної активності заради забезпечення певного соціального статусу її суб'єктів. Виходячи із соціальної зумовленості принципів культурної політики можна було б запропонувати такі варіанти класифікації її стратегій: активістська або креативна; селективна або трансформаційна, адаптивна або імплементарна. Активізм дорівнює здатності до новацій, тобто до унікальності або оригінальності змістів та/або форм. Спрямованість активності визначається станом культурної системи та передбачає не стільки набір якихось особливих інструментів, скільки потребу в змінах або налаштованість на них [3]. Йдеться

про готовність до продукування оригінальних варіантів культурної практики, наявність ресурсних можливостей для їх опанування та реального їх застосування. Активістська стратегія є суб'єктною, ініціативною в політичному сенсі, тобто такою, що генерує або регенерує престижні культурні новації. Селективна політика передбачає використання адаптивних механізмів культурної системи. Це реципієнтна культурна практика, орієнтована здебільшого на відтворення та інтеграцію певних зразків, а не на новацію. Загалом культурно-політична технологія другого типу передбачає декілька варіантів: від інноваційного, як технології адаптації новацій, при адекватному їх усвідомленні, так і до варіанту безпосередніх запозичень без їх належної інтеграції.

Найбільш складною є третя позиція – політика імплементарного типу, яка вирізняється своєю невизначеністю. З огляду на ставлення до новацій, вона є проміжним, тобто маргінальним варіантом. Це – вияв стану залежності або неусвідомлюваного ступеню самостійності (несамостійності), коли немає можливості встановити власний креативний потенціал у зв'язку з відсутністю культурної системності. У цьому випадку культурна динаміка не є очевидною, вона не має очікуваного потенціалу змін або не відзначається зрозумілим їх вектором. Тобто варіативність політики цього типу зводиться до імітації новацій, при домінантності ретроспективної настанови. Вона відзначається тим рівнем інертності, який заміщує сталість норм. При цьому можливими виявляються будь-які стратегії: від консервативної – до прогресистської, від реставраційної до неотрадиціоналістичної. Цей тип політики спрямований здебільшого на пошук потрібної моделі розвитку, ніж на її формування. Ключовою виявляється та ментальна основа, на яку спираються політичні актори у своїй діяльності й яка визначає певні культурно-політичні пріоритети. На рівні ідеологічних стратегій відповідність цим типам культурної політики можна знайти у контексті теорії постколоніалізму у вигляді трьох типів культурних стратегій: колоніальної – антиколоніальної – постколоніальної. У категоріях теорії модернізації ці ж риси можна сформулювати таким чином: модерністська – постмодерністська – пост-постмодерністська (або неотрадиціоналістична).

Структурна типологія культурної політики має враховувати те, що політика є певною дією або комплексом дій [7]. Систематизуючи її за процедурною складовою, доречно встановити відповідність між метою та способом дії. На наш погляд, органічним є трьох частинний конструкт взаємопов'язаних рівнів: стратегічного – тактичного – оперативного. Те саме можна представити в тріаді, що моделює ці практики за декількома рівнями теоретизування: рівень концептуалізації – рівень проблематизації – рівень операціоналізації [8]. За прагматичним спрямуванням у конкретних історичних умовах культурна політика може бути класифікована за наступними типами: політика легітимації, політика ідентифікації, політика медіації. Ідеться про умовне розрізнення практик, які є багатофункціональними. Проте їх ефективність можна встановити зважаючи на ту роль, яку вони відіграють щодо існуючого соціального й культурного порядку. Легітимація спрямована на його підтвердження, ідентифікація – на перевірку, медіація – на вирішення конфліктів та назрілих проблем. Враховуючи, те що ідея нації акумулюється в різних формах культури та сферах культурної діяльності, можна виділити декілька політично актуальних «тактичних» напрямів культурної політики [5]. Зокрема: політика пам'яті, мовна політика, політика етнічності. Історія, мова та етнічна приналежність входять до переліку фундаментальних ознак культури, від яких її важко відділити без змістових втрат. Політична практика, яка спрямована на формування або переформування соціально значимих смислів по-суті є культурною. За їх репрезентативними можливостями, тобто за ефективністю в перетворенні культурно-політичних ідей на канони суспільної свідомості можна виділити: освіту, художню культуру, сферу масової інформації. Зрозуміло, що освіта не виключає й наукової практики, яка має її супроводжувати та забезпечувати. Проте, ідеться про технології популяризації елітарного знання та його трансформації в буденне, яке демонструє рівень індивідуальної та колективної культурної компетентності. Засоби масової інформації в цьому випадку також є механізмом створення матричних

форм суспільної свідомості. Мистецтво та література виявляються і переконливими формами маніфестацій значимих змістів, і репрезентативним їх втіленням.

Враховуючи сталі форми ідеологій можна визначити такі варіанти культурних політик: ліберальну, консервативну, соціал-демократичну. Ми визначаємо лише ті системи, які дозволяють класифікувати різні політичні культури. Не вдаючись до конкретного їх аналізу зазначимо, що йдеться не стільки про втілення партійних програм, скільки про певні ідеології. За методами реалізації культурної політики можемо виділити управлінський, організаційно-інституційний, ідеологічний її аспекти. Вони не існують самостійно і в конкретній ситуації актуальними можуть виявитися один або декілька з них. Оперативні міркування дозволяють, використовуючи певний набір організаційних можливостей та сповідуючи певну ідеологію, обирати певні управлінські стратегії. Зокрема, можна виділити такі: санкціонування, впливу, прямої дії [8].

Виділені складові та аспекти культурної політики не можуть бути обмежені лише вказаними формами. Адже культура є багатомірним явищем і кожна її складова є поліфункціональною у соціальному відношенні. Усі зазначені аспекти можуть бути реалізованими щодо специфіки та характеру змін соціально-культурного порядку. Культурна політика не є практикою заздалегідь запрограмованою та передбачуваною, оскільки культура є змістовно багатозаровою та зумовленою розмаїттям чинників. Отже, думка А. Флієра про доцільність розрізнення культурної політики та управління культурною сферою є загалом продуктивною і потребує подальшої теоретичної концептуалізації у конкретних історичних контекстах.

Список використаної літератури

1. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума, Т. Рейнджера ; пер. з англ. – К. : Ніка-Центр, 2005. – 448 с.
2. *Костина А. В.* Культура : между рабством конъюнктуры, рабством обычая и рабством статуса / А. В. Костина, А. Я. Флиер. – М. : Согласие, 2011. – 680 с.
3. *Кравченко О. В.* Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики / О. В. Кравченко // Культура і сучасність. – 2011. – № 1. – С. 127–32.
4. *Кравченко О. В.* Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики / О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2011. – Вип. 33. – С. 32–40.
5. *Кравченко О. В.* Ідея національно-культурного простору та теоретико-методологічні проблеми державної культурної політики сучасної України / О. В. Кравченко // VIII Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва «Національно-культурний простір України ХХІ ст.: стан і перспективи» : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 2-3 черв. 2010 р. – К., 2010. – С. 43–49.
6. *Кравченко О. В.* Культурна політика versus культурна традиція (культурологічні аспекти теорії модернізації) / О. В. Кравченко // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 29-30 жовт. 2010 р. – Х., 2010. – С. 102–108.
7. *Кравченко О. В.* Культурна політика України: конфлікт інтерпретацій / О. В. Кравченко // IX Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Концептуальні проблеми розвитку культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні» : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 2-3 черв. 2011 р. – К., 2011. – С. 89–95.
8. *Кравченко О. В.* Культурологічна експлікація культурної політики / О. В. Кравченко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – К., 2011. – Вип. 26. – С. 160–169.
9. *Кравченко О. В.* Національний культурний простір сучасної України як культурологічна проблема / О. В. Кравченко // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. – 2011. – № 1. – С. 51–55.

10. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство СПб, 1998. – С. 14–285.
11. **Орлова Э. А.** Морфология культуры / Э. А. Орлова // Культурология . XX век : словарь. – СПб., 1997. – С. 293.
12. **Флиер А.** Культурология для культурологов : учеб. пособие / А. Флиер. – М. : Акад. проект, 2000. – 496 с.
13. **Щедровицкий П.** Культурная политика : предпосылки перемен / П. Щедровицкий // Рос. эксперт. обозрение. – 2006. – № 3. – С. 31–33.
14. **Эйзенштадт Ш.** Революция и преобразование обществ: сравнительное изучение цивилизаций : пер. с англ. / Ш. Эйзенштадт. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 416 с.
15. **Williams R.** Keywords / R. Williams. – London : Fontana Press, 1988. – P. 87-91.

Резюме

На основі аналізу сучасних теоретичних підходів до культурної політики запропоновано культурологічну версію її систематизації та класифікації.

Ключові слова: культура, культурологія, культурна політика, культурна стратегія, культурно-політична практика.

Summary

Kravchenko O. Culturological morphology of cultural policy

Based on the analysis of current theoretical approaches to cultural policy proposed a cultural version of systematization and classification.

Key words: culture, cultural studies, cultural policy, cultural strategy, cultural and political practice.

Аннотация

На основе анализа современных теоретических подходов к культурной политике предложено культурологическую версию ее систематизации и классификации.

Ключевые слова: культура, культурология, культурная политика, культурная стратегия, культурно-политическая практика.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

УДК 130.2:78.01

К.В. Фадеева

КУЛЬТУРНІ ФЕНОМЕНИ: ПРИНЦИПИ МЕТАМОВНОГО «КОДУВАННЯ»

Мета статті полягає в аналізі тенденцій віртуальної «взаємодії» сучасних культурологічних напрямів та комп'ютерної техніки, а саме деяких структурологічних принципах, що простежуються у роботах сучасних культурологів для виявлення закономірностей у механізмах мислення та принципах роботи комп'ютера.

Особливого значення в контексті нашого дослідження набуває принцип роботи комп'ютерної техніки, що ґрунтується на застосуванні бінарного (двійкового) коду, тобто мови, алфавіт якої складається зі «знаків» – «0» та «1» [7]. Даний двійковий код у залежності від напрямів досліджень, поставлених завдань можна трактувати, як «+» – «-» «так» – «ні», «істина» – «неправильність». Для уявлення чисел, а також літер, операцій у комп'ютерах застосовується позиційна система числення за основою 2. Таким чином, у мові програмування використовується два символи – біти, виконання операцій над даними відбувається у відповідності принципам булевої алгебри, що базується на аксіоматиці, яка відображає аналогію між поняттями «множини», «події», «висловлення».

Зупинимося на деяких культурологічних дослідженнях, у яких принцип бінарної

відповідності простежується у якості логічних механізмів мислення. Так, у праці К. Леві-Строса «Міфологіки» [4] автор аналізує міф індіців Бороро з Центральної Бразилії, що використовувався як вихідний матеріал, що належить певному суспільству, суспільній групі.

Досліджуючи логіку міфологічного мислення, вчений визначає її як «калейдоскоп», елементи якого практично незмінні (константні), вони виявляють себе то у якості матеріалу, то інструменту. Елементи міфологічного мислення виконують функцію посередника між образними та змістовними сферами, а також репрезентуються у вигляді знака-оператора, який може транспортуватися у будь-який міфологічний сюжет.

Викладення та побудова міфологічного матеріалу відповідає музичним формам-композиціям (ч. 1 Тема з варіаціями: «Пісня Бороро», «Арія Руйнівника Гнізд», «Речитатив», «Кода», «Варіації Же» (шість варіацій з речитативом); ч. 2 «Соната гарних манер», «Коротка симфонія»; ч. 3 «Фуга п'яти почуттів», «Кантата двоутробки», «Арія у формі рондо»; ч. 4 «Добре темперована астрономія», «Триголосна інтенція», «Токата і фуга», «Хроматична п'еса»; ч. 5 «Сільська симфонія у трьох частинах», «Дивертисмент на народну тему», «Пташиний концерт»).

За визначенням автора «взаємодію» музики і міфа здійснював Р. Вагнер, який аналізував міфологічні сюжети музичними засобами та був засновником структурного аналізу міфів. К. Леві-Строс проводить паралелі між міфом та музикою на рівні структурного вивчення міфологічного матеріалу, хоча, як відзначає Є. Мелетинський – дослідник наукової спадщини К. Леві-Строса, у наведених паралелях присутня певна метафоричність.

У першій частині «Тема з варіаціями» розглядаються п'ять міфів (наприклад, M1 – референтний міф, у якому бінарні опозиції представлені через «смерть – воскресіння»; M2 – містить інформацію про походження води, прикрас і поховальних ритуалів; бінарні зв'язки можна трактувати як «добро – зло»; M3 – репрезентує різноманітні соціальні групи людей (племена або народності), бінарність у даному випадку виражається опозицією «багаті – бідні», міфологічний сюжет містить пояснення цих відзнак, що виявляється у системі підношення подарунків, кількості надприродних персонажів тощо.

Треба відзначити, що міфічній думці іманентні різноманітні бінарні опозиції, виявлені К. Леві-Стросом. Наведемо деякі з них (за Є. Мелетинським) [6]: гучний – тихий, м'який – твердий, сухе – вологе, солодке – гірке, свіжий – гнилий, порожній – повний, круглий – подовжений, відкритий – закритий, близький – далекий, горизонтальний – вертикальний, присутній – відсутній, мізерність – численність, зацікавлений – байдужий, боязкий – розв'язний, батьківський – дитячий, індивідуальний – колективний, земний – небесний, людський – тваринний, фізичний – містичний, природний – надприродний, священний – профанний, творчий – руйнівний, активний – пасивний, зменшений – незмірний, сумісний – несумісний, періодичний – неперіодичний, актуальний – віртуальний, абсолютний – відносний, метафоричний – метонімічний тощо.

Із вищенаведеного прикладу можна зробити висновок, що фундаментом бінарних опозицій є сенсорні властивості, які опановуються п'ятьма органами чуття та здійснюють подальший розвиток з використанням пар «схожості та відмінності», «сумісності та несумісності» почуттєвих властивостей.

Матеріал даної статті не ставить за мету проводити аналіз міфологічних сюжетів, з їх значної множини лише зупинимося на окремих зразках для демонстрації бінарних позицій, що відображають певні логічні механізми міфологічного мислення індіців тропічної Америки.

З точки зору функціонування бінарних зв'язків у первісному мистецтві певний інтерес являє робота В. Іванова «Асиметрія мозку і динаміка знакових систем» (глава II «Близнюки») [1], у якій простежено, що протягом тисячоліть первісне мистецтво зберігає у константному вигляді свою тематику та символіку. Усі символи інтегруються у групи, які утворюються кількома двійковими протилежностями. Базовою бінарною опозицією

первісної культури стало протиставлення чоловічого та жіночого початку, що визначається особливостями соціальної організації та господарської діяльності первісної людини. Висловлюється гіпотетичне припущення відповідності двійкових опозицій первісного мистецтва і організації дуалістичних міфологій ранніх етапів розвитку думки людини. Дуальність ранніх міфологій була одночасно відкрита англійським етнологом Хокартом, що досліджував стародавню культуру Шрі-Ланки та Єгипту і Золотарьовим, який займався культурою народів Сибіру.

Опозиція «лівого» та «правого» у мистецтві епохи палеоліту пов'язана з протиставленням кольорів. Ліва, жіноча група – забарвлена у червоний колір, права, чоловіча – у чорний.

Дуальні властивості простежуються В. Івановим також у стародавній писемній культурі, такій як шумерська (репрезентуються явища, що співвідносяться з двома рядками полярних протилежностей: Літо – Зима, Мідь – Срібло, Скотина – Зерно, Пастух – Землероб. Старокитайські міфологічні уявлення пов'язані з ідеєю рівноваги двох початків – інь та ян. Міфологічний «персонаж» Сонце уособлює активну позитивну чоловічу енергію – ян, Луна втілює жіночу енергію – інь, пов'язану з пасивністю, статикою. Ранньокитайська міфологія представлена міфами про Фу-сі та Нюй-ва (чудесні істоти з людським обличчям, хвостом змія і наявністю у кожного з них протилежного символу).

За свідченнями істориків – дослідників китайської культури, диференціація явищ на дві полярно протилежні групи – ян та інь була пов'язана з необхідністю класифікації подій на сприятливі та несприятливі у процесі гадання. Одержані при цьому результати мали бути як парними, так і непарними. Бінарні відмінності простежуються як у структурі племінних відносин з дуальною організацією, так і стародавніх системах соціальних рангів, у подвійності царських посад. Крім того, дані відмінності зберігаються в системах, які передують раннім етапам розвитку науки. Так, наприклад, учення піфагорійців базується на протиставленнях непарний – парний, які співвідносилися за аналогією з стародавніми міфологіями, такими двійковими парами, як чоловіче – жіноче. Протиставлення в ученнях піфагорійців та ранніх грецьких філософів майже точно співпадає з такими ж аналогічними системами, зокрема з ученнями мислителів Сходу Азії, у яких здійснюється перехід від міфології до натурфілософії та етики.

У Стародавньому Китаї бінарні опозиції інь та ян переосмислюються у морально-філософському аспекті, а саме, інь – співвідноситься з покаранням, а ян – з моральними критеріями.

XX ст. також позначене наявністю принципу бінарності, як відзначає В. Іванов у поезії Велемира Хлебнікова простежується звернення до архаїчної символіки парного – непарного. Так, у «Післямові» до неопублікованого рукопису «Дошки долі» В. Хлебніков формулює закономірність – певну циклічність однакових або протилежних подій в історії людства, біографіях окремих людей, суть якої полягає у певних часових закономірностях. За визначенням поета: «I. С[віт розмежовує]ся на два початки 2 і 3, початок справи [і] душі та початок праці і тіла. II. Часи – логарифми хвиль подій, за основою 2 для рядів життя та за основою 3 для рядів смерті». Отже, логарифм за основою 2 символізує позитивну божественну силу часу, а логарифм за основою 3 навпаки, її негативну силу [1; 537].

Друга частина дослідження Ю. Лотмана «Усередині світів, що мислять» («Семіосфера») [5] відзначена диференціацією, за аналогією з біосферою В. Вернадського, семіосфери, семіотичного простору, що створює середовище для функціонування мов і знаходиться у постійній взаємодії з ними, мова є функцією семіотичного простору, що виконує необхідні комунікаційні завдання. Досліджуючи бінарні зв'язки, вчений відзначає, що дуалізм умовних та образотворчих знаків (точніше, умовності та образотворчості у різних пропорціях присутніх в тих чи інших знаках) є універсальною людської культури і може розглядатися як наочний приклад того, що семіотичний дуалізм

– мінімальна форма організації функціонуючої семіотичної системи.

Бінарність та асиметрія, на думку Ю. Лотмана – це надто важливі та необхідні закони побудови семіотичної системи. Принцип бінарності реалізується посередництвом множинності, оскільки мови, що утворюються, дискретизуються саме на основі бінарності. У культурі ХХ ст. постійно відзначається кількісне зростання мов мистецтва, як наприклад, кінематограф на початку ХХ ст. з розважального жанру у вигляді циркових, ярмаркових видовищ, народних промислів «сформувався» як мистецтво і став диференціювати кіно ігрове та документальне, фотографічне та мультиплікаційне; нещодавно виникла опозиція кіно/телебачення, кожному з яких відповідає певна мова і поетика.

Автор висловлює гіпотетичне припущення про можливість від впливом схожих факторів одночасного виникнення мов у певному семіотичному просторі. У результаті виникне не одна структура кодування, а деяка множина певним чином пов'язаних, проте відмінних систем. У розділі «Символічні простори» Ю. Лотман розглядає середньовічне сприйняття географічного простору за допомогою бінарних опозицій оціночної функції земного життя на противагу небесного. Географічне поняття «земля» одночасно сприймається як центр земного життя. У відповідності цьому з'являється бінарний зв'язок «земля – небо». За умови подальшого вистроювання ланцюгу дана бінарність буде зміщуватися у русло релігійно-моральних цінностей і бінарна опозиція буде мати вигляд, як «землі праведні – грішні», піднімаючись по вертикальній шкалі виникає бінарний зв'язок «небо – ад», «земне життя – загробне життя» тощо.

У праці А. Моля «Соціодинаміка культури» [8] (глава 3 «Передавання культурного коду») розглядаються особливості передавання повідомлень, їх зберігання у пам'яті культури в аспекті даних психології, теорії інформації, соціології. У процесі побудови повідомлень (коду) визначається організація мови, тобто закономірності побудови набору знаків. Поява різних знакових комбінацій застосовується у мовних повідомленнях нерівномірно, тобто словам притаманний різний ступінь «оригінальності», який залежить від довжини повідомлень та від більшої або меншої ймовірності появи слів, що співвідносяться з поняттям кількості інформації (за Шенноном).

Величина інформації дорівнює числу загальних питань («бінарних» або «двійкових»), які потребують відповіді типу «так / ні». Наприклад, при розшифруванні секретних повідомлень, при розгадуванні кросвордів з метою одержання необхідної інформації про слово, його підбирають у словнику. А. Молям визначено, що інформація, яка передається словом, дорівнює 15 біт. Це означає, що для знаходження необхідного слова у словнику необхідно поставити п'ятнадцять запитань.

У працях А. Колмогорова [2] при дослідженні поетичних текстів точними кількісними методами диференціювалися дві величини, що складають ентропію мови: це інформаційна ємність мови, значеннева (сміслова) інформація (тобто кількість думок в певній довжині тексту) та гнучкість мови – міра рівноцінних способів викладення конкретного змісту засобами даної мови. Автор, при визначенні ентропійних витрат на формальні обмеження віршованого рядка (враховуючи риму, метр, статистику форм і їх варіантів, ритміко-синтаксичні незбіжності тощо) вводить одиницю інформації – біт.

Головна спрямованість дослідження В. Проппа «Морфологія Казки» [9] полягає у виявленні константних елементів (інваріантів) та їх співвідношень у казковій композиції. Було виявлено, що константними, репризними елементами є функції діючих персонажів. Важливим у контексті нашого дослідження є відкриття В. Проппом бінарності функцій персонажів: це недостача – ліквідація недостачі, заборона – порушення заборони, боротьба – перемога, задача – вирішення задачі. У структурі чарівної казки існує певна константна сюжетна схема, у якій казкові сюжети утворюють ланцюг варіантів, автор виявив, що бінарні функції «боротьба – перемога», «задача – рішення» одночасно не присутні в одному творі.

У статті Умберто Еко «Замітки на полях «Імені Троянди» [10] (розділ «Роман як

космологічна структура») бінарні операції, що пов'язують два висловлення, репрезентовані операціями імплікації – «якщо..., то» і диз'юнкції – «або», що застосовуються у сюжетній канві в якості причинно-наслідкових зв'язків подій. Перетворення висловлювань здійснюється у відповідності з законами комутативності, асоціативності, поглинання, дистрибутивності та суперечності, які мають вигляд тотожностей.

У драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки віддзеркалюються невичерпні фольклорні традиції та майстерно здійснюється креативне переосмислення міфологічного матеріалу, пов'язаного з витоками багатовікового світосприйняття народу. У творі письменниці втілює народнопоетичну образність, побутування і розвиток казкових піснених, міфологічних персонажів.

У різних народів образна та смислова міфологія позначена багат шаровістю, утвореною з міфологічних сюжетів та персонажів, а також з елементів народного світосприйняття. У зв'язку з запозиченням міфологічних героїв та сюжетів в інших народів у процесі еволюції вищенаведені міфологічні складові втрачали свою первісну символіку. Звернення до слов'янської міфології виявляється надскладним завданням «... оскільки жодних міфологічних текстів не збереглося, цілісність релігійних язических культів і ритуалів була зруйнована під час християнізації слов'ян, а міфологічним персонажам надано негативних значень або до певної міри їх ототожнено з християнськими святими» [3; 61].

У драмі-феєрії принцип двоїстості виявляється у культурі часу та дії. Відомо, що в історичному розвитку людства провідне місце належить культурі природи, поклонінню священним деревам, лісам, гаям, які, за легендами, були осередками божественних істот. Крім того, у п'єсі «Лісова пісня» «двоїстість» виявляється у функціонуванні звичайного лісу з «родієвою» зміною пір року (від весни до осені) і одночасно у функціонуванні міфологічного лісу з надприродними істотами.

«Двоїстість у драмі-феєрії Лесі Українки виявляється у сюжетній канві та фабулі. Образ Мавки є акумулюючим уособленням міфологічного і звичайного, надприродного і людського.

За визначенням В. Кордун, бінарні опозиції у слов'янській міфології вибудовують й описують «...світ у його часових, просторових, соціальних, космологічних та інших вимірах. До них належать протиставлення життя і смерті, долі й неволі, парного і непарного чисел, неба і землі, вогню і води, весни і зими, сонця і місяця, дня і ночі, білого і чорного, правого і лівого, чоловічого і жіночого, правди і кривди та багато інших антитез, що втілюються часом у міфологічних персонажах, яким притаманні позитивні чи негативні характеристики та функції» [3; 64].

Із наведеного огляду праць у галузі сучасної культурології, музикознавчої науки можна зробити висновок, що принцип бінарності сполучень є відображенням логіки розумових процедур (як вже відзначалося в основі роботи комп'ютерної техніки також використовується принцип бінарності операцій).

У результаті проведеного аналізу можна зробити висновок, що розглянуті напрями сучасних культурологічних досліджень в аспекті математичної логіки та теорії множин, відображають певний етап структурної репрезентації явищ культури та створюють можливості для проведення багаторівневого аналізу культурологічних явищ з точки зору складно організованого цілого.

На підставі запропонованої концепції віртуального взаємозв'язку між принципами мислення культурних феноменів та принципами дії комп'ютерних систем *доведено*, що зовнішня аналогія принципу «двійковості» відображає глибинний механізм регуляції процесів, що формують розвиток культури, процеси природні (фізичні, біологічні, технічні, соціальні тощо), процеси художнього мислення. Принцип «двійковості», започаткований в найдавніших ученнях Китаю, відтворювався в часи ренесансу (у працях Р. Луллія – в одержанні інтелектуальної та нової інформації), та бароко (у працях Г.

Лейбніца – у пошуках універсальної мови), а також і в новітні часи в алгебрі Дж. Буля, в сучасних мовах машинного програмування.

Якісно новий погляд у дослідженні художньої культури виявився саме в тому, що вона стала розглядатись як *текст*, певним чином організована і структурована інформація, що складає алфавіт «опорних» елементів, комбінаторно представлених у метамовних структурах кодів культури, її «породжуючої граматики». Цей новий погляд на культуру об'єднав теоретико-інформаційні, кібернетичні, семіотичні, структурно-лінгвістичні, теоретико-множинні та символно-математичні підходи в її дослідженні. Координаційним центром тут виявились кібернетичні підходи, специфіка яких відображена у формуванні якісно нової єдності науково-теоретичних та технічних рішень.

Список використаної літератури

1. **Иванов В. В.** Избранные труды по семиотике и истории культуры / В. В. Иванов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Т. 1. – С. 381–591.
2. **Колмогоров А. Н.** Три подхода к определению понятия «количество информации» / А. Н. Колмогоров // Проблемы передачи информации. – М., 1965. – № 1. – С. 3–11.
3. **Кордун В. М.** Фольклорно-міфологічна образність у структурі «Лісової пісні» Лесі Українки / В. М. Кордун // Народна творчість та етнографія. – К. : Наук. думка. – 1983. – № 3 (181). – С. 60–69.
4. **Леви-Строс К.** Мифологии. В 4 т. Т. 1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс. – М. ; СПб. : Университет. книга, 1999. – 406 с.
5. **Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. литературы, 1999. – С. 163–300.
6. **Мелетинский Е. М.** Мифология и фольклор в трудах К. Леви Строса / Е. М. Мелетинский // Структурная антропология. – М. : Наука, 1983. – С. 467–522.
7. **Мичи Д.** Компьютер-творец / Д. Мичи, Р. Джонсон. – М. : Мир, 1987. – 254 с.
8. **Моль А.** Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – С. 126–207.
9. **Пропп В. Я.** Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
10. **Эко У.** Заметки на полях «Имя розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.

Резюме

Запропонована концепція в дослідженні культурних феноменів з використанням принципу «двійковості». Застосована зовнішня закономірна аналогія, насамперед, містить глибинний механізм регуляції процесів, що формують як розвиток культури, так і процеси природні, процеси художнього мислення.

Ключові слова: культурні феномени, принцип «двійковості», міфологічне мислення, метамовне «кодування».

Summary

Fadyeyeva K. Cultural phenomena: principles of metalinguistic coding

First proposed the concept in the research of cultural phenomena using the principle of «duality». It is applied external regular analogy that first of all contains deep mechanisms of processes regulation, which forms culture development, natural processes and the processes of art thinking.

Key words: cultural phenomena, the principle of «duality», mythological thinking, metalinguistic coding.

Аннотация

Предложена концепция в исследовании культурных феноменов с использованием принципа «двоичности». Примененная внешняя закономерная аналогия содержит глубинный механизм регуляции процессов, которые формируют как развитие культуры,

так и процессы природные, процессы художественного мышления.

Ключевые слова: культурные феномены, принцип «двоичности», мифологическое мышление, метаязыковое «кодирование».

Надійшла до редакції 23.12.2013 р.

УДК 130.2

О.С. Колесник

ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕОРІЙ

Постановка проблеми. Взаємодія художньої культури та філософії має давню історію. В наш час відбувається нове зближення між цими сферами культурного буття, що й визначає актуальність теми дослідження. Особливе значення має осягнення глибинного змісту творів, пов'язане з культур-герменевтичною реконструкцією прихованої філософської основи окремих текстів, спадщини певного митця, або й загальної проблематики, властивої історичній чи етнокультурній парадигмі.

Аналіз публікацій з теми. Темою зв'язків між філософією та мистецтвом займалися Є. Більченко, В. Малахов (загальні принципи співвідношення мистецтва і філософії), А. Вольський, А. Гулига, Є. Коссака, А. Кучинська (зв'язки між конкретними філософськими напрямами й мистецтвом) та ін.). Жанр філософського роману вивчали В. Герасимчук, Т. Гундорова, О. Кирилова, Т. Макарова, С. Павличко, С. Стоян, В. Скуратівський. Дослідження імпліцитної філософської основи твору проводили І. Галінська, С. Данелія, О. Забужко, А. Лавров, В. Личковах, С. Мащенко, М. Петровський, В. Пуліна, К. Рукшина, В. Соловйов, Л. Ярош і ін.

Виклад основного матеріалу. Співвідношення філософії з художньою культурою в контексті феномену інтерпретації можна розглядати в двох варіантах: виклад митцем власних світоглядних ідей в художній формі та естетичне тлумачення вже існуючої філософської системи.

Перший варіант є більш давнім. Вже у міфах бачимо синтез усіх наявних знань та цінностей певної спільноти. Згодом філософія деякий час існувала невідривно від літератури: вона артикулювалася в художній формі і мала скоріше зацікавити слухача, ніж переконати його логічними аргументами. Саме такий характер носять синкретичні тексти Давнього Світу та деякі сучасні релігійно-філософсько-художні форми. Добре відомим фактом є художнє чи напівхудожнє філософування в античності.

Згодом ситуація змінюється, і йдеться вже не про белетризований виклад філософами своїх вчень, а про створення митцями художньо-філософських моделей світу (Данте, Шекспір, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, якому належить вислів «живопис і є філософія»), а у новоевропейській традиції відбувається постійний зустрічний рух – одночасна *філософізація літератури* та *белетризація філософії*.

З філософів до художньої форми зверталися французькі Просвітники (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро), які «винайшли» філософський роман. Згодом – С. Кіркегор, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Т. Адорно, Г. Маркузе. Як підсумував Г.-Г. Гадамер, «філософія повернула позиції частково тому, що ввійшла в сферу поетичної мови» [2; 116]. З іншого боку, філософську проблематику підіймають романісти – Стендаль, О. де Бальзак, Е. Золя, М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой.

В СРСР традицію «великих романів» ХІХ ст. продовжили М. Горький, Л. Леонов, О. Толстой, М. Шолохов та ін. Необхідно згадати також вистави К. Станіславського, В. Мейерхольда, фільми О. Довженка, Г. Козинцева, С. Ейзенштейна. Хоча, з відомих причин, філософська думка в Радянському Союзі була нерозривно пов'язана з політикою та ідеологією, що значно звузило спектр світоглядних пошуків митців.

У ХХ ст. зближення філософії з мистецтвом продовжилося. Тема впливів неklasичної філософії на мистецтво, перш за все, літературу, є невичерпною; основні віхи цього процесу надає І. Слоневська [5; 64].

Однією з тенденцій мистецтва ХХ ст. став інтелектуалізм у літературі (А. Камю, Т. Манн, Ж.-П. Сартр, Г. Веллс, А. Франс, К. Чапек, Дж. Б. Шоу; в Україні – Ю. Андрухович, В. Винниченко та ін.). Рисами інтелектуалізму є особлива «якість» героїв, які є не стільки характеристиками, скільки персоніфікаціями ідей, а також принципове уникнення емоційності в розрахунок на здатність викликати нові почуття за допомогою звернення до інтелекту.

Одним зі «спеціалізованих» інтелектуальних жанрів став *філософський роман*. В. Герасимчук у своїй монографії з цієї теми називає його вершинним літературним жанровим різновидом ХХ ст. і визначає як літературний текст, спрямований на створення універсальної картини світу [3; 107]. На думку української дослідниці, найбільший вплив на жанр мали такі філософські напрями, як філософія життя, марксизм та позитивізм, екзистенціалізм, інтуїтивізм, психоаналіз, космізм. Відповідно, романи можуть бути екзистенціалістськими (Ф. Кафка), інтелектуальними (А. Мердок, В. Голдінг), «романами культури» (Г. Гессе, Т. Манн, Р. Музіль).

У культур-герменевтичному контексті однією з цікавих форм є «роман культури», де відбувається вихід на рівень *мета-мистецтва*. Найбільш яскравим прикладом є «Доктор Фаустус» Т. Манна, який водночас є дослідженням психології митця, сутності творчості, аналізом глибин германського духу та діагнозом культурних викликів епохи. Крім того, в ньому наявні пасажі, власне, метафізичного характеру, присвячені співвідношенню музики та світобудови. Саморефлексія мистецтва може виявлятися і в невербальній формі, достатньо згадати «Меніни» Д. Веласкеса і «Майстерню художника» Я. Вермеєра. Ці дві візуальні інтерпретації теми «митець та мистецтво», створені майже одночасно представниками воюючих між собою націй, можна розглядати як такі, що знаходяться в стані постійного *діалогу* одна з одною. Можливо, найбільш рідкісним літературним жанром є той, де філософія виступає *основною темою* твору, як то у «Світі Софії» Ю. Гордера, міжнародному бестселері, який автор визначив як «роман про історію філософії». Філософськими жанрами є утопія та антиутопія, де автор безпосередньо висловлює свої світоглядні ідеали.

Літературна *утопія* – модель ідеальної соціальної системи, яка відповідає уявленню автора про гармонію людини і суспільства. Витоки жанру сягають міфологем Золотого віку та Островів блаженних; як такий, він формується в Давній Греції («Держава» Платона), і переживає піднесення в часи Ренесансу (Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бекон та ін.). У XVII-XVIII ст. відбулося поширення утопічних трактатів та проєктів реформ, зокрема, в межах французького Просвітництва. Можна припустити, що все ще недостатньо вивчений вплив цих праць на політичну практику є значно більшим, ніж прийнято вважати. В XIX ст. утопія стає менш «соціально активним» жанром, поступово перетворюючись на засіб ескапізму.

У ХХ ст. з ряду культурно-історичних причин на перший план виходить *антиутопія*. Біля витоків жанру стояли Дж. Свіфт і Вольтер; зріла антиутопія представлена працями Г. Веллса, В. Винниченка, Є. Замятіна, Дж. Орвелла, А. Платонова, О. Хакслі та ін. Автори антиутопій намагаються діагностувати небезпечні тенденції сучасного суспільства та унаочнити їх потенційні результати, щоб привернути суспільну увагу до проблеми. Однак, поширення антиутопій призвело до звикання, і зображення дистопічного майбутнього стало нормою, а інколи – й реальністю. Окрім творів, які містять філософські ідеї в експліцитній формі, слід звернути увагу на ті, що мають *імпліцитну (приховану) філософську основу*. На думку І. Галинської, це поняття близьке до «сугестивності» твору як підказування реципієнту сенсів та настроїв [2; 6-8]. Герменевтичне осягнення невимовного «пафосу» твору забезпечує розуміння його загального культурного смислу. Ця тема має особливе значення для України, оскільки

вітчизняні мислителі нерідко викладали свої погляди на людину, суспільство та світ у формі притч, віршів, проповідей тощо.

Інколи філософські підтексти є настільки прихованими, що дослідник має досконально знати культурний контекст епохи, щоб оцінити позицію автора. Так, вірші В. Блейка важко зрозуміти без знання філософії гностиків, а «Гру в бісер» Г. Гессе – без гегелівської «Феноменології духу» тощо. З іншого боку, не можна ігнорувати самостійність митця навіть у випадку задокументованих зв'язків його твору з певним філософським вченням. Відомо, що Т. Адорно консультував Т. Манна під час написання «Доктора Фаустуса», однак філософська основа роману далеко не зводиться до вчення Адорно. Інколи йдеться не стільки про прямий вплив, скільки про складний культурний діалог, або ж про виникнення тематичних паралелей. У деяких випадках відомо, що письменники погоджувалися прийняти «винайдену» критиками філософську інтерпретацію – як Джек Лондон згодився, що його «Поклик предків» має алегоричні сенси.

У *невербальних* видах мистецтва проводити пошуки філософської основи складніше, але наявна методологія дозволяє і таке дослідження. Обмежимося лише такими відомими прикладами візуальних творів, за якими стоїть цілісна світоглядна концепція як «Меланхолія» А. Дюрера, «Сон розуму...» Ф. Гойї, пейзажі К. Фрідріха, «метафізичний живопис» Дж. де Кіріко. Однак, наявність паралелей між філософськими та художніми формами не дає остаточних відповідей щодо сутності їх взаємозв'язку. Наприклад, для Д. Лукача авангардизм є антигуманним виразом цивілізаційної кризи, а для В. Бенджамена і Т. Адорно – пошуками свободи та демократизації.

Однією з відносно малодосліджених в Україні тем є приховані філософські підтексти творів *популярної культури*. В своєму дисертаційному дослідженні Н. Доній визначає вплив на неї психоаналізу, екзистенціалізму, позитивізму, прагматизму [4; 57]. З цим можна погодитись, але дана схема потребує конкретизації, оскільки популярний кінематограф нерідко підіймає достатньо серйозні теми і навіть викладає певну філософську концепцію. У деяких випадках визначення позиції митця є настільки важливим для самоосмислення всієї подальшої культури, що виникає ідеологічна *боротьба за правильне тлумачення* його спадщини. Одним з таких авторів є В. Шекспір. Незважаючи на довгу історію шекспірознавства, все ще залишається багато тем, які заслуговують дослідницької уваги. В деяких випадках, на нашу думку, на нову інтерпретацію чекають цілі смислові шари окремих тем і образів.

Спробуємо продемонструвати можливість культурологічної реконструкції одного з важливих смислових шарів шекспірівської трагедії, пов'язаного з *переростанням міфологеми у філософему*.

Як відомо, Шекспір писав для театру під назвою «Globe» – що коректніше перекласти не як «Глобус», а як «Земна куля», «Світ». З точки зору культурної антропології, у п'єсах В. Шекспіра людина має, щонайменше, три виміри: особистісний, соціальний та космічний. І в трагедіях, і в комедіях йдеться про порушення гармонії на усіх рівнях: особистісному (психологічний розлад), соціальному (сімейні, соціальні, політичні кризи), космічному (природні катастрофи) – і про відновлення цієї гармонії у фіналі. Найбільш чітко ця схема виражена в «Королі Лірі». Було давно відмічено, що буря в цій трагедії – явище не тільки метеорологічне, але й психологічне і соціальне – тобто, космічне, в античному сенсі цього слова. Але критикою практично не звертається увага на те, що Лір не лише бореться зі стихіями, але й намагається їх *зрозуміти*, що дозволяє вести мову про герменевтичний зміст трагедії.

У багатьох культурах всезагальне лихо сприймалося як результат прихованої, але цілком конкретної людської провини, таємниці якої повинна бути розкрита. Подібну ситуацію бачимо в історії Едіпа, котрий зобов'язаний розкрити старий злочин, щоб припинити чуму. Те, що Лір сприймає грозу саме в такому контексті, видно з його пошуків винного. Згодом Лір питає: «What is the cause of thunder?». В дослівному

перекладі це питання звучить як: «Що є причиною грому?». Це – продовження теми пошуку причин розладу: хто винний у настанні хаосу, який виявляється і в стосунках людей, і в «неприродних» стихійних явищах? Отже, у підтексті трагедії Шекспіра лежить те саме уявлення, що і в трагедії Софокла. Йдеться про факт відповідальності людини за всезагальний стан речей. Міфологічні уявлення про космічний характер суспільного ладу перейшли у філософські вчення (зокрема, в теорію Платона) і, завдяки своїй сумісності з біблійними ідеями, збереглись у християнській Європі, і були відкинуті лише раціоналізмом Нового часу.

Для британської культури надзвичайно характерним є уявлення про «Правду Короля» як систему правил, яких мали дотримуватися правитель та його народ щоб забезпечити загальний добробут та родючість землі. Результат недотримання «Правди» міг уявлятися як миттєве знищення, подібне до загибелі платонівської Атлантиди; однак частіше йшлося про безкінечну виснажливу хворобу землі та її мешканців. У фольклорі багатьох народів, зокрема й українського, є опис мертвої країни, яку герой має повернути до життя. В британській літературі є спеціальне поняття – Спустошена земля (Wasteland). Міфологема Спустошеної землі стала одним з *лейтмотивів* всієї європейської культури, проявляючись у таких несхожих творах, як «Парцифаль» Р. Вагнера та «Володар кілець» Дж. Р. Р. Толкіна.

Шекспір, який жив на 400 років ближче до живої міфопоетики, дав вільну інтерпретацію цієї теми. Адже всі шекспірівські трагедії починаються з порушення не тільки соціального, але й світового балансу: «час вивихнутий». Щоб запобігти спустошенню, треба з'ясувати, «в чому причина грому». Злочини повинні бути розкриті, винні мають спокутувати провину. Саме тому всі твори Шекспіра закінчуються розповідями героїв про свої долі та вчинки, які складаються в єдину *сповідь* народу. Лише відновлення людської та космічної Правди як об'єктивного принципу робить будь-яке майбутнє взагалі можливим. Характерно, що всі абсурдистські прочитання «Ліра» редукують саме цю тему, приводячи сюжет трагедії до апокаліптичної руйни. Однак, у міфо-легендарних першоджерелах стан Спустошеної землі не вважається незворотнім. Сучасному людству теж слід перейти від констатації проблем до пошуків їх вирішення. І тут текст «Короля Ліра» може дати деякі підказки. Культур-герменевтична реконструкція імпліцитної світоглядної основи твору показує, що основний комплекс його філософсько-етичних ідей пов'язаний з темою глобальної відповідальності перед собою, іншими, всім світом. Прийняття такої відповідальності не гарантує щасливий фінал, але дає шанс на відновлення особистісного – суспільного – світового балансу.

Висновки. Художня інтерпретація *філософських* положень є одним із проявів вищого культурного синтезу, де мистецтво стає «органом філософії» (Г.-Г. Гадамер), інтегруючи різних сфер культури в єдине системне ціле. При цьому бачимо зустрічний рух: естетизацію філософії та філософізацію мистецтва. В деяких випадках відбувається безпосередній вплив (або діалог) митців із філософами, в інших – мають місце типологічні паралелі, що виникають через звернення художників до найглибших світоглядних проблем. Однією з перспективних тем культурологічної герменевтики є, відтак, дослідження імпліцитної філософської основи художніх творів. Як мінімум, це може призвести до кращого розуміння окремих текстів. Як максимум – дозволити реконструювати оригінальну філософську систему, виражену в художніх творах у «дифузній» формі.

Список використаної літератури

1. *Гадамер Г.-Г.* Актуальність прекрасного / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
2. *Галинская И. Л.* Загадки известных книг : монография / И. Л. Галинская. – М. : Наука, 1986. – 128 с.
3. *Герасимчук В. Л.* Специфіка тексту філософського роману ХХ століття : монографія / В. Л. Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 398 с.

4. *Доній Н. Є.* Ціннісна динаміка масової культури : дис... канд. філос. наук / Н. Є. Доній. – К., 2006. – 195 с.
5. *Слоневська І.* На перетині дискурсивних практик: література ХХ століття та неklasична філософія / І. Слоневська // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – Чернігів : Вид-во «Іерогліф», 2013. – С. 29–34.

Резюме

Визначаються форми художньої інтерпретації філософських теорій. Показано, що теоретична філософія та мистецтво, хоча є окремими культурними сферами, мають спільне походження, періодично зближувалися, аж до утворення синкретичних за природою текстів, зокрема, у вигляді філософського роману. Уваги заслуговує феномен «імпліцитної філософської основи», культур-герменевтичне вивчення і врахування якої забезпечує глибше розуміння конкретних мистецьких творів та загальних закономірностей розвитку людської культури.

Ключові слова: імпліцитна філософська основа, культурологічна герменевтика, мистецтво, філософія, художня інтерпретація.

Summary

Kolesnyk O. Forms of the artistic interpretation of philosophical theories

The article defines the main forms of the artistic interpretation of the philosophic theories. Theoretical philosophy and art, belonging to the different cultural spheres, nevertheless have common origin, and periodically interrelate, which may lead to the emergence of syncretic texts, namely, in the genre of the «philosophical novel». Especially notable is the phenomenon of the «implicit philosophical basis». Its cultural-hermeneutical studying and taking into consideration leads to the deeper understanding of the concrete art texts, as well as the insight into the general laws of the development of human culture.

Key words: art, artistic interpretation, cult urological hermeneutics, implicit philosophical basis, philosophy.

Аннотация

Определяются формы художественной интерпретации философских теорий. Показано, что теоретическая философия и искусство, хотя и являются отдельными культурными сферами, имеют общее происхождение, и периодически сближались, вплоть до образования синкретических по природе текстов, в частности, в форме философского романа. Внимания заслуживает феномен «имплицитной философской основы», культур-герменевтическое изучение и учет которой обеспечивает глубокое понимание конкретных произведений искусства и общих закономерностей развития человеческой культуры.

Ключевые слова: имплицитная философская основа, культурологическая герменевтика, искусство, философская основа, художественная интерпретация.

Надійшла до редакції 27.12.2013 р.

УДК 008

О.Р. Конієвська

ДО ПИТАННЯ ПРО РЕФЛЕКСИВНУ ПРИРОДУ КУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ

Однією з центральних проблем практичної культурології є проблема культурного пізнання, оскільки саме пізнавальна діяльність залишається важливим елементом культурного життя як окремої людини, так і суспільства загалом. Як вагомий чинник

розвитку індивідуальної, масової, загальної культури, процес пізнання відбувається шляхом входження людини в культурний простір, в якому вона отримує необхідний комплекс знань, вмінь і навичок, що забезпечують процес певної культурної соціалізації.

Включення людини в світ культури передбачає вивчення питання рефлексивної природи культурного пізнання.

Виступаючи головним суб'єктом цього пізнання, людина конститує своє існування в соціумі і цей процес сприймається як умова творення індивідуальних та соціальних культурних потреб. Культура пізнання так чи інакше відображає історію міжкультурних відносин, що знаходить своє відображення в індивідуально-історичному розумінні людиною свого життя, можливостей. Причому розуміння власного життя як чогось абсолютно значущого за ціннісним змістом та смисловим наповненням. Рефлексія в цьому контексті сприяє більш адекватному розумінню специфіки культурно-історичного розвитку людства, дозволяє розкрити особливості втілення творчих можливостей людини у формування певного типу національної культури.

Мета статті полягає в аналізі проблем, пов'язаних з осмисленням різних видів рефлексії, виявленні їх впливу на формування культурно-пізнавальних інтенцій людини.

Науковці все більш звертаються до вивчення рефлексивного пізнання. Так, згідно з розумінням одного з видатних мислителів ХХ ст. П. Тейяр де Шардена, завдяки рефлексії людина виділилася з середовища тварин, змогла зосередитися на самій собі і оволодіти собою, почуттями, потребами. В такому процесі людина отримала можливість пізнавати як навколишній світ, так і саму себе [7].

Предметом вивчення вітчизняних і зарубіжних науковців (В. Анікіна, А. Россохін, Е. Савруцька, А. Свергузов, І. Смірнов, Г. Суходубова) стає термінологічний апарат, предмет, методи, особливості рефлексивної діяльності; рефлексивна ж природа культурного пізнання розглядається науковцями фрагментарно.

У контексті пізнання розглядає рефлексію Г. Суходубова, визначаючи останню як опосередкований пізнавальний процес розуміння себе через розуміння інших, відображення себе в інших людях і продуктах своєї життєдіяльності. На думку науковця, унаслідок рефлексивного процесу здійснюється безперервний шлях до більш заглибленого самопізнання, при цьому розвивається механізм рефлексії та складаються канали її змістовного наповнення [6]. Так, аналізуючи феноменологічну різноманітність рефлексії в культурі, В. Анікіна виділяє її характеристики. На думку дослідниці, в культурі рефлексія функціонально представлена в процесах самопізнання і регуляції. До умов прояву рефлексії вона відносить джерела рефлексії, що включають культурні, наукові, історичні, комунікаційні засоби і інструменти пізнання, змістовний фонд знань, відкритість культури до самопізнання, саморозвитку, саморегуляції. Результатом рефлексії є отримання нового знання, його усвідомлення, розуміння, осмислення, присвоєння новому знанню особистісного змісту, розвитку і регуляції [1; 55].

Поширеною точкою зору серед науковців є визнання наукової природи рефлексії. В такому контексті, дослідуючи рефлексію в структурі механізмів пізнання, А. Свергузов наголошує, що саме свідомість здатна повністю контролювати вихідні передумови формування наукового знання. І наявність свідомого програмування результатів наукової діяльності вчений визначає як одну з істотних характеристик процесів пізнання. На думку вченого, саме включення суб'єкта в концептуальні структури знання передбачає дослідження передумов і засад формування знання, зачіпає проблему наукової рефлексії. Відомо, що ця остання означає аналіз внутрішньої будови та специфіки теоретичного знання, проведеного на основі з'ясування методів і прийомів, властивих конкретній галузі наукового дослідження [4; 3-5]. Оскільки основою діяльності у сфері культури є наукова діяльність, то вищезазначена теорія має сенс у визначення розглядуваного виду рефлексії її ролі і значенні у культурному пізнанні. Саме обґрунтування наукової рефлексії як методу осмислення культурного пізнання дозволяє визначити залежність цього процесу від логічної часової будови, що розглядає етапи становлення культури, культурних благ,

цінностей, накопичених іншими поколіннями. Логічно вибудовані етапи становлення та розвитку культури відображають або відтворюють історичний порядок культурного пізнання, звертаючись до якого людина має можливість краще зрозуміти сутність культурних трансформацій; реконструювати культурно-історичну реальність, наукові дослідження в сфері культури, відтворенні теорії, ідеї, факти, іншими словами сформулювати логічний ланцюг культурного пізнання.

Поєднання наукових основ з історичними подіями, надають можливість реконструювати і виокремити основні періоди, етапи в культурі, в її логічні, рефлексивній послідовності. У такому контексті слід наголосити на ролі і значенні історичної рефлексії в культурному пізнанні, включаючи процес освоєння світу, в якому головним суб'єктом пізнання є людина, її життєвій та пізнавальній активності. Здобуваючи знання, вибудовуючи теорії і концепції, накопичуючи, зберігаючи, передаючи культурний досвід людина спрямовує ці знання на пізнавальну активність усіх суб'єктів культурного життя, до яких належать різні соціальні, демографічні, етнічні групи.

У такому контексті в центр наукової уваги історичну рефлексію ставить І. Смірнов. На його думку, головним мотивом у будь-якій національній ментальній традиції є осмислення себе, і як таке необхідне кожному народу, при будь-якому його історичному діянні, самопізнанні і самосвідомості. Саме момент самовизначення, і відрізняє «національну» приналежність від «етнічної». Національна традиція формується на тому чи іншому етапі культурного розвитку нації, фіксуючи певний духовний результат, від якого потім сама і відштовхується. На думку вченого, національну культурну традицію, процеси, що відбуваються в культурі, вивчають саме за допомогою рефлексії [5].

У той же час осмислення історичної рефлексії в контексті культурного пізнання формує вплив на історичну свідомість і відповідно на саме соціально-історичне, культурне життя індивіда. Оскільки всі відомі культурні блага, цінності створені людиною і адресовані виключно їй, можна стверджувати, що культурне пізнання залежить від процесу створення людиною самої себе і свого культурного середовища, оточення, в якому вона повинна жити і розвиватися як повноцінна особистість. У такому контексті, важлива роль належить особистісній (індивідуальній) рефлексії, яку розглядають як занурення у власний внутрішній світ. Розуміння особистісної рефлексії стає проблемою як теоретичного, так і практичного характеру і виводить людину на певний рівень власної культури пізнання.

Досліджуючи рефлексивну природу пізнання А. Россохін наголошує, що на розвиток особистості впливають інтегративні процеси, які включають не тільки свідомі (і тим самим регульовані), а й неусвідомлювані психічні утримання. На думку вченого, цей факт не має залишатися поза увагою, оскільки саме в цьому, полягає суть особистісної рефлексії, яка дозволяє розглядати її як механізм якісних змін ціннісно-смыслових утворень і інтеграції особистості в новий, більш цілісний стан [2; 13-15].

У такому контексті цілісне сприйняття розглядається як необхідна умова гармонізації взаємовідносин між людьми, зумовлює цілісно-інтеграційний підхід до процесу пізнання один одного. Цілісно-інтеграційний підхід – процес безперервної взаємодії суб'єктивного і об'єктивного, внутрішнього і зовнішнього, образного і понятійного, розуму і почуттів, раціонального й інтуїтивного, аналітичного і синтетичного.

Особистісна (індивідуальна) рефлексія в її ціннісно-інтеграційному розумінні зумовлює необхідність гармонізації наукового, історичного, соціального, духовного, творчого способів культурного пізнання. Поєднання вищезазначених способів відбувається на якості культурного пізнання, якість якого залежить і від поєднання пізнавальної та психологічної рефлексії, коли самодослідження поступається місцем само впливу, коли людина прагне через самовираження змінити себе. Самовплив на зміну себе здійснюється через психологічні особливості рефлексії, що характеризують людські здібності в контексті самоаналізу, власної активності результатом яких є зміна себе. При

цьому глибина психологічної рефлексії пов'язана з добровільною зацікавленістю людини в цьому процесі, здатністю критично ставитись до себе, знаходити засоби, методи і форми для самовдосконалення, впливати на ступінь своєї освіченості, розвиненість моральних почуттів і уявлень, контролювати і аналізувати власні зміни.

Особливість психологічної рефлексії характеризується процесом підняття життєвої активності індивідуума на принципово новий рівень, рівень, де людина ототожнює себе з особистістю, визначає свою індивідуальність, унікальність, яка має власну систему цінностей та ідеалів, з якими людина себе ідентифікує і вибудовує свою позицію в соціокультурному просторі. Таким чином, психологічна рефлексія в процесі культурного пізнання може розглядатися як своєрідна одиниця становлення та розвитку культури особистості, що сприймається і як носій власної культури, і як представник певної соціокультурної групи.

Психологічна рефлексія має тісний зв'язок з інтелектуальною рефлексією, що має також важливе місце в процесі становлення і розвитку особистісної культури людини і характеризується здатністю і вмінням людини мислити, аналізувати, критикувати і культурно, творчо розвиватися і само збагачуватися. Інтелектуальна рефлексія передбачає проникнення в індивідуальну діяльність людини і проявляється у виникненні різних інтенцій до виконання творчого, мистецького завдання, пошуку рішення, оцінюванні власних можливостей, зусиль, іншими словами те, що визначає його культуротворчий потенціал. Інтелектуальна рефлексія залежить від: вроджених якостей людини, таких як задатки, талант, харизма; зовнішніх умов впливу – соціальне середовище; життєвих позицій людини. Іншими словами, особистісну активність, що визначає особистість як унікальну цілісну систему, яка виступає «відкритою можливістю» само актуалізації, володіє потенціалом безперервного саморозвитку та самореалізації.

Інтелектуальна рефлексія має свою особливість, що полягає не тільки у прояві культуротворчого потенціалу, а й його нарощуванні, пов'язуючи життєві потреби людини і її реальне життя в єдиний процес життєтворчості, в якому кожна мить може бути народженням нових можливостей. Тож вона є досить потужним компонентом професійного зростання. В такому контексті слід наголосити про важливість даного процесу в становленні професійного творчого працівника, працівника культури, оскільки саме на цих суб'єктів покладена культуротворча місія, пов'язана з реалізацією культурних прав людини в їх багатовимірному розумінні. Професійна (інтелектуальна) рефлексія в такому контексті, розглядається як активна, науково осмислена, методично розроблена, цілеспрямована педагогічна позиція, яка в її діалектичній здатності актуалізує минуле, позиціонує сьогодення і прогнозує майбутнє. Реалізація професійно спрямованої педагогічної позиції знаменує собою вирішення ряду соціокультурних проблем, істотно підвищує роль і місце закладів культури, їх змістовного і функціонального наповнення для залучення різних соціально-вікових і демографічних груп населення до різних форм соціально-культурної творчості.

Інтелектуальна рефлексія має на меті формування наступних професійних параметрів (якостей) фахівця: якості, що виражають ставлення до роботи: працелюбність, творче ставлення до праці; якості, що характеризують загальний стиль поведінки й професійної діяльності: самостійність, енергійність, активність, авторитетність; знання: спеціальні знання в сфері культури, загальний рівень знань (обізнаність), загальна культура; комбінаторно-прогностичний тип мислення (варіативність, темп, гнучкість, інтуїтивність, логічність, прогностичність); професійні уміння: уміння ставити і професійно розв'язувати завдання, генерувати ідеї, планувати роботу; адміністративно-організаторські уміння: уміння створювати атмосферу, керувати людьми, захищати ідеї, переконувати, працювати з колективом, брати на себе відповідальність; якості, що характеризують ставлення до інших: чесність, вихованість, об'єктивність; якості, що характеризують ставлення до себе: впевненість, самовдосконалення, самодостатність.

У контексті вищезазначеного слід наголосити, що правильно вибудована

професійно-педагогічна позиція суб'єктів, які забезпечують діяльність у сфері культури, має стати тим ефективним засобом духовного збагачення як окремої людини, так і нації загалом. Професійно зорієнтована позиція дозволить здійснити національну і соціальну консолідацію, подолати негативні процеси, викликані різними трансформаційними процесами і глобалізацією. Подолання негативних процесів науковці пов'язують з певним «стисненням культурного простору», підвищенням хаотизації і зростанням міжнародної конфліктності. Звуження автономних, непрозорих раніше для проникнення інших зон ставить під загрозу одну з базових цінностей західної цивілізації прайвеси (privacy) як право і на недоторканість приватного життя, порушення умовних меж інтимності сусіда, що каталізує соціальну напругу, множинні локальні конфлікти. У такому контексті, актуальності набуває комунікативна рефлексія, що дозволяє проникнути як у внутрішній, так і зовнішній світ людини.

Під впливом культурних трансформацій відбувається зміна відносин між людьми і формуються нові образи реального світу, що суттєво впливають на систему культурних цінностей. У комунікаційних процесах реальну людину, як об'єкт інтересу й уваги з боку «іншого», замінюють предмети споживання, а в її життєвому світі поступово провідне місце посідає Інтернет, що виступає як комп'ютерний співрозмовник. Сучасні інформаційно-комп'ютерні технології дозволяють проникати в найпотаємніші куточки інтимного життя людини, руйнуючи тим самим її власний світ, змінюючи світогляд. Складається особлива комунікативна ситуація, при якій процеси, що відбуваються в комунікативному просторі, забезпечуються великою кількістю нових засобів накопичення, зберігання та передачі інформації. Відбувається підміна, витіснення традиційних механізмів і каналів трансляції соціокультурного досвіду й системи цінностей, завдяки чому створюється не завжди якісне культурне середовище.

Специфіку комунікаційної рефлексії, науковці пов'язують з процесами глобалізації, що характеризуються певним руйнуванням замкнутості, під впливом загальнодоступного потужного інформаційного поля і посилення тенденцій віртуалізації соціальної реальності. Так, на думку Е. Савруцької, відкритість комунікаційного простору сучасної цивілізації, роблять людину немов би співпричетною до подій, реальним суб'єктом яких вона не є. Саме тому у реальному просторі власного життя людини відбувається поєднання, а нерідко і заміщення ціннісних установок, духовно-моральних орієнтирів своєї культури [3].

Сучасні тенденції, що домінують у суспільстві, переконують науковий світ у тому, що «людина сама стає для себе проблемою». Напруженість світу, який безпосередньо пов'язують з однією з головних для сучасної науки тематики, а саме трансформаційних процесів в культурі, викликана проблемою збереження культурної цілісності людини, її зв'язку зі світом, повернення людини до самої себе, своєї сутності. У такому контексті, вивчення рефлексивної природи культурного пізнання, вплив різних видів рефлексії на формування культурного світогляду людини, її творчої свободи, культурного світосприйняття в усьому його різноманітті, характеризується актуальністю і своєчасністю.

Аналізуючи наукові доробки вищезазначених дослідників, маємо можливість реконструювати осмислення певного кола проблем культурного пізнання і сформувані їх системне бачення. Рефлексивна природа культурного пізнання здатна робити себе предметом власної діяльності і мислення, управляти своїм розвитком на все більш глибокій і широкій основі, відтворювати модальність культури, мислення, всіх форм діяльності, дозволяє формувати і певною мірою впливати на внутрішні і зовнішні культурні процеси.

Вищеокреслене дозволило стверджувати, що феномен рефлексії, її видів полягає у здатності людини віднайти умови як для власного саморозвитку, самопізнання, так і при цьому впливати на розвиток національної культури, до якої людина належить.

Охоплюючи різноманітні міжкультурні відносини, саме різні види рефлексій в їх

поєднанні, формують культурні традиції і звичаї. Взаємопроникнення розглянутих видів рефлексії дозволяє подолати негативні суперечності в суспільстві, соціальні небезпеки і відповідно створити сприятливі умови для культурного становлення загальної картини світу. Результатом людської рефлексивної діяльності є адекватне осмислення культурної практики, визначення шляхів, засобів і технологій усунення наявних культурних суперечностей. Логічно побудовані рефлексивні процеси дозволяють організувати ефективну взаємодію всіх суб'єктів культурного життя, сформувавши дієву культурну політику, здійснити відповідні кроки, які б дозволили підняти загальний рівень культури в країні.

Розглянуті наукові підходи щодо рефлексії як методу пізнання культурних трансформацій об'єднані думкою, що формування уявлень про рефлексію неможливе без вивчення і відповідного розуміння її видів, дослідження яких дозволяє більш глибоко розкрити її місце і роль у розвитку людини, пізнанні різноманітних культурних явищ, процесів формування культурних смаків, тощо.

Таким чином, теоретично обґрунтоване і практично застосоване розуміння рефлексивної природи культурного пізнання дозволить не тільки сформувавши культурні смаки і побажання людини, а й зберегти і відновити культурно-історичну спадщину, вплинути на її трансформацію в сучасному культурному просторі, тим самим підвищити процес культурного розвитку всіх суб'єктів культурного життя.

Список використаної літератури

1. **Аникіна В. Г.** Культурно-историческая феминология рефлексии / В. Г. Аникіна // Журнальний клуб Интелпрос «Рефлексивные процессы и управление», 2011. – № 1-2. – С. 47–57.
2. **Россохин А. В.** Рефлексия измененных состояний сознания : психолингвистический анализ / А. В. Россохин // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. – Серия «Психологические науки». – 2009. – № 1. – С. 12–20.
3. **Савруцкая Е. П.** Коммуникационный аспект инновационных трансформаций в конструировании социальной реальности / Е. П. Савруцкая // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. – 2012. – №3 (9) <http://www.cr-journal.ru>
4. **Свергузов А. Т.** Рефлексия в структуре механизмов научного познания / А. Т. Свергузов : дис... канд. филос. наук. – Ульяновск, 1996. – 150 с.
5. **Смирнов И. П.** Теория познания в русской философии / И. П. Смирнов // Традиции русской исторической мысли. Историография. <http://istorija-mysl.narod>
6. **Суходубова Г. Д.** Саморозуміння і рефлексія як діяльність самопізнання / Філософія: конспект лекцій : Зб. праць. Філософія: конспект лекцій. – К., 2012. – 750 с.
7. **Тейяр де Шарден П.** Феномен людини / П. Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – 239 с.

Резюме

Аналізуються теоретичні підходи до поняття рефлексії як складової процесу пізнання; реконструюється осмислення суб'єктів культурного пізнання, піднімається комплекс проблем, пов'язаних із предметом дослідження, формулюється системне бачення його вивчення. Виявляються закономірності впливу наукової, історичної, особистісної, психологічної, інтелектуальної, комунікаційної рефлексії на розвиток і формування культури людини, соціальної групи, національної культури.

Ключові слова: культура, культура пізнання, рефлексія, рефлексивна природа, людина.

Summary

Kopiyevska O. To question about reflexive nature of cultural cognition

The theoretical going is analyses near the concept of reflection as constituent of process of cognition; the comprehension of subjects of cultural cognition is reconstructed, the complex of problems, related to the article of research rises, system vision of his study is formulated. Conformities to law of influence of scientific, historical, personality, psychological, intellectual, of communication reflection appear on development and forming of culture of man, task force, national culture.

Key words: culture, culture of cognition, reflection, рефлексивна nature, man.

Аннотация

Анализируются теоретические подходы понятия рефлексии как неотъемлемой составляющей процесса познания. В статье реконструируется осмысления субъектов культурного познания, поднимается определенный комплекс проблем связанных с предметом исследования, формулируется системное видение его изучения. Выявляются закономерности влияния научной, исторической, личностной, психологической, интеллектуальной, коммуникационной рефлексии на развитие и формирование культуры человека, социальной группы, национальной культуры.

Ключевые слова: культура, культура познания, рефлексия, рефлексивная природа, человек.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

УДК 008

С.Д. Устинов

ВИКЛИКИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Національне й етнокультурне розмаїття є тим невичерпним джерелом збагачення світової культури людства, без якого вона неминуче деградує. В умовах глобалізації, що охопила сучасне суспільство й супроводжується вестернізацією й стандартизацією життя, засиллям масової культури, намітилася тенденція до прагнення зберегти етнічну самобутність, мову й культуру. Важливим детермінантом цього процесу можна вважати сплеск національної самосвідомості або ідентичності, основу якої становить національний характер.

Розвиток глобалізації, що являє собою семантичне ядро цивілізаційних процесів, змушує дослідників не лише приділяти увагу етнічним культурам, що мають тенденцію до втрати соціокультурної ідентичності, але розглядати глобалізацію як форму інтеграції культурної спадщини багатьох етносів у загальнолюдську культурну парадигму. Глобалізація стає однією з найважливіших проблем сучасності, що виражає головний напрям розвитку світового співтовариства й основне протиріччя XXI ст.

Процес глобалізації включає кілька взаємозалежних аспектів: культурно-психологічний, соціально-політичний, економічний, інформаційно-технологічний, етнічний та ін. Глобалізація характеризується складною взаємодією, власне, культурного чинника і цивілізаційного розвитку, його суперечливим впливом на прогрес суспільства.

З кінця XX ст. глобалізація усе більше проявляє себе як соціокультурне явище. Це викликано виникненням низки порівняно нових тенденцій у ході розвитку культури в сучасних умовах: збільшення швидкості й масштабів соціокультурних змін; домінування інтегративних тенденцій у культурі на тлі загострення тенденцій її диференціації й диверсифікованості в різних соціальних системах; підвищення інтенсивності культурних взаємодій в інформаційному суспільстві; наступом західної культури, найчастіше в досить агресивних формах (культурна експансія, вестернізація); зростання масштабів культурної індустрії у зв'язку з появою ТНК у сфері виробництва культурних товарів і послуг; посилення впливу глобалізації на ціннісно-нормативні основи національних культур у

процесі модернізації суспільств; глобалізація символів й універсальї культури, особливо масової; загострення потреби культурної ідентифікації в цих умовах.

Вплив глобалізації на ціннісно-нормативні основи національних культур розкрито у працях зарубіжних дослідників О. Шпенглера, Ж. Бодріяра, А. Тойнбі, С. Хантінгтона, А. Тоффлера, П. Сорокіна, І. Кефелі, В. Межуєва, О. Панаріна, Є. Яковлева, В. Фурса. Вагомий внесок у дослідження феномену етнокультури здійснили вітчизняні вчені: С. Безклубенко, Ю. Богуцький, І. Варзар, В. Наулко, Ю. Римаренко, Л. Шкляр, Б. Чирко, Т. Князева. Але незважаючи на широке коло розвідок із проблем етнокультури, мусимо визнати, що вітчизняних комплексних культурологічних досліджень з питання збереження етнокультурних традицій у світлі глобалізації мало, та й вони розкривають тільки певні аспекти. Тому культурологічний і мистецтвознавчий підхід до розгляду глобалізації має безсумнівну теоретичну актуальність: соціокультурна криза в Україні й у світі ще не знайшла належного наукового осмислення складного переплетення суперечливих процесів і проблем, що характеризують розвиток культури і мистецтва у суспільстві, що глобалізується. Коли говорять про традиційну культуру, йдеться про той тип культури, для якого характерно таке соціальне регулювання, пристосування до середовища й розвиток людини, в якому головну роль відіграє традиція, тобто санкціонований стереотип поведінки й мислення [3; 406].

Звернення до свого коріння в окремих людей і народів здобуває найрізноманітніші форми – від спроб реанімації стародавніх звичаїв й обрядів, фольклоризації побутової й професійної сфери до прагнення створити або відродити національну державність. Це пояснюється повсюдним бажанням народів зберегти свою самобутність, акцентувати унікальність звичаїв і психологічного укладу, вписати нову главу в етнічну історію й історію людства.

У межах положення про розмаїття культур зберігає своє значення ідея історичної наступності буття. Відтворення й збереження суспільства через наступність поколінь, соціальних і духовних відносин – те важливе завдання, від вирішення якого залежить тривалість буття суспільства, його розвиток або припинення існування. Історія людства – нескінченний процес перервності й безперервності, зміни поколінь, формацій, цивілізацій. У цьому процесі від покоління до покоління передаються накопичені цінності духовної й матеріальної культури. Збереженню й збільшенню цих цінностей служать традиції, дослідження яких дозволяє вирішувати принципово важливі проблеми побудови й функціонування суспільства та проводити змістовний аналіз різних сфер суспільної діяльності. Традиції підтримують зв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім, формують історію як тривалість соціокультурного буття. Духовна, культурна спадщина народу споконвіків передавалася за допомогою традицій.

Традиція – це духовний досвід народу й засіб передачі духовного скарбу цього народу, майстерності виробляти різні речі. В уявленні багатьох вона сьогодні є чимось спільним із національним фольклором тієї або іншої країни. Пов'язано це з тим, що традиція є невід'ємною частиною такого поняття, як традиційне суспільство, тобто доіндустріальне, примітивне, характерною рисою якого вважається повна відсутність писемності або існування писемності як привілея окремих груп. Традиціями є певні суспільні установки, норми поведінки, цінності, ідеї, звичаї, обряди.

Значно рідше згадується, що традиція за своєю функцією – передача не стільки досвіду, культури й т.п., скільки інформації про цей досвід, а що робити з набутою інформацією – вирішувати спадкоємцям. Цінність інформації, переданої традиціями, може розглядатися з погляду ставлення до неї суб'єкта сприйняття. У цьому плані цінність такої інформації для різних суб'єктів може бути неоднаковою, тому що ставлення до будь-якої інформації визначається інтересами суб'єкта [4; 79]. Інформаційний процес за участю традицій може бути керованим. Можна підсилити або послабити дію традицій, підсиливши або послабивши чинники, що їх детермінують: інтереси людини, колективу, маси людей. У цьому контексті можна говорити, що порушення, не спадкування традиції є

лише осмисленим вибором народу, людини, художника, і на цей вибір можна впливати.

Культурні традиції повинні бути досить чіткими та стійкими, щоб досвід й інформація, які вони несуть, могли успішно застосовуватися і передаватися наступним поколінням. Крім того, ці традиції повинні бути й досить гнучкими, щоб давати можливість формувати нові моделі передачі інформації, досвіду, форми поведінки, щоб культура була життєздатною. Негнучкість традицій може призвести до повного їхнього нівелювання. Відмова більшості наслідувати традиції може привести до важливих змін у культурі. Вважається, що «забуття традицій руйнує культуру» [6; 85], хоча правильним є й те, що найбільш радикальні зміни мають свої передумови у традиційному. Стійкість традицій досягається, насамперед, системою кодів установок-дозволів. Традиції, пов'язані з заборонаю (установки-заборони), розповсюджені в культурі більше, ніж будь-які інші форми, завдяки їх більш суворій визначеності й лаконізму. Відомо, що будь-яку заборону можна переформулювати у вигляді дозволу або установки, що забезпечує існування норми й забороняє відхилення від її. Багато залежить і від особистого психологічного сприйняття людиною заборон-установок. У багатьох культурах спільним для їхніх представників є скептичне ставлення до бажаного, того, що піде на користь; заборона, навпаки, викликає стійкий інтерес. Традиції, виконуючи функцію регулювання й корегування діяльності окремих індивідів, соціальних груп, мають на меті наблизити звернення людей до соціально значущих норм [1; 337]. У процесі свого функціонування вони здобувають певну форму трансляції інформації, досвіду у вигляді зразків, стандартів, канонів, еталонів, шаблонів і т.п. Якщо традиції не підтримуються суспільною точкою зору, тоді вони відмирають.

Стереотипи ще не є традиціями, хоча з їхньою допомогою здійснюється передача досвіду. Вплив стереотипів і стандартів на поведінку суб'єкта може бути більш ефективним, ніж вплив інших форм виховного процесу. При всій своїй унікальності загальний напрям освоєння особистістю предметної й духовної культури певною мірою може бути стандартизованим, упорядкованим. І однією з форм стандартизації є традиції. Традиції закріплюють і передають суспільно значущий досвід, інформацію високого рівня узагальнення. У зв'язку з цим є необхідним акт сакралізації, «ствердження» стереотипу, а потім і його зовнішнього, знакового оформлення.

Традиція – наслідок «духовної» необхідності, розвинутої згодом, і форма реалізації такої культурної потреби. При цьому свідомого тут може бути так мало, що єдиним мотивом діяльності іноді є спадкування, копіювання. Мистецтво виражає погляди людини на зміст і мету існування. Цим пояснюється його висока ефективність як засобу пропаганди. Особливо велику роль відіграє діяльність культурних організацій, що впливають на введення в обіг нових, прогресивних традицій, на залучення більших мас людей до створення духовних цінностей, виховання потреби самовираження людини шляхом участі у творчості. Навіть деструктивна діяльність у мистецтві дає дивні творчі результати. Руйнування традицій теж може стати традицією.

Таким чином, традиції є складовою існування культури. Як носій соціалізованої, духовної, культурної інформації, традиції висловлюють потреби людей у повсякденному житті. Стійкі, вони підтримують величезні шари культури, забезпечують її подальше існування. Гнучкість традицій дозволяє їм змінюватися, щоб найкраще відобразити зміни в культурі. Традиції – культурна необхідність, якої позбутися остаточно неможливо.

Відмова від традицій може призвести до втрати культури, проте, порушення традицій породжує нові традиції. Отже, розмаїтість традиційних культур функціонально необхідна: для того, щоб задовольнити будь-яку назрілу потребу в змінах, повинні бути етноси з відповідною культурою. Тільки тоді у відповідь на ту чи іншу потребу змін суспільство зможе відразу відреагувати випробуваною етносом інновацією.

Більшість дослідників бачать у глобалізації негативні наслідки. Проте, подібно будь-якому культурному явищу, глобалізація складна, багатоаспектна й суперечлива. Суперечливість її полягає в існуванні тих позитивних і негативних моментів, які вона несе

у процесі свого поширення. Очевидно, що глобалізація сприяє формуванню уявлень про взаємозалежний світ, культурний плюралізм, збільшує щільність «інформаційного потоку», дає шанс різним культурам вирватися за межі своєї обмеженості, одержати поштовх для подальшого розвитку. Глобалізація сприяє зростанню темпів виробництва, поширенню та споживанню культурних цінностей. Час циклу виробництва й споживання культурних цінностей скорочується, це приводить до збільшення обсягу інформації, а, отже, висуває нові вимоги до людини, суспільства, народу. Таким чином, з одного боку, людина зокрема й етнос у цілому повинні бути більшою мірою «соціально мобільними», ніж у попередні епохи, більш інтелектуальними, творчими. З іншого боку, на перший план виходить проблема національної спадщини, необхідності й, головне, можливості зберегти все те унікальне, що становить культуру етносу [3; 409].

Глобалізація створила певний тип особистості, еталон, відповідаючи якому людина має можливість помістити себе на високий щабель соціальних сходів, говорити про рівень свого культурного розвитку й оцінювати його як високий. Відповідно до цього типу людина епохи глобалізації повинна володіти декількома іноземними мовами, уміти користуватися інформаційними ресурсами й комп'ютерною технікою, освоїти навички міжкультурної комунікації, розуміти тенденції розвитку сучасного мистецтва, літератури, філософії, науки й т.д.

Багаторазово підсилюються потоки культурних обмінів, можливість переходу з одного культурного світу в інший. Завдяки новим технологіям ідеї, символи, знання, уміння, накопичені тим чи іншим етносом, поширюються в інших культурних світах, сприяючи формуванню в різних народностей більш точного уявлення про те, що собою являє та або інша культура, яке місце вона займає серед безлічі національних й етнічних культур.

Глобалізація як процес сучасної культури, на думку І. Сертакової, має яскраво виражену просторову горизонтальну спрямованість (поширення по всьому світу) і часову (спрямованість уперед, у майбутнє), і лише в малій мірі припускає звертання до минулого [5]. Це рух, де частка одних культур швидко переростає в загальне й, потім, стає знову часткою в інших культурах, асимілюючись там, але майже не змінюючись. Таким чином, кожна етнічна культура, сприйнявши цю частку, стає власницею частини загального, і важлива проблема полягає в тому, в яких пропорціях у ній присутні спрямованість на минуле, національне, самобутнє й спрямованість на майбутнє, привнесене, загальне.

Будь-яка етнічна культура розвиває свій духовний і ціннісний потенціал, має тільки їй властиві особливості, в яких втілюється історичний і життєвий досвід того народу, що її створив; своєрідність психічного складу, способу мислення й колективної уяви носіїв етнічної культури. У той же час сучасна культурологія відзначає, що під впливом глобалізації спостерігається уніфікація міжкультурних розходжень, що веде до втрати традицій. Проте, глобалізація не скасовує етнонаціональної самобутності культур. Безумовно, процеси модернізації й універсалізації культурного життя людей у цей час неминучі. Співтовариства носіїв етнокультурних традицій втрачають колишню однорідність унаслідок посилення міграційних процесів із села в місто, з однієї території на іншу.

Процес культурної взаємодії народів є складовою частиною процесу культурної глобалізації. Однак посилення взаємодії між народами не може стерти існуючих між ними розходжень. Процес міжнаціональної взаємодії культур, при якому етнічні розходження культур доповнюють один одного – це історична тенденція, що має прогресивне значення. Цей процес полягає у постійному залученні всього людства до найбільш прогресивних культурних інновацій. При правильній взаємодії культур буде відбуватися їхнє гармонійне сполучення. Як відзначав К. Сануков, «поки сприймаючий етнос має здатність освоїти запозичене відповідно до власних традицій, підкорити перейняті елементи своїм внутрішнім закономірностям функціонування, ці запозичення стають властиво національними, «своїми», органічно вписуються в культуру цього народу. Якщо ж

запозичені елементи продовжують жити в новому етнічному середовищі своїм життям, не підкоряючись законам етносу, що їх сприйняв, то розвиток іде іншим шляхом. Спочатку спостерігається паралельне співіснування національно-традиційного й запозиченого, потім (у міру кількісного нарощування другого) – витіснення й заміна першого другим. Етнос, що став повністю в силу тих чи інших обставин на шлях культурних запозичень і втратив імунітет, губить історичну перспективу. Звідси слідує, що не запозичення самі по собі містять небезпеку для національної культури, а бездумне захоплення ними. Навпроти, запозичення збагачують, якщо органічно входять у традиційну систему духовного життя народу, а не підмінюють собою національне» [7; 17]. Тому необхідно адекватно підходити до міжкультурного діалогу, щоб зберегти розмаїтість культур і традицій.

Етнокультурні традиції в умовах сучасної цивілізації залежать від багатьох чинників. Захищаючи парадигму етнічної культури, умови її розвитку, важливо розуміти те, що реально може адаптуватися на цій основі.

Культурологічний підхід із залученням мистецтвознавчої, етнологіко-історичної і філософсько-соціологічної методології й інших соціогуманітарних наук є одним із можливих шляхів вирішення сформованих етнокультурних проблем в умовах соціальної перебудови суспільства. Для свого існування й відтворення більшість народів не може обходитися тільки етнічно специфічними, традиційними способами життєдіяльності, що склалися в умовах етнічної культури. Сучасна культура етносу стала інтегрованою, взаємозалежною від усіх соціокультурних трансформацій світової цивілізації.

Практика показує, що в суспільстві, що модернізується, культура етносу перетворюється з відносно замкнутої, локальної культури у відкриту, де зростає питома вага інтеграційних елементів. Як відзначає Т. Князева, етнос і його культура стають усе більш залежні від технічного прогресу й масової культури. У цих умовах етнос уже не здатний зберегти споконвічне середовище й тому починає освоювати нові, не властиві йому раніше традиції [2; 59]. У нових історичних умовах існування етнокультурних традицій стає проблематичним, тому що таким є й саме середовище їхнього перебування, і як результат – трансформація етнічної культури, втрата системоутворюючого чинника.

Етнокультурні традиції сучасності істотно відрізняються від минулих і класичних фольклорних форм. Ці зміни пов'язані насамперед із загальною динамікою в системах культури й суспільства, що покликана втрату універсальної ролі традиційних культур народів у нових умовах. Розвиваючись разом із суспільством, культура стає все більш складною, розгалуженою й багаторівневою. З виникненням національно-державних утворень, зміцненням соціальних структур, поступово складається загальнонаціональний варіант мови й культури, стосовно яких регіонально-етнічні культурні традиції при всієї своїй споконвічності й автентичності займають ніби підпорядковане положення, залишаючись культурою повсякденності, розмовною мовою, сферою побутового спілкування, а також історичною пам'яттю роду, сім'ї. Якщо у традиційній етнічній культурі представлені в нерозчленованому виді всі галузі матеріально-практичної, духовно-релігійної, пізнавальної, соціонормативної, естетичної діяльності людини як члена співтовариства, то культура нового часу й сучасності усе більше диференціюється, підсилюється спеціалізація окремих галузей, сфер культурної діяльності за типом предмета, характеру, цілями. Цілісна система нормативно-ціннісного життєзабезпечення народу розпадається на фрагменти, які згодом гублять функціонально-значеннєве наповнення [2; 59].

Ще однією складовою глобального світу, що впливає на етнічні традиції, є розширення медіапростору. У світі інформації вирішальну роль у суспільному житті відіграють засоби масової комунікації. Вони, маючи істотний ресурс влади, формують суспільні стереотипи. У цьому випадку розвиток інформаційно-комунікаційного простору розглядається як додатковий канал збереження й поширення культурної спадщини. Багато в чому завдяки Інтернету, комп'ютерним технологіям, аудіовізуальній техніці, запису й

відтворенню символічної інформації вдалося включити в сучасний культурний контекст мову, ритуали, традиції етнічних культур, що стирають свої ідентифікуючі ознаки під натиском глобалізації. Звичайно, виникає питання про точність передачі особливостей етнічної свідомості, ментальності, духовного світу й т.д. Проте, не зважаючи на питання й проблеми, перспективи побутування етнічної культури в медіапросторі очевидні. І це істотний крок уперед, у порівнянні з перспективою уніфікації, забуття, загибелі культури.

Отже, глобалізація – невід’ємна частина нашої реальності, у той же час, в усьому світі спостерігається прагнення народів зберегти свою самобутність, підкреслити унікальність побутової культури й психологічного складу, сплеск бажання зберегти етнічну ідентичність, усвідомлення приналежності до певного етносу.

Сучасна соціокультурна ситуація ставить людину перед вибором: розчинитися у світі тотальної глобалізації або знайти себе, усвідомивши приналежність до певного етносу, нації. А основою збереження, відродження й розвитку етнічної культури служать, з одного боку, органічна єдність традицій і новацій, а з другого, – процес взаємодії, усвідомлення цінностей і традицій інших культур. Проблеми, що встають перед етнокультурами в теперішніх умовах, не можуть бути вирішені без концептуального аналізу вихідних цінностей сучасної людини, критичного вивчення її потреб, способів самореалізації, осмислення свого відношення до створених нею культурних цінностей. І щоб вирішити безліч питань глобального характеру, людина повинна знайти в собі сили переглянути своє місце в сучасному світі.

Список використаної літератури

1. **Загоруйко С. Т.** Традиции и формирование культуры потребления / С. Т. Загоруйко // Традиции и современность / под ред. И. Фурсина. – Севастополь : АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – С. 334–343.
2. **Князева Т. М.** Сучасні трансформаційні процеси етнічної культури в умовах глобалізації / Т. М. Князева // Питання культурології : зб. наук. пр. – К. : КНУКіМ, 2012. – Вип. 28. – С. 57–62.
3. **Князева Т.** Долі традиційних етнічних культур в епоху глобалізації / Т. Князева, М. Островська // Україна в системі сучасних цивілізацій : трансформації держави та громадянського суспільства. 21-22 травня 2010 р. Матеріали III Міжнародної наук.-практ. конф. – О. : «ВМВ», 2010. – Т. II. – С. 405–410.
4. **Очеретяный А. А.** Традиция как форма передачи социальной информации / А. А. Очеретяный // Традиции и современность / под ред. И. Фурсина. – Севастополь : АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – С. 75–83.
5. **Сертакова И. Н.** Противоречивая глобализация в этнокультурном контексте [Электронный ресурс] / И. Н. Сертакова // Электронное научное издание «Аналитика культурологии», 2009, № 1 (13). – Режим доступа: <http://analiculturolog.ru>
6. **Шоркин А. Д.** Традиционное и нетрадиционное в культуре и науке / А. Д. Шоркин // Традиции и современность / под ред. И. Фурсина. – Севастополь: АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – С. 83–93.
7. **Шануков К. Н.** Этнокультурное взаимодействие в многонациональном обществе / К. Н. Шануков // Диалог культур и культурная политика государства в полиэтническом регионе: Материалы постоянно-действующего регионального междисциплинарного научного семинара «Полиэтнический регион : диалог культур и перспективы развития». – Йошкар-Ола, 1997. – С. 17–18.

Резюме

Розглядаються сучасні глобалізаційні процеси та їх вплив на культурне життя суспільства; увага приділяється збереженню етнічних традицій в умовах міжкультурної взаємодії народів. Відмічається, що сучасна культура етносу є інтегрованою, взаємозалежною від соціокультурних трансформацій світової цивілізації, перетворюється з відносно замкнутої, локальної культури у відкриту, де зростає питома вага інтеграційних

елементів.

Ключові слова: етнокультура, традиція, етнос, глобалізація.

Summary

Ustinov S. Challenges of globalization and the problem of preservation of ethno cultural traditions in the contemporary world

The article considers the modern processes of globalization and their impact on the cultural life of society. Particular attention is paid to the preservation of ethnic traditions in conditions intercultural people. It is noted that contemporary culture ethnicity becomes an integrated, interdependent from all sociocultural transformations of world civilization, she is transformed from a relatively closed, the local culture into the open where increases substantial weight the integrative elements.

Key words: ethnic culture, tradition, ethnicity, globalization.

Аннотация

Рассматриваются современные глобализационные процессы и их влияние на культурную жизнь общества; внимание уделяется сохранению этнических традиций в условиях межкультурного взаимодействия народов. Отмечается, что современная культура этноса становится интегрированной, взаимозависимой от социокультурных трансформаций мировой цивилизации, превращается из относительно замкнутой, локальной культуры в открытую, где возрастает вес интегративных элементов.

Ключевые слова: этнокультура, традиция, этнос, глобализация.

Надійшла до редакції 16.12.2013 р.

УДК 821.161.2.09(07)

Ю.Л. Афанасьєв

ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ НАЦІЄТВОРЕННЯ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Етнодизайн як стилістичний напрям сучасного формотворення одягу, інтер'єру, ландшафту тощо став нині надзвичайно популярним у такій мірі, що є усі підстави вести мову про Етнодизайн як одну з найпотужніших тенденцій стильового вирішення оточуючого середовища. Етнодизайн стрімко і в той же час якимось непомітно увійшов у буття народів світу, завоював його без жодного пострілу і посів у ньому міцні позиції. При цьому кидається у вічі, що явище це притаманне, як правило, країнам так званого «третього світу», або народам, які не так давно здобули або відновили незалежність. У країнах «першого класу», за винятком деяких специфічних районів чи зон, цього не спостерігається.

Усе це свідчить за те, що явище це потребує ґрунтовного теоретичного осмислення. Що це за явище? Його походження? Його свідомо чи несвідомо (стихійна) мета? Ці питання необхідно з'ясувати ще й з огляду на те, що, зокрема, на наших теренах запанувало певне ейфорично-ажитоване ставлення до етнодизайну як чи не найпотужнішого в естетичній сфері засобу відродження національного духу та наснаги, засобу формування національної самосвідомості й національної культури взагалі. Очевидність такого розуміння суті і значення етнодизайну здається багатьом настільки беззаперечною, що інші версії навіть не розглядаються. А дарма. Бо не все, що на поверхні, є суть.

«Етнодизайн – пише Ю. Легенький, – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури» [6; 217]. Нова парадигма... У чому ж єство цієї парадигми, нового бачення старих форм? У контексті нашого дискурсу важливим є зрозуміти яким чином етнодизайн може слугувати творенню модерної нації, а для цього потрібно з'ясувати якою мірою елементи формотворення, характерні для

етносу, від якого, припустимо, ведемо свій родовід, будучи запозиченими і перенесеними у сучасний побут, можуть формувати культуру модерної нації. Проблематичність такого взаємозв'язку витікає вже з того, що етнос і нація – різні речі.

Для продовження розпочатого дискурсу уточнимо зміст понять «етнос» та «етнічність».

Попри розмаїття визначень цих понять, серед них можна виділити більш-менш універсальні. До таких можна, зокрема, віднести визначення етносу основоположником теорії етносів А. Широкогоровим, який вважав, що основними ознаками етносу є «єдність походження, мови та укладу життя». М. Вебер, говорячи, зокрема, про етнічність, зазначав, що вона визначається приналежністю до етнічної групи, тобто групи людей, що «мають суб'єктивну віру в своє спільне походження через схожість фізичного вигляду або звичаїв, або того і іншого разом, або через спільну пам'ять про колонізацію чи міграцію». А. Барт вважав, що в основі етнічності лежать «ті характеристики, що члени групи вважають своїми». Погоджуючись із приведеними висловлюваннями, вважаємо за необхідне додати, що і «уклад життя» (А. Широкогоров), і «звичаї» (М. Вебер), і «характеристики, що члени групи вважають своїми» (А. Барт) в значній мірі стосуються принципів і характеристик формотворення предметного середовища, за допомогою якого той чи інший етнос *завичай* устатковує свій побут, *укладає* своє повсякденне життя. Так, наприклад, українська хата, російська ізба, казахська юрта, індіанський вігвам характеризують не тільки різні культури, світогляди, але й різні системи естетичних уподобань, тобто різне ставлення до чуттєво сприйнятої форми, яке і втілюється в предметах, що виходять із рук народних майстрів. Чи не найяскравішою характеристикою того чи іншого етносу є саме принципи і характеристики формотворення його предметного середовища, тобто його *стиль, його етностиль*. Цей стиль (етностиль) є, крім усього іншого, визначальною, атрибутивною ознакою того чи іншого етносу.

Разом із тим, стиль життя, стиль формотворення предметного середовища певного етносу є нерозривно пов'язаним із духовним світом цього народу, його світоглядом, віруваннями, системою цінностей тощо. Форма, як відомо, завжди детермінована змістом, і це правило стосується і народного життя. Тому стилістичні ознаки етносу є виразом його суті, його одежиною і його ідентифікатором. При цьому слід зазначити, що народний світогляд, вірування, цінності, моральні імперативи, увесь спосіб життя даного народу, з одного боку, та стиль формотворення, створений цим народом, – з другого, знаходяться в органічній єдності, і втрачають сенс одне без одного. Будь який елемент цього стилю у контексті притаманної цьому етносу системи культурних координат має свій культурний (релігійний, магічний, ритуально-обрядовий) сенс. А за межами цього контексту вони ніщо, «гра чистих форм».

Свій культурний сенс певний етностиль втрачає тоді, коли народ залишає один спосіб буття і переходить до іншого, наприклад, родоплемінна культура змінюється на полісну, або коли етнос, чи, як частіше буває, група етносів створює націю – спільноту більш високого рівня організації – з державою та іншими національними атрибутами.

Так, приміром, громадяни Афін доби Перикла ще, можливо, й пам'ятали символічне значення стильових елементів доричного, іонічного та коринфського архітектурних ордерів, самі назви яких говорять про їх етнокультурне походження. Але вже для них ця стилістика втрачає свій сакральний зміст. А для римлян – тим більше. Вони, як відомо, вже з легкістю комбінують, наприклад, елементи іонічного і коринфського ордерів, створюючи свій – композитний. Пізніше ці ордери стають класичними елементами європейської архітектури, звісно, безвідносно до їх кореневого етнокультурного змісту. А сьогодні капітель коринфського ордеру навіть вінчає величну колону на майдані Незалежності у м. Києві, на якій височить скульптура дівчини у традиційному вбранні українки-наддніпрянки. Отака собі суміш європейського та миргородського! До речі, останнє – етнодизайнерське вирішення образу українки, стилістично прив'язане до конкретної етнокультурної традиції (Подніпров'я), є в умовах

сучасної нації вочевидь політкультурно некоректним.

Вищезазначена некоректність зумовлена, зокрема, тим, що нації формуються, здебільшого, на основі добровільного чи примусового об'єднання декількох етносів чи субетносів. Причому процес формування націй супроводжується ще й зміною характеру суспільних відносин, та й усього способу буття. Виникає потреба у формуванні, власне, *національної* культури як нової, відмінної від етнічних культур форми організації та усвідомлення суспільного життя. І стосується також вироблення національного стилю.

На відміну від стилю етносу, що виникає в надрах народної формотворчості, національний стиль найчастіше формує правляча верства, виходячи зі своїх власних інтересів, серед яких важливе місце посідає і об'єднання розмаїття етносів у єдину державну націю. Так, правляча верства опікується створенням єдиної, так званої літературної, національної мови, певного національного (надетнічного) архітектурного стилю тощо. (Близькими прикладами можуть слугувати мазепинське бароко в Україні, наришкінське бароко в Росії).

Національна культура правлячої еліти нерідко далеко відходить від народних етнічних традицій, відрізняється часто-густо космополітичним характером. Яскравим прикладом є російська культура петровської та після петровської доби. Геніальний Пушкін, характеризуючи свою знамениту героїню Тетяну Ларіну, як чесний реаліст зазначав:

*«Она по-русски плохо знала,
И выражалась с трудом
На языке своем родном,
Итак, писала по-французски...
Что делать! Повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски».*

Та що там літературна пушкінська Тетяна. Слава угорської музики, великий угорський композитор і піаніст Ф. Ліст не знав угорської мови. Тому може і писав «Угорські танці», а не угорські пісні – пісень свого народу він не розумів.

У Новий час стиль одягу, предметів побуту, архітектури для представників правлячої верстви стає в Європі в значній мірі уніфікованим («Как денди лондонский одет, он... вышел в свет» О. Пушкин «Евгений Онегин»).

Архітектура центральних, елітних кварталів Львова нічим не відрізнялась за стилем від архітектури Відня чи Будапешту. В той час як навкруги ще вирував фолк з яскраво вираженими стилістичними ознаками етнокультури бойків, лемків тощо. І так по всій Європі.

Незважаючи на зазначене, національні елітарні культури все ж таки існували. Наприклад, запозичені на Заході стилі бароко, ампір, модерн у Росії набували своїх оригінальних рис. Але в них майже відсутні етнокультурні мотиви. Уславлений російській балет, зокрема балети П. Чайковського, не мають нічого спільного з російською етнічною танцювальною та музичною стилістикою. Це суто європейське мистецтво, хоча і має відчутні національні риси. Національні, але не етнічні: ось у чому річ.

Упродовж століть Англія, Франція, Германія виробляли свій національний стиль формотворення. І ґрунтувався він вже не стільки на етнокультурних засадах, скільки на актуальних ідеологічних, соціально-психологічних та інших основах.

Характерним прикладом подібного підходу до формування такого виразу національного духу у стилістиці формотворення є, приміром, творчість видатного архітектора Фінляндії А. Аалто. «Метафора національного, що ґрунтується на специфіці сучасної культури, а не на зверненні до традиційного, була визначальною темою творчості Алвара Аалто, – пише А. Іконніков. – Він шукав вираження національного у загостреному виявленню особливостей організації функцій, специфічному поєднанні матеріалів та особливих прийомів їх обробки, у розкритті характерного для національної психології

ставлення до ландшафту та організації штучного середовища» [5; 122] На цій основі ним створено образи, прийняті як вираз духу фінської національної культури і всередині країни та за її межами. Але у світі завжди існували сили, як б хотіли підкорити увесь світ і нав'язати йому свою культурно-цивілізаційну модель. До середини ХХ ст. цю ідею намагалися реалізувати військовим шляхом. Але фіаско Гітлера, як і його попередників, змусило тих, кого ще спокушає ідея світового володарювання, не відкидаючи й військової сили, шукати інших шляхів та засобів. Одним із таких стає атака на сферу естетичного, сферу ставлення людей до чуттєво сприйманих форм, зокрема, до формотворення. Культурно-естетична експансія стає одним із важливих елементів процесу, який отримав назву глобалізації.

Глобалізаційні процеси у своїй основі відображають, звичайно, політико-економічні інтереси певних наднаціональних центрів сили, які, між тим, у якості інструментів досягнення своєї мети використовують і чинники культурного порядку. Певний час залаштункові ляльководи глобалізації робили ставку на уніфікацію культурних форм життя у світовому масштабі, нівелювання національних ознак культурного життя через культивування і нав'язування так званих загальнолюдських цінностей, уніфікованих стереотипів, через механізми розповсюдження моди, через так зване авангардне мистецтво для інтелектуалів та маскульту для широких мас. За взірцевий стандарт було взято американський спосіб життя, і взагалі все, що «made in USA»: від ляльки Барбі та джинсів до політтехнологій й кіноблокбастерів. І все це досить успішно працювало та й нині працює.

Разом із тим і в певній мірі усупереч процесу глобалізації стали зростати національні рухи у самих різних формах: від ультра радикальних до мирно культурних. Ці явища, з одного боку, є результатом об'єктивного процесу зростання і розвитку національної самосвідомості молодих націй, що нещодавно здобули державність, або вже готові її здобути. З другого, – явища ці були до певної міри реакцією на ту ж глобалізацію, про що свідчить участь в антиглобалізаційних рухах представників країн із глибокими національними, а відтак і державними традиціями. І тут на світовій культурній арені не міг не з'явитись *етнодизайн*.

З одного боку етнодизайн певною мірою ініціювали новоутворені еліти молодих націй. Ці еліти, які нещодавно вийшли у прямому сенсі з народу, за браком часу ще не могли створити елітарну національну культуру, і національне для них у значній мірі асоціюється з етнічним, зокрема, традиційними формами етнічного життя. Вони, ці форми, для представників цих еліт є їх національним ідентифікатором, вони милі їх серцю, як бедуїнський намет милий серцю якогось арабського шейха, або вулики і кам'яні жорнова – деяким нашим політикам. Нові еліти починають використовувати певні елементи стилю етнокультури як знаки, логотипи національної приналежності, як ті ж славнозвісні тюркського походження шаровари (шальвари), покликані слугувати ознакою українськості, хоча для поліщуків і волинян, галичан і буковинців вони зовсім не характерні (Може ще й тому шириться критика «шароварництва» у нашій культурі.) Не маючи, не виробивши національної ідеології такі політики аби прикрити чимось духовно-культурну пустоту, починають пропагувати зовнішні елементи етнокультури, не переймаючись тим, що у відриві від їх традиційного, колись значимого для народної свідомості змісту, в одному ряду з іншими PR-технологіями, їх колись глибоко змістовний, нерідко сакральний світ знаків і символів перетворюється у пустий псевдо-національний декор.

Але справді глобального масштабу етнодизайн набуває зусиллями режисерів і промоутерів глобалізації. Найбільш інтенсивно етнодизайн культивується у країнах «третього світу», на територіях молодих націй та у етнорезерваціях деяких високо розвинутих країн, як наприклад, у індіанських гетто Америки тощо.

Характерно, що заклади сфери обслуговування – готелі, ресторани, кафе, піцерії тощо – з використанням декору в етностилі будують саме потужні транснаціональні

корпорації. Лукаво граючи на національних почуттях місцевих жителів, роблячи вигляд, що таким чином популяризується національна культура, вони насправді вихолощують культурний зміст використаних стилістичних елементів, перетворюючи їх в екзотичний декор. Вирвані з традиційного контексту етнокультури, ці елементи втрачають свою культурну значимість і лише створюють ілюзію причетності до національної культури. А насправді нерідко знушаються з неї.

До прикладу: в столиці екваторіальної Гвінеї м. Малобо іноземні інвестори побудували новий готель. Звісно, у стилістиці етнодизайну. Але тут використання елементів стилю місцевого етносу дизайнерам цього проекту здалося замало. Вони починають використовувати в якості дизайну (етнодизайну) власне, предмети релігійного культу місцевих жителів. Так, у якості підставки до телевізора у номерах готелю використовується ритуальна (справжня чи стилізована, неважливо) дошка, на якій здійснюються ритуальні передпоховальні дії над покійником.

У культурі будь-якого народу це важливий обряд, вульгаризація якого є ознакою недолугості чи невігластва, неповаги та грубого потурання релігійних й світоглядних основ відповідної етнокультури. І такі приклади знаходимо у багатьох країнах. Утім, використання образів та символів, що є священними у певних етнокультурах, у декоративному сенсі стають загальним місцем для творців етнодизайну, нормою стилетворення. Етнодизайн, таким чином, є інструментом десакралізації, а відтак, і девальвації етнокультури, вихолощенням його внутрішнього смислу, стає, по суті, профанацією цієї культури, а відтак – її руйнівником. Щось подібне спостерігали у радянські часи, коли ідеологічна доктрина влади так зване національне намагалась поєднати з так званим соціалістичним. Чому «так зване національне» і «так зване соціалістичне»? Тому що жодна з республік СРСР, починаючи з Росії, не могли почувати себе нацією, так само як і соціалістичною, що ми тепер розуміємо. Зате гасло «Радянське мистецтво повинно бути національним за формою і соціалістичним за змістом» відіграло свою лукаву роль, наслідки якої маємо і понині.

Справа в тому, що, коли вирощені в умовах партійно-господарського життя союзних республік політичні еліти прийшли до влади в нових суверенних державах, вони виявились більш-менш підготовленими до політичної та господарської роботи, але зовсім не підготовленими до культурницької. Коли у агітпропівському тандемі національної форми і соціалістичного змісту неактуальним став цей зміст, то у культурному просторі стає помітним не тільки відсутність змісту, але і з формою виявляється не все гаразд. Адже те, що у радянські часи називалось національною формою і був по суті той самий псевдо-національний стиль, який нині активно використовується в процесі глобалізації. Його суттю є вихолощення етнокультурного сенсу тих стилістичних (формальних, зовнішніх) елементів, які з огляду на зовсім інші завдання використовуються у мистецтві, дизайні тощо.

Формальне використання стилістичних елементів етнокультури наносить шкоду етнокультурі, призводить до її нищення. Наведемо один приклад, взятий з дослідження З. Босик «Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряни: їх специфіка та еволюція». В ньому автор зазначає, що протягом усього ХХ ст. і донині в структурі та характері весільної обрядовості відбулися значні зміни. «Динаміка традиційної весільної обрядовості Середньої Наддніпряни... демонструє поступові «вимивання» семантичного шару, пов'язаного з охоронними змістами. Водночас збіднення зазнають інші семантичні шари, що межуються з коровайною обрядовістю – сенси забезпечення родючості, єдності нововиниклого мікрокосмосу сім'ї...» (с. 12) «Сучасне весілля показує десакралізацію його атрибутики й символіки... та зсув акцентів із магічної функції ритуалу на розважально-ігрову, видовищну» [2; 13].

Отже, весільний обряд нині з колись надзвичайно важливого і змістовного культурного ритуалу перетворився в розвагу, гру, видовище. Він став ніби яйцевою шкаралупою, з якої давно висмоктали яйце, причому шкаралупою не цілою, а

потрошеною, від якої збереглися лише фрагменти. І ось у цій, по-суті, безглуздій акції беруть участь реальні наречені; з цього безглуздя вони починають своє подружнє життя. На жаль, це стосується не лише весільного обряду. Таким безглуздом є майже все, що зроблене в псевдонародній стилістиці. Тому що форма, яка втратила колись притаманний їй зміст, це і є безглуздя, як мисочка для гоління на голові славнозвісного героя Сервантеса. А безглузде не може слугувати чомусь доброму. Зокрема – національній культурі.

У ставленні до національної культури етностиль – декоративний фасад будинку, якого нема. Зате у ставленні до інтересів транснаціональних корпорацій – це те, що треба. Це псевдо-національний, псевдо-етнічний маскувальний халат, за яким ховається хижак, що цинічно використовує природні, людські та формально етнокультурні ресурси певних народів у своїх власних інтересах. Етнодизайн сьогодні з чималою долею правди можна назвати інструментом неокolonіалізму. У контексті глобалізації він усе більше стає формою неокolonіального етномаркування – етномаркування народів, що етнокультуру вже втратили, а якусь іншу, зокрема національну, ще не витворили. А тому мають те, що мають: чи то псевдоетнічне, чи псевдонародне, чи псевдо національне, але у будь якому разі – псевдо. У контексті ж націєтворення етнодизайн можна розглядати лише як певний етап на шляху творення власне національного дизайнерського стилю. Втім, це завдання майже такого ж масштабу, як і формування нації взагалі.

Список використаної літератури

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994.
2. *Босик З. О.* Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці: їх специфіка та еволюція : автореф. дис... канд. культурології / З. О. Босик. – К., 2010.
3. *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М., 1983.
4. *Вебер М.* Избранные произведения / М. Вебер. – М., 1990.
5. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников. – М., 1985.
6. *Легенький Ю. Г.* Дизайн : культурология та естетика / Ю. Г. Легенький. – К. : КДУТД, 2000.

Резюме

Предметом дискурсу є феномен етнодизайну, його культурно-історичні коріння, ставлення до етнічної та національної культури, сучасне функціонування.

Ключові слова: етнодизайн, етнокультура, народна культура, національна культура, глобалізація.

Summary

Afanas'yev U. An ethnic design in the national culture in the period of globalization

The subject of the discourse which is offered in the article is a phenomenon of ethno-design, its cultural-historical roots, its attitude to ethnic and national culture and modern functioning in conditions of globalization. It is marked, that the practice of ethno-design is connected with ethnocultural maintenances which were used elements, in the interests far from needs of national culture.

Key words: ethno-design, ethnic culture, national culture, globalization.

Аннотация

Предметом дискурса – феномен этнодизайна, его культурно-исторические корни, отношение к этнической и национальной культуре, современное функционирование.

Ключевые слова: этнодизайн, этнокультура, народная культура, национальная культура, глобализация.

Надійшла до редакції 26.10.2013 р.

ЕТНІЧНІ СТЕРЕОТИПИ ТРАДИЦІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ ТА ЇХ ВИЯВ В ЕТИКЕТНИХ ЖЕСТАХ

Система традиційного спілкування, сформована етносом у процесі його життєдіяльності, актуалізується в наш час як чинник збереження традиційних цінностей сім'ї, забезпечення тривалості міжпоколінневих зв'язків, стабільності суспільства й держави. Етнічні стереотипи поведінки, виявляючись через етнічну знаковість, складають систему кодування, різну в різних народів і відіграють важливу роль етнічних визначників та міжетнічних розмежувальників. «...Навіть такі суто фізіологічні явища, як пологи, статевий акт чи кашель у різних етнічних середовищах здійснюються по-різному, відзначав А. Пономарьов. – Тим більш помітні етнічні відмінності в тому, як люди вдягаються, як вони їдять, вітають один одного, прощаються, дякують, знайомляться, як вони при цьому жестикулюють, яка їхня міміка...» [14; 1164].

Традиційним культурам властиве переважання саме візуальних засобів спілкування над іншими. Основу ритуальної поведінки складає мова значимих жестів і дій. До цього акціонального коду ритуалу прилаштовуються інші коди – вербальний і предметний. Вторинність словесних текстів засвідчує вже те, що в деяких ритуалах (а також етичних ситуаціях) взагалі передбачалося тільки мовчання, а словесні тексти зводилися до вигуків – закликів божества.

Вітчизняні етнографи й фольклористи XIX-XX ст. нагромадили масив емпіричного матеріалу, який засвідчує зрілість й етнічну специфіку етикетних норм поведінки у традиційно-побутовій культурі українців. Однак народні традиції доброзичливості, етикет шанування й гостинності тощо розглядалися дослідниками принагідно, не виокремлюючись як цілісна система в комплексі народних звичаїв. Спеціальних праць, присвячених осмисленню стереотипів традиційного спілкування, в українському народознавстві означеного періоду не було, хоча розвідки такого спрямування у другій пол. XX ст. з'явилися на матеріалі етнокультури кавказьких народів, як от «Очерки об абхазском этикете» Ш. Інал-Іпи, «Традиционное и новое в этикете адыгских народов» Б. Бгажнокова та ін., а також на матеріалі етнокультури східних слов'ян, як от «У истоков этикета» А. Байбурина й А. Топоркова, «Этика и этикет» І. Добродомова, «К некоторым вопросам построения языка этикета» Т. Цівян.

Системне дослідження етнічних стереотипів спілкування українців розпочинається лише в пострадянську добу; його започатковує праця А. Пономарьова «Побутовий етикет», вміщена у третьому томі п'ятитомної «Історії української культури». У цій праці глибоко проаналізовано предмет дослідження, охарактеризовано специфіку виявів етикетної культури на загальноукраїнському й регіональному рівнях.

Мовою жестів, поз, мімікою, особливим поведінням із речами передається в ритуалі інформація, що має ключове значення для соціуму [2; 25]. Важливу роль в етикеті відіграє жест, котрий поряд із мімікою, позами та іншими виразними рухами людини становить суттєвий пласт етнічної культури. Відмінність етнічного жесту від звичайного руху полягає в тому, що він має знаковий характер. Лише в тому випадку, коли певному рухові приписується символічне значення, він набуває статусу жесту. Ритуальний і етикетний жест завжди має комунікативну спрямованість – він звернений до конкретної людини (при вітанні, прощанні), вищої сутності тощо.

Одним із найдавніших жестів, зафіксованих в іконографії, є жест адорації (молитви), коли обидві руки витягуються в напрямку до Бога чи об'єкта поклоніння. З піднесеними руками у християнській іконографії зображувалась Богоматір Оранта, зокрема, в надвітарній частині Софії Київської. Однак виток цього жесту – дохристиянські, тому починаючи з VIII-IX ст. образ Оранти у християнській іконографії став замінюватися образом Богоматері з розкритими перед грудьми руками. «Цим жестом, відзначав Н. Кондаков, – християнське мистецтво рішуче відмежувалося від античної

спадщини жестів у мистецтві, а Візантія створила образ Богоматері й разом душевного почуття, що спричинило згодом розробку душевних рухів релігії» [9; 357]. Жест адорації, втім, зберігся в народному мистецтві: на українських рушниках із піднесеними руками досі зображують вищу жіночу сутність – Землю – Матір чи Березину.

У комунікативній поведінці важливу роль відіграють жести рук, символіка яких відбиває давні архаїчні уявлення. Так, архаїчний характер має знак руки як символ влади, високого соціального становища, що реалізувався в так званих маєстатних жестах і відповідних словесних формулах: «Все в руках Божих». «Під високу руку» (князя, отамана тощо), «Моя права рука» (про не замінного працівника).

Важливе значення в поведінці людини має фізичний контакт – доторк є способом передачі як позитивних, так і негативних впливів. Згідно з народними уявленнями, доторком можна зцілити чи передати негативну енергію, хворобу, що зумовило як сувору регламентацію фізичних контактів, передовсім із чужими людьми, так і їх ритуалізацію. У традиційній культурі багатьох народів заборонялося рукостискання між чоловіками й жінками. Поширення цього табу пов'язане з уявленнями про те, що через потиск руки може бути переданий сексуальний покликання. У східних слов'ян рукостискання хлопця і дівчини могло мати значення любовного жесту. Так, в українській традиційній культурі право тримати дівчину за руку парубок здобував тільки після того, як освідчився їй у коханні, після офіційних заручин (звідси й сама назва обряду – заручини). У XIX ст. на теренах білоруської традиційної культури цей жест мав навіть спеціальну назву: «Вони (хлопець і дівчина – О. М.) непомітно потискують одне одному руки, відзначає М. Довнар-Запольський у праці «Заметки по белорусской этнографии» – і цей потиск, що зветься «подаянням», рівносильний записуванню в коханні» [5; 290].

У Московії XVI ст. заборонялося братися за руки під час виконання хороводів, оскільки доторк рук трактували як «средство к сладострастию» [3; 63]. В українських хороводах доторк рук не заборонявся. Так, під час купальських ігор «...гуртуються хлопці й дівчата так, що кожний хлопець бере за руку «свою» дівчину, стають у коло навколо багаття, йдуть за сонцем і співають купальських хороводних пісень» [8; 437]. Під час купальських ігор парубки й дівчата також попарно стрибали через вогонь. Описуючи ці та інші молодіжні ігри, С. Килимник підкреслював, що парубок брав за руку тільки «свою» дівчину, отже, цей жест символізував вияв прихильності, обопільної симпатії [8; 439]. попри суворість традиційних стереотипів сегрегації статей, тобто, уникання демонстрації жестів близькості, в умовах соціального й економічного розвитку вони трансформувалися. Так, досить рано, вже в XVII-XVIII ст. в українській народній хореографії хлопці могли брати дівчат за руки, торкатися плечей, талії, поширювались парні танці, чого не було в етнічному середовищі у більш ранні періоди [14; 1174].

В етикетному жесті рукостискання розрізняються кілька суттєвих моментів, а саме: чи тиснуть руку особі протилежної статі, хто першим подає руку – старший чи молодший, чи всім присутнім слід тиснути руку. Має значення також емоційне забарвлення і техніка виконання цього жесту [2; 33]. Рукостискання в українській традиційній культурі XIX – початку XX ст. було характерне переважно для чоловіків. Першим подавав руку старший за віком чи соціальним статусом. Утримувались від рукостискання при зустрічах із малознайомими людьми, а також при постійному спілкуванні. Жест рукостискання означав завершення якоїсь торгової угоди й побутував під час ярмаркувань. Таке ж значення мало «биття по руках» – воно мовби узаконювало непорушність угоди.

Рукобиттям, що мало силу закону, започатковувались в Україні весільні церемонії. Так, на Чернігівщині, «злагодивши справу», батьки молодих «били по руках» й разом молилися [11; 71]. У весільній обрядовості українців руки молодих з'єднували над короваем, що означало «клятву на хлібові», який у землеробських народів вважався святим і засвідчував непорушність шлюбу. Ритуальний характер рукостискання і в російській весільній традиції підкреслювався тим, що руку подавали через стіл над короваем. Так, у Ярославській губернії сват тричі переносив коровай через руки батьків

молодого й молоді, потім ламав його й давав кожному батькові по шматкові [4; 218]. Після рукостискання чи рукобиття, що мало сакральне значення клятви, рішення вже не можна було переглядати.

Своєрідністю відзначалося рукостискання у двірцевому етикеті московських царів XVI-XVII ст. Його практикували тільки при зустрічах з іноземними послами, трактуючи як знак «царської милості». Власне це було не рукостискання у звичному сенсі, – послам дозволялося тільки «потримати» царську руку. Датських послів у 1602 році попереджали, щоб вони тиснули руку царя «по-російськи, слабенько, а не так сильно, як це роблять німці» [5; 118].

Рукоостискання зберігало сакральний символічний сенс у ритуальних ситуаціях (весілля тощо), паралельно побутуючи в повсякденних етикетних стосунках. Перехід рукостискання зі сфери сакральних жестів у практику повсякденного спілкування означав, з одного боку, підвищення статусу етикетного спілкування, певну сакралізацію побутових стосунків між людьми, а з іншого – розширення демократичних начал у сфері спілкування, оскільки рукостискання – «жест рівних» [2; 40].

Значимість цього жесту підсилювалась, якщо він виконувався двома руками, хоч міг бути зроблений і однією. Так, двома руками підносила молода рушники; двома руками на рушнику подавали хліб при зустрічі дорогих гостей. Обов'язково двома руками слід було розламувати хліб у ритуальних ситуаціях, хоч у побутових його просто різали (краjali). Двома руками тисли руку особливо шанованого чоловіка.

Жести двома руками могли виявляти й різні емоційні стани. Так, «ударити в поли» в середовищі українського жіноцтва могло означати і здивування, і розгубленість, і відчай, і радість. Таку ж широку семантику мало сплескування руками: цей жест використовувався у слов'янській традиції як вияв радості при добрій звістці, так і вияв скорботи при звістці про якесь нещастя, смерть тощо.

Етикетний поцілунок виник на основі ритуального, до певної міри увібравши його міфологічну семантику. Ритуальний та етикетні поцілунки мають підкреслено асексуальний характер на відміну від любовного. Сфера їх використання досить широка – від комунікативних ситуацій, пов'язаних із закріпленням родинних відносин – шлюбів, кумівства, братання, посестринства тощо до поцілунків під час зустрічей, прощань. В етикетній практиці східних слов'ян поцілунок використовувався досить часто. У російському «Домострої» детально описано навіть техніку ритуального поцілунку «о Христе» (урибок цього тексту наводимо в оригіналі): «...Аще с кем о Христе целование сотворите, також дух в себе удержав, поцеловатись, а губами плюскати; поразсуди: человеческие немощи, нечувственаго духа гнушаемся чесночного, хмелного, болного и всякого смрада, коль мерско Господеву наш см рад, и обоняние – сего ради со опасением творити» [6; 72]. Ці рекомендації зберігали свою активність і в різних етикетних ситуаціях, характерних для російської традиційної культури. Так, за свідченням А. Оларія, у XV-XVII ст. в Московії існував навіть спеціальний «поцілунковий обряд» («поцелуйный обряд»), що здійснювався при прийомі особливо шанованого гостя. Сенс обряду полягав у тому, що господар наказував святково вбраній дружині вийти до гостя і подати йому чарку горілки, попередньо відпивши ковток. При цьому гостеві було дозволено поцілувати хазяйку в уста. Коротким виходом і цілуванням чужого чоловіка обмежувалась її участь у застіллі [13; 205]. Вважалося, що поцілунок у такому сенсі має виключно етикетне, символічне значення, служачи тільки виявом високої поваги до гостя.

Привітальний поцілунок у вуста, характерний для українців, є виявом доброзичливості, дружнього єднання. Вітальні поцілунки виконувались в Україні різними способами: поцілунок у вуста був знаком особливої прихильності; у щоки – вираженням звичайної приязні. Так само різну семантику мали поцілунки шанобливості: поцілунки в руку означали високий ступінь поваги; поцілунки в голову, плече, ноги були знаком підкорення. В Україні було узвичаєне цілування рук старшим людям. Це робилося з особливою шанобливістю. За свідченням польського етнографа Е. Рулікowsького, коли

селянська дитина хотіла поцілувати руку батькам чи комусь із старших людей, вона брала руку двома своїми руками й цілувала її зверху [16; 126]. Поцілунками обмінювалися за столом при передачі чарки: рівні цілувалися в уста, молодший приймаючи чарку від старшого, цілував його в руку [1]. У повісті І. Нечуя-Левицького «Старосвітські батюшки та матушки» описано цілий спектр етикетних поцілунків. Так, після заручин академіста Балабухи й Олесі «старі й молоді перецілувались і посідали, неначе після важкої праці» [12; 333]; дяк Моссаковський цілує руку своїй обраниці Онисі, а дівчина, у відповідь, нахилившись, поцілувала його в щоку [12; 343]. Герої повісті І. Нечуя-Левицького – чоловіки, як правило, цілували руки жінкам, а жінки цілувалися між собою. Звичаї Надросся, описані І. Нечуєм-Левицьким, були характерні для всієї Наддніпряни.

Дещо інший, ускладнений етикет привітання, що включав поцілунки, побутував на Наддніпряни: поздоровивши один одного зі святом, гість і господар цілували один одного руки, якщо вони вважалися рівними; в іншому випадку молодший цілував руку старшому, котрий дякував, сказавши «спасибі». Характерною особливістю цієї церемонії було те, що вона повторювалася незалежно від віку і статі, охоплюючи всіх присутніх. Коли виконанню обов'язкових дій етикетного вітання заважав стіл, обмежувались подаванням рук, після чого «обидва цілують свою власну руку (два пальці: вказівний і крайній-сусідній), і, поцілувавши, прикладають ще до лоба» [10; 627-628]. Вірогідно, в цьому українському етикетному звичаї відбилися окремі риси етикетного поцілунку, що побутував у молдаван (прикладання двох пальців до лоба), хоч на ґрунті молдавської етнокультури руку старшим цілували двічі – зверху і в долоню, що не було узвичаєно в Україні [7; 1086-1087].

Цілування рук і ніг було відоме в давнину у європейських народів, однак уже в добу пізнього середньовіччя сфера його побутування звузилася, обмежуючись цілуванням лише рук у священиків та жінок. На Сході, зокрема, у турків та арабських народів цілування в ногу було поширеним і в XIX ст. Звичай цілування в ногу побутував і в російській традиційній культурі: «У Росії, як і на Сході, тим, хто був особливо шанований, цілували руку чи навіть ногу» [2; 54]. У Росії також був поширений поцілунок у плече та в голову як вияв соціальної нерівності в етикетних ситуаціях: нижчий за соціальним статусом чоловік міг поцілувати вищого у плече, а вищий нижчого – в голову [2; 54].

Поцілунками обмінювалися при прощанні. В цій ситуації значення поцілунку змінювалося: він символізував, мовби, взаємне прощення оскільки прощення і прощання в народній свідомості ототожнювалися. У східних слов'ян існував спеціальний обряд прощення: на Прощену неділю напередодні Великого посту люди відвідували рідню і знайомих, цілувалися, в такий спосіб мовби спокутуючи гріхи й навзаєм «відпускаючи» гріхи [14; 1175]. Поцілунки з таким же символічним значенням використовувалися при прощанні з померлим. У традиційній культурі українців було узвичаєно цілувати небіжчика в лоб. У росіян та в деяких інших народів цілували покійника в губи, що відображало несхожі уявлення про смерть і потойбічне життя.

Характерною відмінністю поцілунків українців як виявів доброзичливості від поцілунків західноєвропейських народів було те, що вони ґрунтувалися більш на любовних взаєминах, ніж на ритуальних, були менш християнізовані, хоч і ввібрали міфопоетичну символіку властиву народній культурі. Вітальні і прощальні поцілунки в Україні мають регіональну специфіку, що визначає ступінь їх ритуалізації. У західних регіонах, де вплив церкви був сильніший, поцілунки стали більш християнізованими і в основному концентрувалися на зовнішніх формах виявлення, на відміну від поцілунків у східних регіонах, де вони «зберегли більш глибинні, дохристиянські риси і більшою мірою відтворювали власне між особові стосунки» [14; 1176]. Отже:

1. Стереотипи поведінки відіграють важливу роль етнічних визначників та міжетнічних розмежувальників. Основу ритуальної поведінки складає мова жестів і дій, різна у різних народів. До цього акціонального коду ритуалу додаються інші коди – словесний і предметний.

2. Етикетний жест поряд із мімікою, позами та іншими виразними рухами людини становить суттєвий пласт етнічної культури. Відмінність етикетного етножесту від звичайного руху полягає в тому, що він має знаковий характер. Ритуальний і етикетний жест завжди має комунікативну спрямованість – він звернений до конкретної людини, вищої сутності тощо.

3. У комунікативній поведінці важливу роль відіграють жести рук, символіка яких відбиває найдавніші архаїчні уявлення. Одним із найдавніших жестів, зафіксованих в іконографії, є жест адорації, коли обидві руки простягаються в напрямі до Бога чи якогось іншого об'єкта поклоніння. Жест адорації зафіксовано в зображенні Оранти в надвівтарній частині Софії Київської. Починаючи з XVIII-XIX ст. християнська іконографія починає відмовлятися від зображення цього жеста, що має дохристиянське коріння, однак він зберігся в народному мистецтві: на українських рушниках з піднесеними руками зображують вищу жіночу сутність – Землю – Матір чи Берегиню.

4. Важливе значення в комунікативній поведінці має фізичний контакт: доторк є способом передачі як позитивних, так і негативних впливів. Згідно з народними уявленнями, доторком можна зцілити чи передати хворобу, що зумовило як сувору регламентацію фізичних контактів, так і їх ритуалізацію. Поширення табу на рукостискання між чоловіком і жінкою було пов'язане уявленнями про те, що через потиск руки може бути переданий сексуальний потяг. Попри суворість традиційних стереотипів сегрегації статей, досить рано, вже в XVII-XVIII ст. хлопці під час танців та ігор могли брати дівчат за руки, торкатися плечей, талії. Рукостискання зберігало сакральний характер у ритуальних ситуаціях (весілля та ін.), паралельно побутуючи в повсякденних етикетних стосунках. Рукостискання, як і руко биття, мало силу закону й у такому сенсі використовувалося під час укладання торговельних угод. Значимість жесту руки підсилювалось, якщо він виконувався двома руками, – зокрема, двома руками тисли руку особливо шанованого чоловіка.

5. Етикетний поцілунок виник на основі ритуального, до певної міри увібравши його міфологічну семантику. Ритуальні та етикетні поцілунки, на відміну від любовних, мають підкреслено асексуальний характер. Сфера їх використання досить широка – від комунікативних ситуацій, пов'язаних із закріпленням родинних відносин (шлюбів, кумівства, братання, посестринства тощо) до поцілунків під час зустрічей і прощань. Вітальні поцілунки виконувались в Україні різними способами: поцілунок у уста був знаком особливої прихильності, у щоки – вираженням звичайної приязні. Різну семантику мали й поцілунки шанобливості: поцілунок в руку означав високий ступінь шанобливості, поцілунки в голову, плече, ноги був знаком підкорення. Поцілунками обмінювались як при вітанні, так і при прощанні. В цій ситуації значення поцілунку змінювалось: він символізував мовби взаємне прощення, оскільки прощання і прощення в народній свідомості ототожнювались. Поцілунок із таким же символічним значенням використовувався під час прощання з померлим.

Список використаної літератури

1. *Архив Географич. общества России* (СПб.) // Р. 30, оп. 1. ед. хр. 23, л. 24.
2. *Байбурин А. К.* У истоков этикета / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. – Л. : Наука, 1990. – 165 с.
3. *Бухов Д. фон.* Начало и возвышение Московии // Чтения в обществе истории и древностей российских при Московском университете / Д. фон Бухов. – М., 1876. – Кн. 4.
4. *Даль В.* Пословицы русского народа / В. Даль. – М. : Наука, 1984. – Т. 1.
5. *Довнар-Запольский Н.* Заметки по белорусской этнографии / Н. Довнар-Запольский // Живая старина. – 1983. – Вып. 2.
6. *Домострой* // Памятники литературы Древней Руси. – Середина XVI в. – М. : Наука, 1985.
7. *Зеленин Д. К.* Описание рукописей Ученого архива Импер. русского географ. общества / Д. К. Зеленин. – Петроград, 1915. – Вып. 2.

8. **Килимник С.** Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. – Кн. 11. – К. : Обереги, 1994. – 528 с.
9. **Кондаков Н. П.** Иконография Богоматери / Н. П. Кондаков. – СПб., 1915. – Т. 2.
10. **Кульчицкий С.О.** О суевериях, обычаях, повериях и приметах жителей села Ставучан Хотинского уезда // Кишиневские епархиальные ведомости. – 1873. – № 17.
11. **Литвинова-Бартош П.** Весільні обряди і звичаї у Чернігівщині / П. Литвинова-Бартош // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1906. – Т. 3.
12. **Нечуй-Левицький І.** Старосвітські батюшки та матушки / І. Нечуй-Левицький. Твори в двох томах. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 280–543.
13. **Олеарий А.** Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий. – СПб., 1906.
14. **Пономарьов А. П.** Традиційно-побутова культура: Побутовий етикет / А. П. Пономарьов // Історія української культури: У п'яти томах. – Т. 3 / Передм. В. А. Смоля. – К.: Наук. думка, 2003. – С. 1161–1181.
15. **Юзефович Л. А.** «Как в посольских обичаях ведется...» / Л. А. Юзефович. – М. : Наука, 1988. – С. 118.
16. **Rulikowski E.** Zapiski etnograficzne z Ukrainy // Zbiór wiadomości do antropologii Krajowej. – Krakow, 1879 – Т. 3. – Dz. 3.

Резюме

Подано характеристику символічної мови жестів як складової системи етнічних стереотипів традиційного спілкування українців.

Ключові слова: етнічні стереотипи, традиційне спілкування, етикетні жести, традиційна культура, комунікативна поведінка.

Summary

Mazyrkevych O. Ethnic stereotypes of traditional communication and their display in etiquette gestures

Characteristics of a symbolical sign language as an important component of ethnic stereotypes of traditional Ukrainian communication.

Key words: ethnic stereotypes, traditional intercourse, etiquette gestures, traditional culture, communicative behavior.

Аннотация

Анализируется символический язык жестов как составляющая системы этнических стереотипов традиционного общения украинцев.

Ключевые слова: этнические стереотипы, традиционное общение, этикетные жесты, традиционная культура, коммуникативное поведение.

Надійшла до редакції 19.12.2013 р.

УДК [392.72+392.81](477)

В.А. Русавська

СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОЇ ГОСТИННОСТІ

Актуальність дослідження проблематики, пов'язаної з символами, зумовлена пошуками сенсу життя, самовизначенням людини в надскладних і суперечливих реаліях ХХІ ст. Сучасна людина занурена в світ алегорій, образів, символів, знаків, які хоч і продукуються значною мірою інформаційно-комунікативними технологіями, їх проникненням в усі сфери суспільного життя та індивідуального буття, але сягають своїм

корінням в далеке минуле. Саме символи розкривають загадку людини-творця, носія, хранителя і транслятора цивілізаційного образу культури, головних ідей, ідеалів, цінностей, моделей поведінки в структурі яких суттєва роль належить гостинності. Символіка ритуалів гостинності відображає особливості культурно-історичного розвитку певного етносу, народу виявляє своєрідність цивілізаційного типу гостинності. Через символіку образів висвітлюється і репрезентуються глибинна сутність гостинності.

У період соціокультурних змін, що відбуваються в контексті глобалізації, актуальність дослідження обумовлена також формуванням нової образно-символічної системи, що акумулює цінності, ідеали і норми інформаційної цивілізації. Різноманіття символів у культурі гостинності зумовило необхідність виділення серед них сутнісних, що стали основою цивілізаційних образів гостинності і здатні забезпечити міжкультурну взаємодію, сприяти взаєморозумінню між народами, які належать до різних цивілізацій.

У символах гостинності віддзеркалюються фундаментальні риси ментальності, історичного часу і специфіка долі народів і цивілізацій, особливостей суспільної та індивідуальної свідомості. Гостинність постає як система символів, ритуалів прийому гостя, але лише частина з них дає можливість у стислому, образно-емоційному вигляді осягнути взаємозв'язок і своєрідність гостинності різних народів. Символи гостинності через архетипічні образи закріпили ідею глибинного взаємозв'язку з природою, стали ядром само-ідентифікації людини, етносу, народу.

Традиційна побутова культура українців, в межах якої формувалась вітчизняна гостинність, характеризувалася тісним взаємозв'язком і взаємопроникнення предметно-виробничої і духовної сфер. А діяльність у цих останніх засвідчувала нерозривний взаємозв'язок «світу значень» з колективними та індивідуальними поведінковими практиками, характеризувалась певними символами, визначалась правилами, приписами, заборонами і дотриманням відповідних ритуалів. Саме тому гостинність як феномен традиційної побутової культури, пронизували знаки, символи та образи, сформовані на основі міфологічних й релігійних уявлень, уособлювали моральні принципи українців, що поширювались і на традиції гостинності.

Проблема символіки української гостинності осмислюється вченими-етнографами вже в XIX ст. Етнограф, фольклорист, історик, професор Харківського університету М. Сумцов у зібранні праць «Культурные переживания», надрукованих у журналі «Киевская старина» 1889 р. звертає увагу на те, що обрядові дії носили символічний характер і відігравали важливу роль у святковій гостинності, зумовленій календарними святами. Вони мали забезпечити людині здоров'я, посилити плодючість землі й худоби, оберігати господарство від нечистої сили, зміцнити добробут і багатство сім'ї: «Символом багатства обумовлений звичай покривати стіл соломною або сіном на Святвечір» [25; 411].

В. Милорадович у праці «Житье-бытье лубенского крестьянина» відмічає сакральне значення у хаті столу, що був символічною ознакою хатнього престолу: «...стіл на покуті те ж саме, що престол» [15; 183]. Автор розглядає хліб-сіль як символ ритуалу гостинності, що при цьому, запрошення до столу супроводжувалося словами господаря: «Просимо до нашого хліба-солі» [15; 195].

М. Маркевич у контексті культурно-побутової традиції українського народу хлібосољство розглядає як символіку української святкової гостинності: «Нарешті настав Великдень! Тут виявляється цілком українське хлібосољство» [19; 5].

П. Чубинський в матеріалах «Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» також підкреслює роль хліба як символу народної гостинності, відзначаючи, що український селянин, виходячи з дому у святкові дні, бере за пазуху «паляницю або хліб»: «Може хто зостріне або до господи зазове, то не годиться без хліба у хату ввійти» [26; 449].

О. Афанасьев-Чужбинський в нарисах «Поездка в Южную Россию» змальовує свою подорож по Дніпру в 60-х роках XIX ст. і зазначає, що символічною ознакою українських поселень була їх прив'язаність до річок. Річка уособлювала не лише

господарські, економічні, соціальні чи людські зв'язки, як це характерно для інших народів, вона символізувала життєдайне начало для людності, що пов'язувала з нею своє буття: «Подивіться на поселення, розташовані біля яких-небудь річок, й ви побачите, що неодмінно вони розташовані на гарній місцевості...» [3; 33].

О. Кувеньова в історико-етнографічному нарисі «Громадський побут українського селянства» наводить приклад святкової гостинності, де символічною ознакою святкування Різдва показує колядування, коли колядники зі спеціальними піснями-колядками поздоровляли зі святом і цим самим символізували величання господарів, побажання сімейного щастя і благополуччя. Дослідниця розглядає символічні складові ритуалу святкового дійства: запрошення, поздоровлення, побажання, гостинець – «коляда» [11; 47].

В. Наулко зосереджує увагу на особливостях побутової культури, в межах якої розглядає й українську гостинність і вважає, що саме хата уособлює традиційну побутову культуру, традиції, естетичні засади, соціальну належність, економічний добробут. Українська хата, на думку вченого, є символом українського народу, його досвіду, знань і художнього смаку. Автор підкреслює символічне значення хліба в побутовій культурі і традиціях гостинності: «Хліб в усі часи мав символічну функцію в національній обрядовості та звичаях гостинності» [12; 105; 136].

Конкретні аспекти символічних ознак гостинності досліджуються в роботах українського історика-етнографа А. Пономарьова «Традиції культури поведінки», «Традиції доброзичливості», «Традиції шанування» «Традиції гостинності». В останній з них автор звертає увагу, що: «Для української гостинності є особливо символічним те, що жіноче начало і хліб в структурі її соціально-побутових цінностей ототожнювалися: жінка увінчувала результати хліборобської праці, випікаючи хліб для родини; вона ж була і єдиною розпорядницею сімейних обрядів, головним атрибутом яких ставав виготовлений нею хліб» [21-24].

Автори колективної історико-етнографічної праці «Українці» увагу звертають на звичаї гостинності і вважають знаковість, символічність однією з характерних ознак предметів матеріальної сфери, що найвиразніше визначають (кодують) етнічну специфіку побуту Різноманітний світ речей має не лише предметну, фізичну, а й символічну сутність. Зокрема, загально-етнічним національним символом, на думку вчених, є сільське житло «хата» [27]. Крім того, в ієрархії харчових предметів-символів одним із найголовніших є хліб, що символізував й гостинність. Тому етнічним стереотипом української гостинності став звичай постійно тримати на столі хліб та сіль. Вважалося, той, хто скуштує хліба з сіллю, одержить Господнє благословення і не посміє скривдити чи зрадити того, хто частує [21; 157-159]. Кожен символ асоціювався з конкретним кольором або поєднанням декількох кольорів. Колір сам по собі підміняв і у ряді життєвих ситуацій речі і перебирав на себе функцію знака-символу [2; 177-178]. Проте у згаданих, як і в інших публікаціях з означеної проблематики, недостатньо акцентується увага на особливості символіки української гостинності.

Мета статті – проаналізувати особливості символіки української гостинності, розкрити її прояви в різних ритуалах прийому гостей.

Традиційна побутова культура українського народу, результатом поєднання різних сфер людського життя, сукупністю громадського і сімейного побуту, поселення, житла і харчування з урахуванням її природно-календарного, релігійного характеру набула в процесі формування знаково-символічних ознак. Кожний з її елементів, згідно з традиційними уявленнями українців, мав статус символу, а гостинність, як органічна складова побутової культури, об'єднала їх в одне ціле. В розвиненому культі хліба, що є символом гостинності, знайшла відображення землеробська сутність українців: «Хліб був символом гостинності, благополуччя, добробуту й щедрості в календарній і сімейній обрядовості характерний для всіх слов'ян і інших землеробських народів» [27; 177]. А праця українського селянина набула символічно-сакрального змісту [7; 170, 1; 24].

Комплексний лінгвокультурологічний концепт хліб, як один із центральних у матеріальній і духовній культурі слов'янських народів, містить національно-культурну інформацію, виражену в їх землеробській сутності. Реалізація культурного і мовного змісту макроконцепту хліб здійснюється на рівні лінгвокультурем, які співвідносяться з різними значеннями слова хліб: хліб – зерно, хліб – злаки; хліб – паляниця, хліб – спечений борошняний виріб; хліб – засіб життєзабезпечення, хліб – «наш насущний» [13].

На думку Ю. Миролюбова, в українців сформувалося не лише шанування хліба, який дає життя, а благоговіння перед ним як Даром Неба. Але якщо це Дар Неба, то він – Дар Сварога, який в слов'янській міфології постає як Батько Неба, Землі, Снопа, Діда Всесвіту. «Сніп, одне з імен Сварога, а Сніп в хаті – встановлення його Ікони, бо Сніп – її предметне зображення» [16; 211].

Хліб символізував життя і тому йому поклонялися як і Сонцю. Ще з давніх часів люди пекли хліб у формі, що нагадувала небесне світило. Солодкий пиріг Круг або Кружало робили у вигляді Сонця з промінням, який називався Колом, або Колядою. Священний хліб вважався найвеличнішою жертвою світлим божествам. На Святвечір народження хліба в печі сприймалося як народження молодого Божича-Сонця [28]. Споконвіків людина молилася до неба, землі, Сонця і Місяця, щоб вони сприяли врожаю, бо хліб основний харч для тіла і душі, видимий світ Божого життя: «Роди нам, Боже, щоб нам було гоже» [6].

Поряд із божественними культами Сонця, Неба, Води, Землі, Хліба у свідомості народу жив символ Матері, Сім'ї, Роду, який ще в космогонічних уявленнях трипільців символізував родючість. А землеробство, обумовлене природним відтворювальним циклом, пов'язане з символом родючості, що асоціювалася з образом жінки-матері, яка виношує, народжує дитя й піклується про нього так само, як Земля плекає врожай. Урожай, що впливав на гостинність українського землероба, залежав, передусім, від природних умов, що знайшло своє відображення в магічних діях, ритуалах, обрядах. Випікання свіжої хлібини, «хрестиків», ритуальних коржиків, якими здійснювали заорювання, частування робочої худоби – все це продовження зміненого ритуалу жертвопринесення.

Як і хліб, глибокий символічний зміст мали для українців хлібні зерна, зокрема жито. А хліб і хлібне зерно ставали основою ритуальних дійств аграрної магії під час польових робіт і були головним атрибутом, що мав приносити щастя в життя родини. Народні уявлення про те, що Бог наділяє людину хлібом разом із долею і хліб є священним продуктом, визначали правила поведінки під час гостювання, відвідувань, святкування. Саме тому в Україні будь-які святкові гостини не обходилися без паляниці, що була символом гостинності, щастя і добробуту господарства, прихильності, взаємоповаги. Часто відбувалося так, що українського селянина у святкові дні як гостя зазивають на гостини до хати: «якщо в нього за пазухою хліба немає, і він стидається без хліба зайти до хати, то господар виносить йому свій хліб. Взавши хліб, він загортає його в платок і, зайшовши до хати, віддає господарю або господарці. Особа, яка прийняла від гостя хліб, цілує його і кладе на стіл; а коли гість виходить, віддає йому інший» [26; 449]. І як такий, хліб стає сакральним знаковим символом гостинності, в якому поєднувалося стародавнє язичницьке обожнювання хліба зі ставленням до нього в християнстві як до «Божого дару». Участь Хліба в Євхаристії, де він перетворювався на Тіло Христа і стає символікою Євхаристії, підкреслила його святість та сакральне значення в гостинності [4; 110-160].

Сіль після хліба була другим продуктом за символічним і сакральним значенням. За її допомогою встановлювалися дружні відносини. Хліб і сіль використовуються разом у ритуалі прийому гостей, а також безлічі різних обрядів: хліб несе побажання багатства і благополуччя, а сіль захищає від ворожих сил і впливів. Розділити з кимось хліб-сіль означало в українській традиції подружитися, побрататися, а протилежна дія – розсипати сіль – набула протилежного значення і символізувала сварку. Життєві цикли людини від

народження до смерті були пов'язані з хлібом: хлібом і сіллю благословляли молодих на щасливе подружнє життя, зустрічали матір із новонародженим, з хлібом і сіллю вперше входили в нову хату [12].

Приймання гостя, як ритуал гостинності, символізує стандартна послідовність дій, що виконується за допомогою низки «розпізнавальних знаків». При цьому ритуал постає не лише формальною процедурою, а дійством, де універсальна і продуктивна модель ритуалу гостинності дозволяє символічно контактувати з природними стихіями, хворобами, міфічними істотами і духами предків. Запрошення до столу також символізувало прилучення до духів сім'ї. З цієї причини намагалися посадити гостя і за стіл [26]. Для запрошення до столу використовували символічні слова: «Просимо Бога і Тебе: сідай обідати», або «Просимо і Вас до обіду (полуденку, вечері)». Якщо під час обіду хтось заходив до хати, то говорив: «Хліб та сіль».

Щоб забезпечити родинне щастя та безперервність життя, великого значення надавалося магичності всіх обрядових дій та обрядових атрибутів. Адже саме весілля в традиційному українському суспільстві символізувало народження сім'ї і продовження в поколіннях. І тому магичної символіки в українському весіллі, стверджує А. Пономарьов, набував, передусім, весільний хліб – коровай, як один із найважливіших атрибутів української весільної обрядовості [20; 244]. Коровай в українців виконує символічну роль у весіллі, підкреслюючи його головну соціальну функцію: перехід молодят в інший, більш високий соціальний статус. Символізуючи українське весілля, коровай набуває значення ще й однієї з характерних ознак національної культури. Так, весільний хліб виступав як символічне запрошення хлібом гостей на весілля, як символ згоди на шлюб, символ благословення молодих, символ поєднання двох родів, як символічне вшанування молодими батьків та прилучення їх до святинь батьківського роду.

Крім короваю, на весілля випікали шишки, що символізували родючість, а весільні калачі – символи Сонця та обручки. Усі різновиди весільного печива у вигляді корівок, коників, півників виражали ідею єдності родини, міцності шлюбу, благополуччя й злагоди в сім'ї [6].

Рушник, як ритуальний предмет, використовується під час обрядових дій та церемоній і в українській традиції символізує гостинність, злагоду, подружню вірність, працьовитість, надію. На весіллі рушниками пов'язували молодих, старостів, сватів, прикрашали гільце, вистеляли дорогу молодим від порогу до столу. Молоді ставали на рушник, що символізувало початок нового сімейного життя, продовження роду. Традиційний хліб-сіль також підносять на рушнику [27; 231].

Одним із сакральних інваріантів життя людини, осередком її буття є оселя, житло. Будучи проекцією соціально-побутових ціннісних орієнтацій народу, житло виконує ще й магичну, ритуальну функцію, відображаючи при цьому народні естетичні уподобання: «Селянська хата наповнена символічними знаками, що виконували естетичну та магичну функції [2; 178]. Оскільки хата – світ у мініатюрі, то основні її складові мають символічне значення. Хата, зауважує В. Войтович, втілювала життєвий простір і світоглядний космос українця: «Свій» простір – хата – відгороджується від світу «чужого», позначаючи межу між «своїм» і «чужим». А набувши етнічної виразності, вона стає не лише найяскравішим символом української народної побутової культури та ознакою духовності українців, а й осередком гостинності [6; 557, 559].

У традиціях української гостинності закладені правила і норми народного етикету, що стосувався вітання. Так, через поріг заборонялося тиснути один одному руки, цілуватися, передавати якусь річ, оскільки це було, з одного боку, ознакою неввічливості, а з іншого – загрозою неминучої сварки: «Гостя зустрічай за порогом і пускай попереду себе через поріг»: «Через поріг не вітаються і не подають руки». «Не подавай руки через поріг, бо посваришся». «Ой, не стіймо ж удвох на порозі: щастя-долі не буде» [8; 231-232].

У гостинності має визначальне значення символіка столу, яка сягає корінням народної традиції східних слов'ян. «Стіл, як сакральний центр житла, є і початковою, і

кінцевою точкою будь-якого шляху і сам в згорнутому вигляді немов би містить його ідею» [4]. Таким чином, символіка столу пов'язана з ідеєю шляху, дороги, що є однією з основоположних в історії людської культури. Стіл символізував достаток родини, гостинності і тому його першим заносять до нової хати. Гріхом вважалося сідати на стіл, класти на нього щось, крім їжі, серед яких особливо знаковими були хліб-сіль та ритуальні страви. Тим, хто стукав по столу, казали: «Не бий стола: стіл – Божа долоня». Українцям з давніх-давен притаманний звичай застилати стіл рушником або пізніше – скатертиною. Частувати гостя за незастеленим столом вважається виявом негостинності, оскільки такий стіл символізував бідність або скупість господарів. Особливого символічного значення набуває святкова трапеза напередодні Різдва – Святвечір, багата кутя, яка обов'язково проходила у сімейному колі і мала урочистий характер та була справжнім ритуалом. За народними уявленнями, всі предмети, що стосувались обрядового столу, мали символічний характер і набували чудодійної сили. Від імені святкового снопа господар, переступаючи поріг дому, звертався до присутніх: «Віншую Вас із щастям, здоров'ям, з цим Святим вечором, щоб ви у щасті й здоров'ї провели ці свята і наступних діждали від нині за рік, доки нам Пан Біг визначив вік» [29].

Символічним був прихід колядників, що як гості ходили від хати до хати, славлячи господарів-трудівників, бажаючи їм урожаю і багатства, на щастя і добро богам і людям. У піснях колядників називають «дорогими, добрими, бажаними гостями», «святими, непростими гостями», «Божими слугами», «посланцями з неба, які приходять тільки один раз у році». Свій прихід у дім колядники символізують відвідуванням його самим Богом. «В українській міфології бачимо давні форми побуту пастушого і патріархально-хліборобського. По усних народних творах можна гадати, що український народ переніс із землі на небо форму сімейного побуту: між колядчаними божествами найчастіше виступають: батько-господар, мати-господиня, дочка-панна, син-красний панич. У слов'янських народів, у тому числі й українців, значного поширення набула практика ритуального запрошення на Різдвяну Вечерю чи інше урочисте частування померлих родичів, тварин, птахів чи природних стихій (морозу, вітру, хмар), що забезпечувало зв'язок з потойбічним світом. Покійні родичі, переходячи до іншого світу, перетворювались на захисників родини в реальному житті.

Кожен символ асоціювався з конкретним кольором або усталеним поєднанням кольорів. Символіка кольорової палітри українців постала із космогонічних та міфологічних уявлень про світ, у якому жили їх предки та з характеру життєдіяльності. Колір як такий маркував певні життєві ситуації, предмети і перебирав, таким чином, на себе функцію знака-символу [27; 180-186].

Символіка кольорів пов'язана з просторовим локалом. Так, у східних слов'ян почесною стороною світу здавна вважався схід, де сходило сонце, йшло тепло й життя і тому схід асоціювався з синім кольором. «Сонячний схід – зона нового життя й місця перебування різних богів [9; 62]. Сонце пов'язувалося з поняттям «верх», який, у свою чергу, завжди ототожнювався з поняттями «божественний», «головний», «почесний», «престижний». Різноманітні заговори, заклинання та молитви виголошували так, щоб обличчя неодмінно було звернено на схід; тільки по ходу сонця йшла молода запрошувати гостей на весілля; будуючи хату, слов'яни обов'язково розташовували її дверима на схід. Вважалося, що побачити перший промінь сонця – значить отримати боже благословення. Статус людини також підкреслювався стороною світу, просторовим підвищенням, тому глава родини займав найвигідніше почесне місце і сидів, як правило, на підвищенні – покуті (червоний кут), що було привілеєм божества. Червоний колір у народній уяві, набуваючи магичних властивостей, виступає як символ оберегу, багатства, краси, здоров'я, гостинності в обрядово-ритуальній та світоглядній системі [2; 180-186].

З прийняттям християнства на Русі почесна сторона світу перемістилася у напрямку Візантії і червоний колір, як символ влади візантійських імператорів, став і символом державності Київської Русі. У XVI-XVIII ст. набуває особливого значення

червоний колір у контексті ролі і значення козацтва в тогочасному житті українського етносу. В одязі козаків переважав червоний колір, зокрема червона підбивка жупана, котра, як правило, слугувала покривалом вмираючому козакові і пов'язувалася з особливостями їх буття та смерті – оскільки козак вмирав від отриманих на ратному полі ран, втрати крові – звідси і смерть для них асоціювалася з кров'ю, червоним кольором.

Білий колір виступав як міфологічний еквівалент-символ денного світла – «білий світ». Він завжди сприймався людьми як благо і символізував життєдайний характер сутнісних сил людини. Тому саме за білим закріпився символ добра, примноження, святості, духовності, мудрості та чистоти.

Чорний асоціювався з темрявою ночі. Незнаний людиною світ темряви множив уявлення про морок, розлад, смерть, а значить злі і ворожі сили, які приносили нещастя, горе.

Символіка кольорів поєднувалася в побутовій культурі з символами тварин, птахів, рослин, а їх символічна та утилітарна роль визначалась у широкому комплексі традиційних вірувань, звичаїв і забобонів. Обряди і повір'я, пов'язані з деревами, травами, зіллям і квітами, доносять відгомін язичницьких уявлень наших предків про навколишню природу і базуються як на реальних, так і уявних властивостях рослин [11].

Від давніх язичницьких обрядів поклоніння деревам, рослинам в українців збереглися звичаї зелених свят. Купальські символічні обрядові дії ототожнювалися з водною стихією і відбувалися біля води, біля криниці. В стародавні часи біля криниць здійснювалися ритуали поклоніння Мокош – покровительці жінок, матері всього живого. Пізніше над криницею ставили образки Параскеви-П'ятниці або Богородиці. Для подорожнього завжди біля криниці стояв посуд, щоб напиться води. З водою пов'язані символічні обряди, приурочені до дня Богоявлення, Йордану, або Водохреща як називали цей день в народі [14].

На Трійцю та Купала хата прикрашалася освяченими квітами, зеленими гілками липи, клена, берези, калини, а підлогу посипали травами, перемішуючи їх із терпкою м'ятою – рослинними оберегами: «Нічний бенкет на Івана Купала із збиранням особливо цілющих трав і квіток, який проводяться в ніч з 23 на 24 червня, вимагав багать для варення їжі і освітлення, причому багаття символізувало культ вогню. Трави і квіти, особливо уявна квітка папороть, зірвані в ніч на Купалу, вважаються особливо цілющими, їх зберігають в сім'ї, і в разі потреби обкурюють ними хворих людей і тварин, кидають під час грози в затоплену піч, вішають під покрівлю дому, затикають за стріхи» [25; 411].

Вода Земна поєднана з Небесною, а тому є символом морального і духовного очищення. За народними віруваннями вода – найвеличніший дар неба Матері-Землі, Вода у предків була святою і обожнювалася. Вода символізувала багатство і здоров'я: «Будь багатий, як земля, а здоровий, як вода!» [6].

Таким чином, гостинність українців пронизувала ідея звеличування хліба, а культ хліба відігравав особливу роль, розкриваючись у обрядово-ритуальній сфері та світоглядних уявленнях, тому і символіка насичена ритуалом шанування головної цінності хлібороба – хліба. Повага до важкої праці хлібороба сформувала ідеал і систему цінностей: праця – її втілення (хліб) – й результат (благоденство, добробут). Це виявлялося в ритуальних діях, де хліб стає необхідним атрибутом переважної більшості обрядів. У ритуалах і традиціях гостинності її символом виступає здвоєна лінгвокультурема хліб-сіль. За цією традицією стоїть вікова історія народної гостинності, своєрідний канон гостинної поведінки.

Список використаної літератури

1. *Апанович О. М.* За плугом Господь іде: агрокультура українського селянства й козацтва в контексті ідей Сергія Подолинського та Володимира Вернадського / О. М. Апанович. – Б. м., 1999. – 26 с.
2. *Артюх Л. Ф.* Етнічна символіка матеріальної культури / Л. Ф. Артюх // Українці: іст.-

- етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 177–187.
3. *Афанасьев-Чужбинский А. С.* Поездка в Южную Россию. Ч. 1. Очерки Днепра / А. С. Афанасьев-Чужбинский. – 2 изд. – СПб. : Изд. А. Ф. Бабунова, 1863. – 468 с.
 4. *Байбурич А. К.* У истоков этикета : этногр. очерки / А. К. Байбурич, А. Л. Топорков. – Л. : Наука, 1990. – 165 с.
 5. *Боряк О.* Україна : етнокультурна мозаїка / О. Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 328 с.
 6. *Войтович В. М.* Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. : іл.
 7. *Гримич М. А.* Два виміри національного образу / М. А. Гримич // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 169–176.
 8. *Іларіон (митрополит).* Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. моногр. / митрополит Іларіон. – 2 вид. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.
 9. *Історія українського селянства.* У 2 т. Т. 1 : нариси. – К. : Наук. думка, 2006. – 632 с.
 10. *Кравець О. М.* Сімейний побут і звичаї українського народу / О. М. Кравець. – К. : Наук. думка, 1966. – 200 с.
 11. *Кувеньова А. Ф.* Громадський побут українського селянства : іст.-етногр. нарис / А. Ф. Кувеньова. – К. : Наук. думка, 1966. – 136 с.
 12. *Культура і побут населення України* / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко [та ін.]. – 2 вид., допов. та переробл. – К. : Либідь, 1993. – 288 с.
 13. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста : антологія / Ін-т народів Росії [и др.] ; под общ. ред. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 280–287.
 14. *Лозко Г.* Українське народознавство / Г. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
 15. *Милорадович В. П.* Життє-буттє лубенського крестьянина / В. П. Милорадович // Українці : народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 170–341.
 16. *Миролюбов Ю.* Русский языческий фольклор : очерки быта и нравов / Ю. Миролюбов. – М. : Беловодье, 1995. – 320 с.
 17. *Наулко В. І.* Хто і відколи живе в Україні / В. І. Наулко. – К. : Голов. спеціаліз. ред. л-ри мовами нац. меншин України, 1998. – 80 с.
 18. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу : ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – 2 вид. – К. : Обереги, 2003. – 144 с.
 19. *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссіян* / сост. М. А. Маркевич. – Репр. воспр. изд. 1860 г. – К. : Добровол. об-во любителей кн. УССР, 1991. – 174 с.
 20. *Пономарьов А. П.* Етнічність та етнічна історія України / А. П. Пономарьов. – К. : Либідь, 1996. – 272 с.
 21. *Пономарьов А. П.* Традиції гостинності / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 157–161.
 22. *Пономарьов А. П.* Традиції доброзичливості / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 161–165.
 23. *Пономарьов А. П.* Традиції культури поведінки / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 153–157.
 24. *Пономарьов А. П.* Традиції шанування / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балущок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 165–169.
 25. *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания / Н. Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1889. – Т. 28, № 1. – С. 44–89.
 26. *Труды этнографическо-статистической комиссии в Западнорусский край. Юго-Западный отдел.* Т. 7. Вып. 2 : материалы и исследования / собр. П. П. Чубинским. –

СПб., 1877. – 602 с.

27. *Українці* / Рос. акад. наук. – М. : Наука, 2000. – 535 с. – (Народи и культури ; кн. 3).

28. *Українська минувшина* : ілюстр. етногр. довід. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна [та ін.]. – К. : Либідь, 1993. – 256 с.

29. *Українське народознавство* / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Л. : Фенікс, 1994. – 608 с.

Резюме

Розглядаються особливості символіки української гостинності та розкриваються її прояви в різних ритуалах прийому гостей.

Ключові слова: символ, українці, гостинність, хліб, хліб-сіль, ритуали.

Summary

Rusavskaya V. Symbolism of Ukrainian hospitality

The peculiarities of Ukrainian hospitality and symbolism reveals its manifestations in various rituals host guests.

Key words: symbol, Ukrainians, hospitality, bread, bread and salt, rituals.

Анотация

Рассматриваются особенности символики украинского гостеприимства и раскрываются его проявления в различных ритуалах приема гостей.

Ключевые слова: символ, украинцы, гостеприимство, хлеб, хлеб-соль, ритуалы.

Надійшла до редакції 25.12.2013 р.

УДК 008

В.В. Прима

УНІВЕРСАЛЬНЕ ТА НАЦІОНАЛЬНЕ У КОНЦЕПТІ ГОСТИННОСТІ

Сучасному світові притаманна певна соціально-політична нестабільність, значною мірою зумовлена ерозією базових інститутів цивілізації та невідповідністю форм морального і правового регулювання індустріальної епохи реаліям глобального постіндустріального суспільства. Ці нові реалії вимагають переосмислення ролі і значення такого соціокультурного феномену, як гостинність, що має тисячолітню історію і виконує функцію взаємозв'язку, виступає своєрідним комунікатором між різними суб'єктами глобалізаційного процесу, в певній мірі гармонізує відносини між ними. Унаслідок цього постає необхідність пошуку нових базових принципів для конституювання нової смислової єдності як основи майбутнього глобального світу, що, в свою чергу, актуалізує вивчення концепту гостинності та його категорій універсального і національного.

Гостинність знаходиться в прямому зв'язку з культурними, господарськими та політичними реаліями різних світових спільнот, будучи важливим елементом їх динамічного потенціалу та належить до універсальних категорій культури. Однак, у процесі реалізації гостинності предметом взаємодії часто стає проблема сприйняття інших культур. Налагодження успішної взаємодії в умовах гостинності передбачає володіння необхідною інформацією стосовно якісно важливих специфічних культурних показників для розуміння, можливо відмінних, оптимальних умов перебування, очікуваних гостем.

Не дарма в такому контексті набуває значного поширення інтерес до теорії та практики гостинності, яка перетворюється на одну з визначальних цивілізаційних ознак. У науковому дискурсі актуалізуються питання щодо приватних і громадських форм прийому гостей, насамперед, іноземців, про природу феномену і елементів, що складають ритуал гостинності. Одним із найбільш дискусійних є питання приналежності тих, чи інших структурних складових гостинності до загальнолюдських цінностей, універсальних

для всіх культурних традицій.

Темі гостинності присвячено значний обсяг літератури, різнопланової за проблематикою, а також за формою та жанром. Це філософські твори Ж. Дерріди, І. Канта, Е. Левінаса [6; 11; 22], культурологічні праці Б. Малиновського, Л. Моргана, М. Мосса, Л. Тевено та ін. [14; 15; 16; 17]. Як центральний елемент дослідження, гостинність фігурує також і в працях Г. Андрущенко, Л. Артюх, Ф. Байбуріна, Г. Гарбар, С. Зенкіна, М. Іваннікової, О. Іванченко, А. Растригіної, В. Русавської, І. Сухіної, А. Топоркова, А. Філоненко, Є. Ярославського та ін. [1; 2; 5; 7; 9; 10; 20; 21; 24].

Аналіз історіографічних надбань із зазначеної теми дає підстави стверджувати, що в переважній більшості цих праць гостинність розглядається в основному крізь призму культурології, філософії та етнолінгвістики. Так, в етнонаціональних дослідженнях гостинності традиційно відводиться місце принципової ознаки, закріпленої в менталітеті певної національної спільноти [2; 10; 13; 20]. В культурологічно-цивілізаційних дослідженнях гостинність постає як надбання людства, складова процесу еволюції і міжнародної комунікації [1; 5; 7; 9]. З позицій філософії, гостинність є універсальним інструментом встановлення міжособистісної взаємодії в процесі спілкування під час зустрічі з Чужим, або Іншим [6; 11; 22]. Однак, незважаючи, на існуючий масив історіографічних надбань з тематики гостинності, залишається чимало проблем, що вимагають не лише поглибленого вивчення, але й ґрунтовного переосмислення, нового, більш об'єктивного, прочитання. Зокрема, проблема розмежування універсального і національного в структурі гостинності.

Метою статті є виявлення змістового наповнення гостинності, її універсальних і національних складових. Досягненню поставленої мети передують наступні завдання: розширити наукове трактування змісту і функцій інституту гостинності; забезпечити критерії для розмежування утилітарних рис гостинності і таких, що належать різним етнокультурним групам; розробити методологію збалансування обох його форм.

Гостинність належить до найдавнішого правового інституту, що забезпечував взаємозв'язок між племенами і народами. Вважається, що найдавнішою формою мирних міжнародних відносин і міжнародного права була давньогрецька «проксенія», тобто право публічної гостинності. Пізніше проксенія поширилася не лише на приватних осіб, а й на роди, племена держави, поклавши початок формуванню інституту гостинності [19, Т. 1; 183]. Саме ж поняття «гостинність» має давню етимологію. Англійське слово «hospitality» (гостинність) походить від латинського «hospitium» (госпиції). В основі терміну лежить слово «host» (хазяїн), «hospice» (притулок), «hotel» (палац або будинок палацового типу, призначений для перебування в ньому важливих гостей). За дефініцією з Енциклопедичного словника Ф. Брокгауза і І. Єфрона, гостинність [23; 194] – побутове поняття, що означає особливий вид доброзичливості, хлібосольства господарів під час прийому гостей. За висновком Е. Бенвеніста, поняття отримує своє визначення через установку відносин за моделлю рівності і взаємних обов'язків між іноземцем та римським громадянином [3; 78]. Відповідно до визначення з Популярної біблійної енциклопедії, гостинність – чеснота вельми поширена в давнину навіть між грубими і неосвіченими народами; але особливого розмаху вона набувала в обраного Богом народу [18].

Доречно також згадати визначення походження і сутності поняття «гостинність» російського культуролога С. Зенкіна, який виділяє два аспекти його вивчення – антропологічний і літературний. Антропологічна гостинність виступає феноменом, перш за все, моральним, оскільки регулюється поняттями «обов'язок гостинності», «закони гостинності»; в основі ж літературної гостинності лежить процес пізнання [7].

Усі розглянуті вище визначення вказують на багатозначність поняття гостинності, підкреслюючи його приналежність одночасно і до загальнолюдського, і до національно-етнічного.

У ритуалі гостинності знаходять відображення індивідуалізм і колективізм, тому гостинність являє досить складну проблему для гуманітарної рефлексії. Для встановлення

меж кожної зі складових гостинності потрібно рухатися двома шляхами. У першому випадку необхідно оглянути матеріал для вивчення традицій життя окремих суспільств, де практика гостинності найменше опосередкована нормативним дискурсом, понятійним базисом, де вона здійснюється, принаймні, більш спонтанно. Мова йде про первісні і архаїчні традиційні суспільства. Такий підхід доречно назвати етнонаціональним.

У другому випадку за основу береться особливе використання антропологічної цінності, абсолюту, при якому значення гостинності можна визначити як рису, характерну для всього людства.

Утилітарна складова гостинності визначається за допомогою виокремлення її виключної антропологічної ролі у зміцненні добросусідських стосунків, гарантій безпеки і рівності чужинців з громадянами. Ця традиція бере початок у Давній Греції. До VI ст. до н. е. чужинці були позбавлені в грецьких полісах будь-якої опіки. Тобто громадяни одного полісу не мали в іншому полісі жодних прав і були беззахисними з правової точки зору. Така ситуація потребувала врегулювання. Саме в VI ст. до н.е. на чужинців було поширене право гостинності. Спочатку воно мало індивідуальний, приватний характер. Справа в тому, що чужинець, який потрапляв у поліс, покладався на опіку одного з мешканців цього полісу – проксена, який ставав його захисником і гарантом у правових та торгових справах [8; 48]. Ці традиції знайшли своє продовження і в римському праві [12; 79]. У міру завоювання нових територій і розширення Римської імперії її звичаї, господарська і організаційна структури розповсюджувалися також у нових провінціях і серед підкорених народів. У римській правовій системі з метою запобігання конфліктам і встановленню тісних контактів між завойованими країнами встановився обов'язок гостинності і була передбачена відповідальність приймаючої сторони за надійність та гарантії виконання високих стандартів прийняття гостя. За оцінками дослідників, роль інституту гостинності як засобу міжнародної комунікації, своєрідної передісторії основ міжнародного права зводилась до наступного: 1) встановлення і підтримки міжнародного спілкування на початковому ступені культури і 2) морального впливу, який, зароджуючись на ґрунті дружніх відносин між племенами, які знали на перших порах лише вороже почуття один до одного, ставав поступово чинником виховання почуттів соціалізації та взаємної потреби один в одному.

У процесі історичних трансформацій, соціальні стандарти щодо універсальності гостинності стали включати як загальні для всіх культур, так і культурно-специфічні соціальні уявлення. Культурна спільність уявлень про норми гостинності обумовлена спільністю соціальних функцій, зокрема: «розширення соціальних зв'язків», «улагодження конфліктів», «асиміляція», «самореалізація», «престиж», в яких відображається спектр потреб і мотивів спільнот, реалізованих посередництвом інституту гостинності.

Досить стійкими, хоча, на жаль, ще недостатньо вивченими, є етнічні традиції у сфері різних звичаїв повсякденної поведінки людей. За цими звичаями, як правило, знаходяться характерні для певного народу історично сформовані норми спілкування. Гостинність є важливою загальною проблемою в багатьох змістовних рівнях цього явища, насамперед в аспекті звичаєвого права. Ієрархія цінностей могла і не збігатися в окремих етносів, але всі етикетні норми були підпорядковані основним моральним принципам, ідентичним для всіх народів певної етнічної групи-предка. Часті відвідини не тільки окремими представниками, а й цілими делегаціями поселень сусідніх народів заради знайомства, встановлення дружніх відносин, торгівлі, трудових контактів, надання допомоги під час стихійних лих і хвороб становили зміст міжетнічної взаємодії [13]. Система гостинності набуває у них етичного характеру і стає досить складною нормою, найінтенсивніше реалізуючись у сфері родових зв'язків, на рівні сімейних та дружніх стосунків тощо. Вона сповнена величезної уваги, люб'язності й пошани до людини – гостя. Гість у народній традиції, як представник чужого, іншого світу, є об'єктом поваги. Мета гостинності – перетворити чужинця на свого. Гість сприймається як носій долі,

особа, здатна впливати на всі форми людського життя. Він приносить у дім добру волю, виражену у висловлюваних привітаннях і побажаннях, формулах вдячності, а також у формі подарунків, які він підносить господарю. При цьому мається на увазі єдиний принцип: надати гостю найкраще і проявити найвищу пошану. Більше того, багато з ритуалу прийому гостя носило сакральний характер у багатьох спільнот. Сакральне значення зберігають і місце для сидіння гостя, і способи подачі їжі, і ритуал запрошення/проводження.

Комунікаційні зв'язки у гостинності були зумовлені не лише опозиціями свій/чужий, але й формулами свій/свій (родич), свій/близький (свояк, сват), свій/далекій (сусід, односелець, земляк), і далі – свій/чужий як подорожній, прочанин, незнайомиць, чужинець і, зрештою, свій/чужий як живий і мертвий. Такі ж схожі обставини у поєднанні зі способом життя, кліматичними, рельєфними, та суспільними проблемами на зразок торгівлі чи воєн через територіальне суперництво не дозволяли розвиватися гостинності повною мірою у всіх цивілізаційних традиціях. Звичайно, зберігаються певні вимоги, реалізація яких є невід'ємною рисою гостинності будь-якого народу, наприклад, доброзичливість, яка супроводжувалася стандартними стереотипними формулами запрошень, вітань, побажань, подяк, прощань. В основних складових інститут гостинності стає міжнародним стандартом, який має подібні структурні складові. Наприклад, серцевиною будь-якої гостинності завжди були дарообмін і трапеза.

У дійсності абсолютного поділу людей на дві категорії – гостей і господарів – не існує. Але психологічно гість залишається гостем, а господар господарем навіть коли перший дає обід, а другий на нього запрошується. Прийом гостя є вчинком соціалізованого індивіда, пов'язаного безліччю обов'язків і прав із соціумом, який усвідомлює роль його інститутів і приймає весь комплекс морально-етичних цінностей. Протягом історично осяжного шляху зародження і розвитку етноси зберігали свої традиції, детальний аналіз яких дозволить зрозуміти змістовні параметри гостинності кожного з них.

Укладення союзу гостинності передбачає насамперед наявність обміну дарами, участь у спільних бенкетах, надання приміщення для тимчасового перебування та багато іншого. Практично всі джерела, що стосуються питання визначення структурних складових реалізації гостинності, вказують на центральне місце дарообміну серед учасників взаємодії. Іншою важливою складовою у структурі гостинного ставлення є щедра пригощання або трапеза. Висока цінність і значимість гостинності виявляється через зв'язок з іншими культурно-значимими концептами, такими як: концепт «честь» і супутніми йому категоріями «престиж», «Бог», «дружба», «свято». Категоріями, які формально незалежні від концепту гостинності, але входять у поле його смислового навантаження – це явища культурної взаємодії, моделі комунікативної поведінки – цінність дружби, розуміння добра, престижу, моделі взаємодії гість-хазяїн.

Різними дослідниками робиться акцент на першочерговому включенні одного або кількох концептів під час визначення складових елементів явища гостинності, їх комбінації. Деякі елементи гостинності, що зародилися в минулому на основі вірувань і необхідності задоволення суспільних потреб, передбачили відповідні вимоги до всіх рівнів гостинності: а) сповіщення про прихід гостей; б) форми спілкування при зустрічі гостей; в) місце гостей у домі; г) форми прощання з гостями; д) ставлення сусідів до приїжджих – чужинців. Ці форми стосунків визначають міжособистісні контакти в межах гостинності, серед яких – спільне життя, взаєморозуміння й повага, завдяки чому увиразнюється ставлення до людини загалом. Вони постають як форми внутрішнього регулювання стосунків між людьми в сільському середовищі та індивідуальних у родині [4; 47]. Проте, головними цілями, що стоять перед здійсненням гостинності в архаїчних суспільствах, є встановлення особливої форми комунікації, що вимагає дотримання низки універсальних вимог, серед яких вдячність, благородство, чесність, щирість. Їх ігнорування навіть з одночасним дотриманням усіх формальних специфічно-культурних

особливостей в організації прийому, не дозволить реалізувати гостинність у повній мірі, через недовіру і підозру у лицемірстві, сумніві у доброзичливих мотивах.

Культурна специфіка соціальних уявлень відносно стандартних очікувань реалізації концепту гостинності проявляється у наступному:

1) специфічності уявлень про мету взаємодії в умовах гостинності: деякі народи частіше, ніж інші запрошують у гості і самі відвідують гостей з метою відпочинку, розваг (українці, народи Кавказу та ін.), інші ж частіше навідуються у гості та запрошують гостей, щоб вирішити ділові питання (євреї, значна частина населення США тощо);

2) відмінності уявлень про норми і правила поведінки в ситуації гостинності, наприклад, частота візитів; кількість відвідувачів одночасної гостини; витрати на організацію; формат у вигляді змісту бесід; атмосфера; особливості приготування до прийому гостей; прихід без запрошення;

3) специфічність ролей і рольових очікувань: спонтанно або заздалегідь організовані зустрічі; обов'язковість принесення подарунка господарям; прояви особливих знаків уваги; статус господаря і гостя; участь у всіх приготуваннях; ставлення до запізнення;

4) культурна специфічність цілей, зумовлена різними факторами: самореалізація в спілкуванні, спілкування як задоволення, підтримка і пізнання;

Культурна специфіка соціальних уявлень про норми і правила взаємодії в ситуації гостинності обумовлена впливом різних психологічних вимірювань культур. Гостинність в цілому спрямована на збереження групи, її єднання і внутрішню гармонію. Власне уявлення про норми, правила і ролі у ситуації взаємодії схильні до впливу саме тих характеристик культури, які максимально реалізують функції цієї ситуації. Причому, окремі прояви культури можуть бути не характерними для етносу, а викликаними до життя специфікою самої ситуації.

Гостинність, в основі якого лежать ідеї гуманізму, відіграє важливу роль у міжособистісних і міжетнічних відносинах. Всеосяжний характер феномену гостинності виражається в тотожності фреймової структури (впорядкованої репрезентації певної стандартної ситуації дійсності) ритуалу гостинності, яка має ієрархічну будову факторів впливу:

– істотними прагматичними факторами, що впливають на характер початкового етапу ритуалу гостинності, виявляються фактори соціального статусу комунікантів, офіційність/неофіційність ситуації, ступеня знайомства комунікантів, фактор щирості/нещирості, ступінь імпозиції запрошення і фактор конкретизації місця та часу зустрічі;

– стратегіями, що забезпечують позитивний вплив на адресата і виконують регулятивну функцію в ритуалі гостинності, являючи при цьому в повній мірі ієрархію тактик позитивної і негативної ввічливості;

– різноманітними мовними актами щодо запрошення і прохання, а також пропозиціями своїх послуг, форм спонукальності;

– принцип ввічливості в висловлюваннях, що найчастіше реалізується в максимах тактовності, скромності і благородства, які домінують на всіх етапах ритуалу гостинності.

Концепт «гостинність», що функціонує в світовому і національному просторі традиційної та сучасної культури, являє собою етнічний варіант універсалії світової культури. В якості дослідницької перспективи значущим представляється розгляд схем відтворення соціального досвіду гостинності виявлення способів вираження цінностей і норм гостинності в різних типах культурного дискурсу.

Гостинність, як національна так і універсальна, переслідує майже завжди одну і ту саму мету – догодити гостю. Тому уявлення про ролі та рольові очікування в ситуації гостинності часто співпадають. Оскільки господарі прагнуть максимально попередити і задовольнити бажання гостей, що і є стрижневою характеристикою гостинності. Гості зі свого боку дотримуються універсальних установок на зразок того, що рідко скасовують

призначену зустріч; у разі конфлікту намагаються не пригнічувати гідності господаря; очікують уваги і поваги до себе, забезпечення комфортом теплого прийому, намагаються бути бажаними і необтяжливими та сприяють створенню доброзичливої атмосфери, пропонують свою допомогу господарям і приносять їм сувеніри або подарунки і не чекають у відповідь подарунка.

Отже, подібність ритуалів гостинності у народів, історично і географічно віддалених один від одного дійсно не є випадковістю: це свідчення стійкості глибинних структур гостинності як фундаментальної умови існування соціуму. Тому гостинність є соціальним явищем, що має глобальний, інтернаціональний характер, вона властива всім культурам, але виявляється у більш або менш яскраво вираженій формі. Саме діалог культур, результатом якого має бути подолання відчуженості елементів глобального світу на основі прийняття спільних цінностей є необхідним фактором інтеграції інструментарію впливу національної та універсальної гостинності. Діалог, що передбачає зацікавлене ставлення його учасників один до одного, свідоме прагнення подолання власної ізольованості для інших за допомогою сприйняття їх з увагою і обережністю на основах рівності, – це те, що може відбутися в майбутньому.

Список використаної літератури

1. **Андрущенко Г. І.** Гостинність як одна із перших форм прояву людської довіри / Г. І. Андрущенко // Соціальні технології, 2011. – № 52. – С. 7–12.
2. **Артюх Л.** Гостина в українців у контексті комунікації / Л. Артюх // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 3. – С. 64–71.
3. **Бенвенист Э.** Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист ; пер. с фр. общ. ред. и вступ. статья Ю. С. Степанова. – М. : Прогресс-универс, 1995. – 456 с.
4. **Вражиновський Т.** Гостинність – традиційні форми спілкування в минулому і сьогодні / Т. Вражиновський // Народна творчість та етнографія, 2009. – № 3. – С. 46–49.
5. **Гарбар Г. А.** Філософія гостинності : наук. посіб. / Г. А. Гарбар. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 295 с.
6. **Дерріда Ж.** Цілі людини / Ж. Дерріда // Після філософії: кінець чи трансформація? / упоряд. К. Байнес. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 114–145.
7. **Зенкин С.** Гостеприимство: к антропологическому и литературному определению / С. Зенкин // Традиционные и современные модели гостеприимства. – М. : РГГУ, 2004. – С. 165–183.
8. **Зінченко А. Л.** Історія дипломатії від давнини до нового часу : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. спец. «міжнар. відносин та історії» / А. Зінченко. – К., 2005. – 560 с.
9. **Іваннікова М.** Етнопедагогічні традиції, їх зміст, структура, функції / М. Іваннікова // Вісник Ін-ту розвитку дитини : зб. наук. пр. Вип. 23. – К., 2012. – С. 79–84.
10. **Іванченко О.** Вплив індивідуальних психологічних рис українців на адаптаційні процеси в іноетнічному середовищі / О. Іванченко // Збірник наукових праць : філософія, соціологія, психологія / [ред. кол. : Л. Е. Орбан-Лембрик (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ. Вип. 14, ч. 2. – 2009.
11. **Кант И.** Соб. соч. В 8 томах / И. Кант. – М. : Изд-во «ЧОРО», 1999.
12. **Колосовская Ю. К.** Гостеприимство как право народов древнего Рима / Ю. К. Колосовская // Закон и обычай гостеприимства в античном мире. Доклады конф. – М. : ИВИ РАН. 1999. – 196 с.
13. **Конаков М. М.** Гостеприимство и куначество в этносоциальной традиции балкарцев и карачаевцев : автореф. дис... канд. ист. наук: 07.00.07 / М. М. Конаков ; Кабард.-Балкар. гос. ун-т им. Х. М. Бербекова. – Нальчик, 2005. – 19 с.
14. **Левено Л.** Чудесный хлеб гостеприимства / Л. Левено, Н. Карева // НЛЮ. – № 100.
15. **Малиновский Б.** Избранное : Динамика культуры / Б. Малиновский ; пер.: И. Ж. Кожановская и др. – М. : РОССПЭН, 2004. – 960 с.
16. **Морган Л. Г.** Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от

дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган. – Л., 1933.

17. **Мосс М.** Общества, обмен, личность / М. Мосс. – М. : Наука ; Главная ред. восточной л-ры, 1996. – 369 с.

18. **Полная популярная библейская энциклопедия** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovopedia.com>.

19. **Потемкин В. П.** Дипломатия Древней Греции / В. П. Потемкин // История дипломатии. В 3 т. – М. : ОГИЗ, 1941-1945. – Т. 1.

20. **Русавська В. А.** Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст. : автореф. дис... канд. культурології : спец. 17.00.01 – «Культурологія» / В. А. Русавська. – К., 2007. – 19 с.

21. **Филоненко А.** Гостеприимство бездомных : семья и богословие уязвимости / А. Филоненко // Семья в постатеистических обществах. – К. : Дух і Літера, 2002. – 159 с.

22. **Філософія, справедливість і любов** / Е. Левінас // Дух і Літера : научное изд. / Нац. ун-т «Киево-Могилянська академія». – К., 1997. – № 1-2. – С. 309–328.

23. **Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона.** – СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890-1907.

24. **Ярославский Е.** Нищих всегда готовы принять в доме крестьянина... (Некоторые аспекты феномена гостеприимства в русской и бретонской традициях XIX века) / Е. Ярославский. – Режим доступа: <http://bretagne.celtic.ru>

Резюме

Проаналізовано гостинність як універсальну цінність культури та специфічну рису національного характеру окремих народів. Особлива увага приділяється розгляду складових елементів цього феномену, детальний огляд яких ілюструє пограничність універсальних та національних ознак об'єкта дослідження.

Ключові слова: гостинність, універсальні цінності, елементи гостинності, національний характер, традиції.

Summary

Prima V. Versatile and national concept in hospitality

Analysis of hospitality as a universal value of culture and specific feature of the national character of individual nations. Particular attention is paid to the consideration of the constituent elements of this phenomenon, which illustrates a detailed review of global and national characteristics of the object of study.

Key words: hospitality, universal values, elements of hospitality, national character and traditions.

Аннотация

Проанализировано гостеприимство как универсальную ценность культуры и специфическую черту национального характера отдельных народов. Особое внимание уделяется рассмотрению составных элементов этого феномена, подробный обзор которых иллюстрирует пограничность универсальных и национальных признаков объекта исследования.

Ключевые слова: гостеприимство, универсальные ценности, элементы гостеприимства, национальный характер, традиции.

Надійшла до редакції 11.10.2013 р.

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ НАРОДНОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Постановка проблеми. В Україні більшість культурно-мистецьких подій відбувається в рамках різноманітних фестивалів, що проводяться з певною періодичністю протягом календарного року. Фестивалями сформовано новий регламент українського культурного життя, нову модель широкого споживання мистецтва. Фестивальний рух ідейно спрямований на розвиток національної культури. Зростання кількості фестивалів з культурної реконструкції народних традицій свідчить про те, що Україна знаходиться в пошуках нових культурних векторів розвитку та переслідує просвітницькі ідеї. Весільні фестивали стають у наш час одним із поширених видів сучасних театралізованих заходів. Це достатньо нове явище для культурного простору України, яке вже встигло набути популярності серед багатьох учасників та глядачів. Весільні фестивали спрямовані на відродження та збереження народних традицій, популяризацію таких важливих людських цінностей, як любов, сім'я, народження дітей.

Мета дослідження – вивчення фестивального весільного руху як системи культурно-мистецьких заходів, спрямованих на відродження та поширення українських народних традицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Українське народне весілля як форму культури вивчали М. Сумцов, Ф. Вовк, О. Правдюк, М. Шубравська, В. Борисенко, В. Наулко, Н. Яринко. Еволюцію українського весілля вивчали О. Курочкін, Н. Здоровега, О. Воропай, Й. Лозинський, В. Горленко. Весілля як святково-обрядову систему глибоко проаналізували О. Кравець, І. Березовський, А. Пономарьов, Н. Гаврилюк, О. Новійчук, Н. Здоровега («Нариси народної весільної обрядовості на Україні»). Описи весільної обрядовості можна знайти у працях Р. Красицької «Украина и украинцы», Й. Лозинського «Українське весілля», Е. Сно «В степях и садах Украйны. Малороссы», А. Пономарьова «Українська минувщина»; Г. Лозко, В. Борисенка «Весільні звичаї та обряди в Україні». Сутність весілля як форми культури розглядали Ф. Вовк, В. Наулко, О. Правдюк, М. Шубравська, Н. Яринко, М. Сумцов. Еволюцію українського весілля як традиції вивчали Н. Здоровега, Й. Лозинський, В. Горленко, О. Воропай, О. Курочкін. Весілля як святково-обрядову систему глибоко проаналізували І. Березовський, Н. Гаврилюк, А. Пономарьов, О. Кравець, О. Новійчук.

У новітні для України часи весільній тематиці присвячуються дисертації з культурології, соціології, мистецтвознавства. Так, І. Щербина в дослідженні «Українське весілля як етнокультурний феномен» надає комплексний теоретичний аналіз семантики української весільної обрядовості на матеріалах слобожанської обрядово-пісенної традиції. У роботі С. Козяр «Українська родинна обрядовість. Віхи людської долі: весілля, похорон» висвітлено перебіг весільного та поховального обрядів на Поділлі; розкрито суть, символіку весільних атрибутів та обрядових дій. Українські обряди аналізує й М. Маєрчик у роботі «Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу». Л. Бондарчук розглядає загальну систему весільних обрядодій, специфічних ритуалів українсько-польського весілля та характеризує принципи структурування обрядових парадигм у праці «Обрядова весільна лексика польської мови». Н. Петрова у дисертаційній роботі «Українська традиційна весільна обрядовість Одещини 1920-1980-х років» узагальнила інформацію, одержану з письмових джерел і польових матеріалів, із застосуванням порівняльно-історичного аналізу, як одного з важливих методів типологізації, за допомогою якого відновлено структуру весільної обрядовості, визначено її локальні, регіональні та стадійні відмінності, вивчено етнічні особливості весілля українців, з'ясовано наслідки взаємодії з традиціями молдован, росіян, болгар та іншими етнічними групами регіону.

На основі даних Подільсько-Волинського регіону проведено дослідження З. Марчук «Українське весілля: генеалогія обряду», в якому на підставі фольклорного матеріалу розглянуто особливості походження та розвитку весільного обряду, розкрито його зв'язки з різними історичними епохами і культурами.

Весільною тематикою відзначились й дисертаційні роботи О. Кожоляно «Передшлюбна весільна обрядовість українців Буковини кін. XIX-XX ст.» та І. Несен (Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми середини XIX-XX ст.).

Результати аналізу інтернет-ресурсів [1-16] свідчать про те, що з 2004 року в Україні спостерігається поширення культурно-мистецьких заходів, присвячених весільній тематиці.

Джерельною базою послужили весільні фестивалі, які автор відвідала та була учасником протягом 2006-2013 рр., зокрема: «Осінь весільна» (Київ), Фестиваль українського народного весілля Середньої Наддніпрянщини «На городі зілля, а в хаті весілля» (Київ), Міжнародний фестиваль весільної традиції «Рожаниця» (с. Бобриця, Київська обл.), Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Поліське весілля» (м. Житомир), Західноукраїнський весільний фестиваль (м. Тернопіль), Фестиваль наречених (м. Хмельницький), фольклорний фестиваль-конкурс весільних обрядів «Весілля в Малинівці» (с. Малинівка, Харківська обл.), фестиваль «Весільні візерунки» (м. Івано-Франківськ), фестиваль «Весілля-Фест» (м. Львів), фестиваль «Весільна фортеця» (м. Кам'янець-Подільський), VII Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (м. Луцьк).

Результати дослідження. В Україні найбільша кількість фестивалів із весільно-обрядової реконструкції відбувається щороку восени. Першим регулярним тематичним заходом стало свято «Осінь весільна», яке проходить щорічно в Києві на території Національного музею народної архітектури та побуту «Пирогово» з вересня 2004 року [4].

Народними колективами з різних областей України проводяться весільні обряди: «Випікання та прикрашання короваю», «Дівич-вечір», «Збирання молодої до шлюбу», «Розплітання коси», «Приїзд молодого», «Зустріч батьками молодих після вінчання» (дорога від церкви до хати), «Подвійний викуп молодої». Проходить виставка-продаж весільної випічки (короваї, шишки, верчі, пташки, голуби), а також весільної атрибутики, виготовленої народними майстрами (весільні рушники, вінки та букети, традиційний весільний одяг). Проводяться майстер-класи з виготовлення весільних вінків, виплітання «весільного чільця», випікання короваю. В рамках фестивалю проводяться покази головних уборів, демонстрації традиційних костюмів.

З 2006 року Україну охопила хвиля народних весільних фестивалів. Першим із них можна назвати Фестиваль українського народного весілля Середньої Наддніпрянщини «На городі зілля, а в хаті весілля», що проводиться на підтримку українських народних традицій та обрядів, збереження традиційної культури. Фестиваль започаткований 2006 р. й проводиться щороку в жовтні місяці на території Музею гетьманства в Києві [5; 6]. Відвідавши фестиваль, можна побувати на справжньому українському весіллі, взяти участь у традиційних народних обрядах, покуштувати весільних страв та поспівати весільних пісень. Гостями фестивалю є фольклорні колективи Київської, Чернігівської, Вінницької, Рівненської областей.

Відвідавши фестиваль, можна побачити українські старовинні обряди: «Випікання короваю», «Наряджання гільця», «Плетення вінків», «Збирання молодої до шлюбу», «Приїзд молодого», «Зустріч зятя тещею», «Проводи до церкви», «Перегук сватів», «Скривання молодої», «Циганщина». Всі присутні за бажанням можуть придбати вироби декоративно-прикладного мистецтва: вишиті рушники, скатертини, народний одяг, вінчальні ікони, прикраси [6].

У 2007 році започатковано Міжнародний фестиваль весільної традиції «Рожаниця» в с. Бобриця Києво-Святошинського району. Заснування цього фестивалю приурочене до

Храмового свята с. Бобриця [11]. Цей фестиваль спрямований на відродження та подальший розвиток традиційної культури слов'янського роду. У народній традиції, що бере свій початок із дохристиянських часів, Рожаниця позначається спеціальним символом, що став елементом вишивки на рушниках і жіночих сорочках. Традиційно *Рожаницю* зображують із піднятими або опущеними руками, а з її голови виходить Дерево роду. Програма фестивалю включає інсценування ключових весільних обрядів, характерних різним регіонам України. Одним із найбільш яскравих є винесення ритуального полотна Пресвятої Богородиці Покрови.

Величезне полотно освячується у церкві. Далі тканина, яку тримають у руках незаміжні дівчата, щедро обсипається збіжжям, пшеницею, цукерками – щоб набирала в себе силу і добробут. І врешті-решт полотно розривають між собою дівчата, кожна – якомога більше. Вихоплений шматок полотна дівчина повинна вишити червоними нитками та пошити рушник або сорочку на власне весілля. Також у програмі фестивалю весілля в наметі, весільні посади; виступи українських, польських, білоруських, російських фольклорних гуртів; майдан традиційного танцю, виставки, ярмарок, майстер-класи, дитячий майдан, страви національної кухні «Бобрицька юшка», забавки та розваги.

У 2010 році автор брала участь у виставці-ярмарку фестивалю «Рожаниця», де представила свою колекцію весільних прикрас за українськими народними мотивами: кольє, вінки, сережки з натурального каміння. Основним художньо-символічним мотивом колекції були грона калини – знак дівочої зрілості і щасливої долі.

З 2008 року в Україні проводяться «Паради наречених», що є некомерційними заходами соціально-рекламного характеру, покликаними зміцнити суспільну цінність таких сакральних понять, як сім'я, шлюб, заміжжя і материнство, підтримати бажання кожної дівчини бути нареченою, дружиною і матір'ю. Метою заходу є привернення уваги суспільства до соціальної значущості сімейних цінностей, домашнього вогнища як символу процвітання і оздоровлення нації [3].

«Паради наречених» проводяться у Києві, Харкові, Тернополі, Луцьку, Рівному, Чернівцях, Івано-Франківську, Ужгороді, Львові, Житомирі, Хмельницькому, Вінниці, Полтаві, Кременчуці, Запоріжжі, Миколаєві, Сумах, Донецьку, Маріуполі, Мелітополі, Сімферополі, Севастополі, Одесі, Ялті. Географія Параду розширюється з кожним роком.

На цей захід запрошуються незаміжні дівчата та заміжні жінки, що мають бажання одягти вперше чи ще раз весільну сукню. В рамках заходу проходить конкурс «Краща наречена», покази весільних і вечірніх суконь, виставки весільної продукції, демонстрація творчості представників «весільної індустрії», дегустації традиційних весільних напоїв та страв, виступи музичних колективів, презентація весільних і шоу-програм, семінари, майстер-класи.

З 2008 року в Житомирі у жовтні проходить щорічний Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Поліське весілля» [2], спрямований на відродження обрядових весільних традицій Полісся, об'єднання й популяризацію минулого, сучасного та майбутнього весільного обрядового дійства. Організаторами фестивалю є Управління культури Житомирської облдержадміністрації, обласний центр народної творчості, Управління культури міської ради, Всеукраїнська громадська організація «Українська духовна республіка». Захід проводиться у міському парку культури та відпочинку. У фестивалі беруть участь фольклорні колективи з Житомирщини, Київщини, Рівненщини та Волинської обл., майстри декоративно-ужиткового мистецтва з різних куточків України; молоді пари, що вирішили зіграти весілля саме в фестивалі дні; етнографи, діячі культури і мистецтва, музейні працівники. Протягом фестивалі демонструються весільні обряди, проходить виставка-ярмарок виробів декоративно-ужиткового мистецтва та весільної атрибутики, тематичні майстер-класи з ткацтва, вишивки та виготовлення ляльок-мотанок.

У Тернополі з 2009 року проводиться західноукраїнський весільний фестиваль. Традиційним у рамках даного заходу є проведення параду наречених, конкурсу

«Найкраща наречена», середньовічного весілля за участю клубів історичної реконструкції, семінарів, дегустаційної програми, дефіле моделей у весільних та вечірніх сукнях, арт-марафону, майстер-класів, фотовиставки [1]. У рамках заходу проходять весільні виставки, на яких представлено основні напрями моди для молодят, весільні аксесуари, весільний макіяж, зачіски, весільний декор, торти, короваї, феєрверки та повітряні кульки, різноманітні весільні кортежі.

Організаторами фестивалю є працівники місцевої «весільної індустрії» – А. Голда, Ю. Шкільняк та О. Гладкий, що зібрали навколо себе однодумців серед весільних агентств, фотографів, відео-операторів, режисерів. Фестиваль є щорічним, проходить у червні місяці у виставковій зоні ТРЦ «Подoliaни», що у центральній частині міста [1].

У 2009 році започатковано Фестиваль наречених у Хмельницькому, в рамках якого проходить весільний парад та показ весільних суконь від дизайнерів та кравців Поділля. Дійство відбувається щорічно у червні місяці.

Прикладом фестивалю сучасного весілля європейського зразка є Всеукраїнський фестиваль Angel Fest, що проводиться щорічно в Києві з 2009 р. [8]. Традиційно на Angel Fest Party, що проходить у рамках фестивалю, запрошуються учасниці Всеукраїнського конкурсу «Наречена року», що є основним заходом фестивалю Angel Fest. Фінальна частина конкурсу проводиться наприкінці січня наступного року, що йде за конкурсним періодом. Учасниками відбіркового туру можуть стати всі бажаючі дівчата віком від 17 до 35 років, що зареєстрували шлюб або подали заяву до РАКСу про реєстрацію шлюбу в поточному році. Відбіркова частина конкурсу проходить за допомогою інтернет-мережі протягом року і завершується не пізніше, ніж за місяць до початку фінальної частини конкурсу. Інформація про учасниць, яких допущено до участі в конкурсі, публікується на сторінках офіційного сайту фестивалю. В рамках фестивалю проходять також покази весільних колекцій від українських дизайнерів, виступи зірок української естради.

У вересні 2010 р. відновлено проведення фольклорного фестивалю-конкурсу весільних обрядів «Весілля в Малинівці», що проводиться в с. Малинівка Чугуївського району Харківської обл. Метою заходу є відродження українських весільних традицій Слобожанщини, що органічно поєднані із відтворенням сюжету легендарного фільму «Весілля в Малинівці». У 2010 р. молоді пари, що виявили бажання поєднати свої серця саме в день фестивалю, мали змогу укласти шлюб у національних костюмах, дотримуючись всіх традиційних обрядів наших пращурів. У програмі фестивалю – театралізовані виступи, посвята в «малинівські женихи», ігри, змагання та конкурси, толока, ярмарки декоративно-ужиткового мистецтва, концерт [9].

2011 року започатковано фестиваль «Весільні візерунки» в Івано-Франківську. Напередодні відкриття заходу талановиті молоді художники міста зобразили символічний «Рушник щастя»: майже півсотні метрів завдовжки на бруківці пішохідної частини вул. Незалежності. Під час фестивалю на нього стали 14 пар прикарпатських молодят, дата одруження яких збіглася з 349 днем народження Івано-Франківська. У рамках фестивалю пройшов парад традиційного народного весільного жіночого вбрання «Бабусина скриня», виставка весільних рушників та майстер-класи, зокрема виготовлення весільних прикрас і створення весільних зачісок.

Весільною темою відзначився у 2011 р. фестиваль «Жнива», що проходив у серпні на території Національного музею народної архітектури та побуту «Пирогове» у Києві. Організаторами заходу є суспільна організація «Творча майстерня Етно Толока».

Метою фестивалю є збереження, популяризація та актуалізація народних традицій й мистецької спадщини, сприяння розвитку еко-свідомості громадян, надання творчого простору для автентичних фольклорних гуртів, забезпечення повноцінного сімейного відпочинку на природі, заохочення місцевих органів самоврядування до якісного підвищення культурного рівня сіл, сприяння розвитку туризму. У рамках фестивалю «Жнива-2011-Весілля» проведено реконструкцію українського народного весілля. За чотири місяці до заходу в соціальних мережах організаторами проведено кастинг молоді

пари, яка б хотіла справити весілля за українськими обрядами. Організаторами фестивалю обрано майбутнє подружжя – Д. Рогового з Білої Церкви та Д. Назаренко з Сум. У червні 2011 р. у Києві пройшов flash mob, приурочений до «Жнив». Молода пара разом із друзями та боярами в традиційному українському вбранні, ідучи вулицями Хрещатик, М. Грушевського, І. Мазепи, Лаврській до музею І. Гончара, роздавали перехожим весільні шишки та запрошували на фестиваль і своє весілля.

У серпні 2011 р. у рамках фестивалю відбулось весілля Дмитра та Дарини, що було відображенням народних традицій, поширених на Лівобережній і Правобережній Україні. Учасниками дійства відтворено основні українські весільні обряди. Вінчання молодих пройшло в старовинній козацькій Михайлівській церкві в Пирогово [10].

У числі заходів фестивалю «Жнива-2011 – Весілля» також були жнива, молотіння зерна та мелення борошна жорнами, випічка хліба; традиційний обід у полі; майстер-класи з ковальства, соломо-плетіння, гончарства, вишивки, писанкарства тощо; лекції з народного художнього мистецтва, історії українського вбрання, традиційного українського співу і музикування, історії українського друкарства; виступи кобзарів та лірників; традиційні українські танці під трієсті музики; виступи українських і закордонних фольклорних гуртів; посиденьки на кутках села біля «вогнищ» зі співами, танцями й народними ремеслами; народні розваги: дитячі ігри, казки, човен-гойдалка, катання на возі селом, вироблення дерев'яних іграшок та ляльок-мотанок; «Катрусин кінозал» – перегляд українських та світових етнографічних фільмів; виготовлення гнізд для лелек; ярмарок виробів майстрів-ремісників; виставка антикварних речей сільського побуту.

У 2011 році в Черкасах започатковано фестиваль «Весільний кураж», на якому проведено церемонії у традиційному народному, класичному та казково-королівському стилях. На фестивалі проходили покази весільних суконь, зачісок, аксесуарів, відбулись різноманітні конкурси.

У жовтні 2012 р. у Чернівцях започатковано щорічний весільний благодійний фестиваль «Одруження на Панській». В 2013 році у рамках фестивалю проходила весільна виставка «Весілля мрії», з репрезентацією одягу та аксесуарів; відбувся конкурс «Краща наречена» та показ моделей сучасного весільного вбрання від українського дизайнера Г. Виноградської [12].

У травні 2013 р. у Кам'янці-Подільському розпочався фестиваль «Весільна фортеця», що проходив у три дні і мав насичену культурну програму: парад наречених, відтворення обрядів українського подільського та гуцульського весілля, демонстрація етно-варіативних шлюбних обрядів тих народностей, що протягом XVI-XIX століть проживали на території міста. Особливої уваги заслуговують представлені колекції історичних весільних костюмів [13].

У жовтні 2013 року у Львові вперше відбувся фестиваль «Весілля-Фест». Його мета – відродження старовинних народних обрядів та звичаїв гуцульського весілля. В рамках заходу показано відеозапис автентичного гуцульського весілля початку 1930-х років, зафільмованого у с. Кривошля Верховинського району, Івано-Франківської обл.; пройшов показ весільних суконь в українському стилі; відбулись майстер-класи народних майстрів [14].

Весільною тематикою сповнений V Фестиваль автентичного мистецтва «Веретено», що відбувся у вересні 2013 р. у Музеї народної архітектури та побуту (Львів). Основу його програми склали відтворені весільні обряди з Бойківщини, Гуцульщини, Поділля, Слобожанщини, Одещини, Полісся. На фестивалі презентовані обряди: «Різання барвінку», «Вінкоплетини», «Розплітання коси», «Вирядження молодого до шлюбу», «Зустріч молодого у молодої», «Пов'язування намітки», «Весільний обрядовий танець». В рамках фестивалю проходили майстер-класи з вінкоплетин, ткацтва весільних сорочок, пов'язування весільної намітки, а також відбувся показ колекцій традиційного народного костюма і сучасних стилізованих весільних суконь. Відбулась презентація виставки

ілюстрацій «Українське весільне вбрання», де представлено весільні строї різних етнографічних регіонів України [15].

Тему українського весілля обрав у вересні 2013 року VII Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (Луцьк). Серед заходів фестивалю проведено обрядове дійство «Українське весілля», конкурси і майстер-класи. У фойє Академічного обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка пройшла виставка весільних костюмів, рушників, короваїв та калачів «На щастя, на долю», на сцені відбувались дійства «Просили мама, просили тато до нас на весілля». У фестивалі взяли участь фольклорні колективи з різних областей України та українських громад Росії, Польщі, Литви, Білорусії, Молдови, Естонії, Румунії, Іспанії [16].

У результаті проведеного дослідження автор дійшов висновку, що за останні десять років в Україні спостерігається стійка тенденція до реконструкції, відтворення, популяризації народних звичаїв та обрядів весільного циклу. Проводиться низка культурно-мистецьких заходів, спрямованих на відродження української весільної обрядовості. Дедалі більше молодих пар мають можливість ознайомитись і отримати необхідну інформацію щодо українських народних традицій з метою проведення власного весілля на їх основі.

Фестивалі, спрямовані на відродження народних весільних традицій та обрядів, сприяють збереженню та поширенню українського народного мистецтва та звичаїв наших пращурів. Кожного року кількість фестивалів збільшується, розширюється їх географія, зростає якісний рівень і залучається дедалі більша кількість учасників та гостей.

Список використаної літератури

1. *Західноукраїнський весільний фестиваль* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://parad2011.at.ua>.
2. *Інформаційне агентство «УНІАН»* (07.08.2010). У Житомирі відкрився фольклорний фестиваль «Поліське весілля» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.unian.net>.
3. *Парад невест* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://paradnevest.com.ua>.
4. *Рідна мода*. Традиційний і сучасний український одяг для молоді та панства [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ridnamoda.com.ua>.
5. *Рідна мода*. Традиційний і сучасний український одяг для молоді та панства [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ridnamoda.com.ua>.
6. *Рукотвори*. Народне мистецтво online / Фестиваль українського весілля Середньої Наддніпрянщини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rukotvory.com.ua>.
7. *Українське національне інформаційне агентство* [Електр. ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrinform.ua>.
8. *Ура-информ / независимое информационно-аналитическое издание* (16.05. 2010) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ura-inform.com>.
9. *Харківська державна обласна адміністрація* / Інформація для ЗМІ: Фестиваль-конкурс весільних обрядів «Весілля в Малинівці» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kharkivoda.gov.ua>.
10. *Щоденна всеукраїнська газета «ДЕНЬ»* (№139, вівторок, 9 серпня 2011) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>.
11. *Щоденна всеукраїнська газета «ДЕНЬ»* (№184, вівторок, 14 жовтня 2008) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>.
12. *Українська газета «ЧАС»* (17 вересня 2013) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chas.cv.ua>.
13. *Квітка на камені* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kvitkam.com>.
14. *Коломия ВЕБ портал* / Новини та події / Гуцульське весілля покажуть на фестивалі «Весілля-фест» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kolomyua.org>.
15. *Музей народної архітектури і побуту у Львові* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chas.cv.ua>.

16. *Офіційний туристичний сайт Луцька* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://visitlutsk.com>.

Резюме

Розглядається фестивальний весільний рух в Україні, зокрема державні культурно-мистецькі заходи, що проводяться з метою зацікавлення суспільства українськими народними весільними традиціями.

Ключові слова: фестиваль, українське народне та сучасне весілля, обряди, традиції, подружжя, вінчання, стилізація, колекції одягу, дефіле, дизайн.

Summary

Romanova O. Popularization of folk wedding rituals in modern cultural space of Ukraine

The article deals with the wedding festival movement in Ukraine, especially the state cultural and artistic events, held to increase the public interest to Ukrainian folk wedding traditions.

Key words: festival, Ukrainian wedding, ceremonies, traditions, the couple, wedding, stylization, clothes collections, defile, design.

Аннотация

Рассматриваются фестивальное свадебное движение в Украине, в частности культурно-художественные мероприятия, которые проводятся с целью популяризации украинских народных свадебных традиций в современном обществе.

Ключевые слова: фестиваль, украинская народная и современная свадьба, обряды, традиции, чета, венчание, стилизация, коллекции одежды, дефиле, дизайн.

Надійшла до редакції 1.11.2013 р.

УДК 140.8-028.78(=161.2)

Л.Л. Процик

ТРАДИЦІЙНИЙ СВІТОГЛЯД УКРАЇНЦІВ ЯК МЕХАНІЗМ ПІЗНАННЯ СВІТУ

Культура завжди є прагненням людини до ідеального, вічного, небуденного, тому природною є участь релігійних уявлень у пізнавальному процесі навколишнього середовища. Традиційний світогляд дає універсальний сенс духовності людини, надає людським прагненням абсолютного масштабу, жаданого і ніколи не досяжного ідеалу, здійснює вибіркочу передачу культурної спадщини.

Переплітаючись із національною культурою, релігійні вірування увібрали в себе найкращі гуманістичні цінності минулого та сучасного. У культурі вони є стимулом, двигуном, посередником між спадщиною минулого та майбутнього.

Ні традиційна наука, що в силу своїх особливостей потребує освоєння спеціальних методик і технологій, ні традиційна релігія й ідеологія, розколоті внутрішніми суперечностями, не в змозі запропонувати щодо цієї ситуації ефективні засоби вирішення. Вихід з кризи людство інтуїтивно шукало і шукає у сфері релігійних вірувань, прикрашаючи жорстокий реальний світ уявним і бажаним.

Кінець XIX – початок XX ст. особливо позначилися інтересом українських вчених (Т. Рильського, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, П. Житецького та ін.) до проблем впливу традиційного світогляду на внутрішній світ людини. Ґрунтуючись на їхньому доробкові, сучасні вчені дійшли висновку, що народні світоглядні уявлення – складні переплетіння архаїчних, переважно язичницьких, християнських та інших уявлень, в основі яких лежать віра у чудодійність та величезний спадкоємний пізнавальний досвід людей [4].

Г. Булашев у праці «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах і віруваннях» (1908 р.) сконструював систему української космогонії, міфології, легенд та переказів про світо творення, рослинний і тваринний світ, народної астрології. Він розкриває специфіку українського світобачення, уявлень наших предків про походження і розвиток людини, атмосферні явища, землю тощо [1].

Т. Галицька у дослідженні образу світу українського етносу зазначає, що традиційний зріз українського населення майже повсякчас був селянським, хліборобським, і зовсім не дивно, що земля асоціювалася з життям. На світоглядно-ментальному рівні цей феномен прив'язаності до рідної землі виявився у так званому пантеїзмі – баченні людиною її життєвої сили у постійному зв'язку з матір'ю-Землею [2].

Передхристиянській міфології наших предків присвячені також ґрунтовні дослідження І. Срезневського, М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Гнатюка, В. Шухевича, Є. Анічкова, Д. Антоновича, Х. Вовка, А. Пономарьова та ін. Проте цілісної концепції впливу традиційного світогляду на пізнання українською людиною світу донині не існує. Більше того, Д. Антонович констатує, що «кожна точка зору, кожне твердження щодо старої дохристиянської релігії українського народу викликає у найповажніших дослідників діаметрально протилежні погляди» [6; 44]. Зокрема, деякі дослідники (Є. Анічков, Б. Рибаків, Д. Антонович, М. Еліаде) взагалі ставлять під сумнів наявність досконалого давньоруського пантеону богів.

Осмислення людиною своїх життєвих проблем, самої себе виступає у ролі форми її релігійного досвіду. Справжній релігійний досвід полягає не у формальному дотриманні обрядових приписів і визначених регламентацій способу життя, а, як це слушно зауважує Е. Фромм, у «відновленні людиною божественного образу своєї особистості». Релігійні уявлення все більше починають відігравати у житті людини роль символів, знаків, ціннісних орієнтирів і морального еталону поведінки у ставленні до собі подібних та життєдіяльності [7].

Теоретики різних шкіл прагнули з'ясувати процес виникнення релігійних уявлень про світ на основі здобутків певної сфери наукового знання, використання в аналізі релігійного феномену порівняльного, історичного, лінгвістичного та інших методів пізнання. Так, представники міфологічної школи (М. Мюллер, О. Афанасьєв, О. Потєбня та ін.) виводили релігійні вірування із прагнення людини з'ясувати природу небесних явищ, уособлення й обоготворення їх. Анімістична школа (Е. Тейлор, Г. Спенсер та ін.) появу релігії виводить із прагнення людини розкрити особливість таких своїх станів як сон, непритомність, галюцинація і, нарешті, смерть. Прамонотеїстична теорія (Е. Ленг, В. Шмідт та ін.) обстоювали давність віри у Бога-Творця та вторинний щодо неї характер політеїстичних уявлень, що з'явилися пізніше з метою пояснення природних стихій, загадок доквілля. Ідея первинності єдинобожжя фактично знімає питання про еволюцію релігійного феномену, обмежує його виключно іманентними зв'язками й не має історико-культурного вираження.

Важливе значення для етнопсихології має вивчення «ментального інструментарію» етнокультури – мови, обрядів, звичаїв, вірувань, магії, міфів, мистецтва, моралі тощо. А. Гуревич підкреслював значення такого фактора, як простір етнокультури [3]. Аналіз міфології, фольклору, художніх текстів, витворів мистецтва, моральних і релігійних норм, традицій, обрядів, уявлень, архетипів і установок колективного несвідомого дає змогу вивчити ціннісно-сміслові утворення етносуб'єктів, – саме вони є визначальними у структурі етнічної ментальності.

Роль звичаїв, традицій і обрядів пов'язана саме з тими етапами розвитку людського суспільства, коли обряди почали здобувати магичне забарвлення, що поклало початок формуванню культових елементів, а потім і релігійної обрядовості. З переходом до землеробства обрядові ігри і уявлення піднімаються на більш високий ступінь. Вони не втрачають загального видимого зв'язку з працею, але їхні функції змінюються.

У своєму прагненні пізнавати природу і впливати на неї давня людина антропоморфізує, уособлює явища дійсності. І це негайно знаходить висвітлення в

обрядових іграх та уявленнях. У них, з одного боку, беруть участь люди, з іншого боку – уособлені явища природи.

Запровадження християнства на Русі мало, безумовно, позитивні наслідки: зміцнення Київської Русі як держави, гуманізація людських стосунків на високих засадах християнської моралі тощо. Розвивається будівництво монументальних споруд, церковний та світський живопис. Церкви та монастирі стали головними осередками громадського і освітнього життя. Тут засновувалися і діяли школи, переписувалися й зберігалися книги, творилися літописи. Теоретична думка Київської Русі не зводилася лише до релігійної проблематики, а й займалася також дослідженням політичних і соціальних проблем, що стояли перед Києво-Руською державою.

Філософська думка цього періоду була спрямована на пізнання Божественної істини, яка є таємницею людського буття. Істина через свій Божественний (надприродний) характер не може адекватно сприйматися на чуттєво-природному «речовому» рівні. Адже за таких умов її явлення можливе лише як знак, що потребує додаткового витлумачення, розшифрування. Навіть не будучи відображенням істини, знак несе у собі екзистенціальну енергію, яка і є рушійною силою прориву від буденного до Божественного. Ця енергія спрямована на шлях вірного тлумачення знаку, сприяє визначенню способу руху від знаку до істини. Головним предметом філософствування при цьому виступає людське «Я». К. Туровський вважав, що саме для людини Бог землю і небо створив, заради неї сонце світить. Людське «Я» не протиставляється Всесвітові, й останній не втрачає своєї природності [5; 36].

З подальшою еволюцією релігії у свідомості людей зростає віра в реальне існування надприродного й доцільність її використання з метою досягнення заповітних бажань. Для цього зверталися по допомогу до різних богів. Фантастичне й поза віросповідне знайшло відображення у казках та легендах як компонентах світської сфери культури. Самобутність релігійної системи нашого народу та її вплив на людину значною мірою зумовлювалася характером та способом виробничої діяльності, особливостями побутового життя. Формувався власний стиль життя та мислення, вироблялися самобутні орієнтації на освоєння навколишнього світу, природи, що у подальшому сприяло зародженню національної культури. Значну роль у процесі культурного розвитку відігравала потреба в консолідації людини та природи, сприйняття себе як невід'ємної складової природного та соціального космосу.

В українській культурній традиції тлумачення людського і надлюдського набуває найвищого релігійного значення, завдяки якому софійність світу сприймається в якості двійника софійності природи. Внутрішня рівновага, за К.-Г. Юнгом, обумовлюється існуванням стійкої релігійної культурної традиції, в якій життя колективного несвідомого відображається в догматичних архетипічних уявленнях, символіці та ритуалах. [8; 44-45].

Звернені до вічності, релігійні вірування легітимуються у всіх трьох часових координатах – минулому, теперішньому та майбутньому. Це пояснюється тим, що всі чуттєві дані не лише реєструються свідомістю, а, будучи сприйнятими, інтегруються у духовну перспективу смислу та значення. Саме через образ, знак функціонує релігія в якості феномена віри суспільної свідомості. і духовної сили, що матеріалізується у духовну практику. З нею пов'язані провідні ідеї гармонізації суспільних стосунків (незалежність, автентичність, єдність і братерство), що сприяють формуванню мови та психічних стереотипів, що фіксуються у розгалуженнях церемоніалів та символів; до цієї ж сфери відносимо усталені звичаї, манери поведінки, стилі і способи дій тощо, властивих усім членам певної історичної спільноти.

Оскільки традиційний світогляд тісно пов'язаний з регламентацією (включно з табуїтивною) повсякденної життєдіяльності людини, він досить ефективно міг виконувати функцію збереження давньоукраїнської людності. Зауважимо, що значною мірою саме цінності такого світогляду виступають основою і засобом збереження етнічної визначеності значної кількості (насамперед сільської) членів українського суспільства.

Подібну ж функцію, хоча й дещо іншими засобами, тривалий час (до кінця XVI – кінця XVII ст.) виконувало і християнство. Введене великим князем Володимиром Святославовичем у 988 р. як державна релігія, християнство постало обов'язково прийнятним елементом буття всього суспільства і кожного з її членів.

Видатний український філософ Г. Сковорода (1722-1794 рр.), вихованець Києво-Могилянської академії, філософ, поет і мандрівник, посідає особливе місце в історії української філософії. У центрі уваги філософії «мандрівного філософа» – релігійні і моральні проблеми. Свою філософію він розумів, як вміння жити в Богові, гармонії з природою, у мирі з людьми і власною совістю. За символами Біблії, за «видимою натурою» її тексту потрібно впізнати і розгадати живий дух, невидимий сенс божественного одкровення.

Найрельєфніша риса культурного процесу – соціальна активність – знайшла своє відображення у світоглядних пошуках українських філософів, й передусім у царині філософської антропології та екзистенційних розмислів, примножуючи творчу традицію й таких діячів вітчизняної культури, як М. Коцюбинський та Леся Українка. Зазначене пізніше наклало відбиток й на явище художньо-мистецького життя в Україні. Отже, традиційний світогляд українців – форма осмислення людиною фундаментальних проблем свого існування, і особливістю цього світогляду є те, що він виступає як засіб позалогічного освоєння людиною причетності до навколишнього світу.

У дохристиянські часи система традиційних духовно-практичних уявлень виступала стрижнем організації суспільного життя, засобом збереження архетипових моделей мислення, поведінки і діяльності. Завдяки цьому члени традиційного суспільства відтворювали певну аксіологічну парадигму, ризикуючи у протилежному випадку повністю втратити власну ідентичність.

Моральні настанови та імперативи кожної суспільно-економічної формації виробляли специфічні уявлення про характер і взірці позитивних або негативних моделей поведінки, морального виховання громадськими інституціями.

Список використаної літератури

1. *Булашев Г.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах і віруваннях / Г. Булашев. – К. : Довіра, 1992. – 414 с.
2. *Галицька Т. М.* Образ світу українського етносу в контексті соціокультурних цінностей : автореф. дис... канд. філос. наук : спец. 26.00.01 – «Теорія й історія культури» / Т. М. Галицька ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2011. – 16 с.
3. *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры / А. Гуревич // Избр. тр. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2007. – 542 с.
4. *Дохристиянські вірування; Прийняття християнства* / за ред. Б. Лобовика // Історія релігії в Україні : у 10 т. / редкол.: А. Колодний (гол.) та ін. – К. : Укр. центр духовної культури, 1996. – Т. 1. – 384 с.
5. *Іларіон (митрополит).* Дохристиянські вірування українського народу / митрополит Іларіон. – К. : Оберіг, 1992. – 288 с.
6. *Українська культура* / Лекції за ред. Д. Антоновича. – К. : Либідь, 1993. – 587 с.
7. *Фромм Э.* Психоанализ и религия; Искусство любить; Иметь или Быть? : пер. с англ. / Э. Фромм. – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с.
8. *Юнг К.* Дух и жизнь / К. Юнг. – М. : Практика, 1996. – 560 с.

Резюме

Розглядається вплив традиційного світогляду української людини, до якого належить мова, обряди, звичаї, вірування, магія, міфи, мистецтво, мораль, символи, ритуали тощо, на пізнання оточуючого світу.

Ключові слова: культура, традиція, світогляд, традиційний світогляд, пізнання, вірування, релігійні вірування.

Summary

Protsyk L. Traditional outlook of Ukrainians as a mechanism for understanding of the world

The influence of the traditional worldview of the Ukrainian people, which includes language, rites, customs, beliefs, magic, myth, art, morals, symbols, rituals, etc., to the knowledge of the outside world is considered in the article.

Key words: culture, tradition, world, traditional outlook, knowledge, belief, religious beliefs.

Аннотация

Рассматривается влияние традиционного мировоззрения украинского человека, которое включает язык, обряды, обычаи, верования, магию, мифы, искусство, мораль, символы, ритуалы и т.п., на познание окружающего мира.

Ключевые слова: культура, традиция, мировоззрение, традиционное мировоззрение, познание, верование, религиозные верования.

Надійшла до редакції 11.10.2013 р.

УДК 008(379.831)

Є.С. Рахуба

СТАН РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ ТУРИСТИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Розвиток туризму відіграє важливу роль у вирішенні соціальних проблем. У багатьох країнах світу за рахунок туризму створюються нові робочі місця, підтримується високий рівень життя населення, створюються передумови для поліпшення платіжного балансу країни. Необхідність розвитку сфери туризму сприяє підвищенню рівня освіти, вдосконаленню системи медичного обслуговування населення, впровадженню нових засобів поширення інформації і т.д. Туризм позитивно впливає на збереження та розвиток історико-культурної спадщини, веде до гармонізації відносин між різними країнами й народами, змушує уряди, недержавні організації та комерційні структури брати активну участь у справі збереження й оздоровлення навколишнього середовища.

Туристична галузь впродовж останніх років характеризується позитивною та сталою динамікою. Неухильне зростання кількості туристів та обсягів наданих їм послуг, комплексний підхід до розвитку туризму, готельного господарства та курортів на місцевому рівні, підтримка розвитку малого і середнього бізнесу у туристичній сфері створили новий імідж українського продукту, конкурентоспроможного у нашій державі та за кордоном.

Аналіз наукової та фахової літератури свідчить про активне науково-практичне опрацювання даної проблеми в Україні. В дослідженнях А. Бусигіна, Е. Маслової, Г. Вишневіцької, В. Федорченка, Т. Божук, Л. Прокопчук розглядаються історико-культурний контекст розвитку туризму, особливості створення регіональних туристичних продуктів на основі історико-культурної спадщини.

Метою статті є висвітлення проблем розвитку туристичної індустрії в Україні.

Для досягнення наміченої мети були опрацьовані роботи вітчизняних науковців, що досліджують вітчизняну організацію туристської діяльності (О. Седик, М. Грицик, Г. Зінов'єв, М. Шпарик, М. Щепець).

Для аналізу ситуації у туристичній галузі України є показовим стан справ у різних регіонах України. Для цього було розв'язано низку важливих проблем для поліпшення готельної, туристичної, екскурсійної інфраструктури [9; 8].

Щорічно київські туристичні фірми обслуговують 1/3 частину іноземних туристів із 126 країн світу безпосередньо в Україні та майже 2/3 вітчизняних туристів, подорожуючих за кордон. Для розвитку туристичної галузі Києва сприяє розробка нових екскурсійних

маршрутів (міських автобусних, пішохідних, музейних, заміських автобусних, теплохідних) та видання анотованого переліку екскурсій «Київ екскурсійний»; створення й організація роботи міського порталу туризму; діяльність міського туристично-інформаційного центру (ТІЦ); участь протягом 2006-2013 рр. у міжнародних і вітчизняних туристичних виставках, де презентувалися туристичні можливості Києва шляхом розповсюдження високоякісної рекламної інформації різними мовами; випуск рекламної інформації та сувенірної продукції про туристичні можливості Києва (буклети, путівники, журнали, довідники тощо), що дозволяє популяризувати туристичний потенціал Києва в Україні та за кордоном; розвиток готельної мережі міста [11].

Привабливим для туристів є величезний історико-культурний потенціал столиці. У Києві нараховується понад 2 тис. об'єктів старовини. Популярними у туристів є зведені в XI-XII ст. Софіївський собор і Києво-Печерська лавра, занесені до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. До реєстру національного культурного надбання входять майже 400 пам'яток архітектури, 23 – археології, 25 – історії і 9 – монументального мистецтва.

В оптимізації роботи туристичної індустрії у Києві працюють екскурсійні центри. Нині підготовлено понад сто тематичних екскурсій. Науковці-економісти доводять, що екскурсії рентабельні. 12% столичного турпродукту припадає саме на цей вид діяльності.

Туристичний арсенал Києва має й ландшафтні парки, це – Голосіївський, Лиса гора, Партизанської слави, «Феофанія»; а на південній околиці – заказник загальнодержавного значення «Лісники».

Столиця багата на пам'ятки садово-паркового мистецтва. Найбільш відвідувані серед них – Аскольдова могила, парки Слави, Політехнічного інституту, ім. Т. Шевченка, Хрещатий, а також чимало озер, ставків, урочищ, які останнім часом розчистили та облаштували. Київ має 56 санаторно-курортних закладів, у яких кожен рік відпочивають десятки тисяч дітей та дорослих [11]. Водночас, слід зауважити, що розвиток туристичної галузі у столиці стикається і з певними проблемами. Так, у пресі підкреслюють, що розвиток туристичної інфраструктури столиці спостерігається лише у планах. Поки ж у готелях на 30-40% зменшилась кількість клієнтів. Розвиток інфраструктури держава не фінансує. Привабити європейського туриста Україна може хіба що своєю «дикістю» – занедбаними дорогами та стихійними ринками під готелями. На сьогодні іноземні гості – це лише 12-15% від загального туристичного потоку в Києві. Тож працівники туристичної сфери столиці сподіваються на державну допомогу і вважають, що саме втручання держави дасть можливість подолати кризові явища та вийти у розвитку туризму на якісно новий рівень [10; 3].

Київська область має широкі можливості рекреаційної сфери, розвинута мережа унікальних лікувально-оздоровчих та санаторно-курортних закладів, понад 6 тис. культурних пам'яток, місця битв та історичних подій, 2 державних музеї – невелика частина того, що може привабити як наших земляків, так й іноземців.

Одним із привабливих в останні роки став широкомасштабний проект – парк «Київська Русь». Цей проект реалізувала благодійна організація «Слов'янський фонд» в 45-ти км від Києва в с. Копачів Обухівського району. Це справжнє середньовічне місто з палацами та монастирями, що відтворює атмосферу Київської Русі на основі науково підтверджених фактів [4].

Важливим завданням у загальній системі туристичного менеджменту України є збереження та раціональне використання туристичних ресурсів кожного регіону держави. Україна має великий потенціал. Так, у Черкаській області є культурно-історичні національні заповідники: Канівський, Чигиринський, Корсунь-Шевченківський. На території області розташовані заказники державного значення: Липівський, Русько-Полянський, Тарасів Обрій, та парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва державного значення: Тальнівський, Козачанський, Корсунь-Шевченківський, парк світового значення – дендропарк «Софіївка».

Екскурсійна справа на Черкащині створювалася ще у XIX ст. У 90-х роках XX ст. робота туристичних підприємств області спрямовувалась на зовнішній туризм. Але

сьогодні туристична сфера Черкащини зайнята пошуком нових форм роботи. У Черкасах створений туристично-інформаційний центр, метою якого є надання інформаційних послуг про туристичні маршрути, історичні пам'ятки, мережу розважальних, оздоровчих закладів тощо. Передбачається, що центр стане довідковою службою для туристів, а також займатиметься рекламуванням наданих туроператорами послуг. Важливою метою створеного цього центру є розробка бренду міста, популяризація Черкас в Україні та за кордоном. Туристів із сусідніх країн запрошуватимуть через Інтернет. Завдяки нинішній кризі, – вважають фахівці, – місто має унікальний шанс повернути ситуацію 30-річної давнини, коли Черкаси відвідували тисячі гостей із країн колишнього СРСР. Адже зараз, як показує статистика, більшість людей відмовляється від відпочинку на дорогих курортах, надаючи все більше переваги вітчизняним здравницям. А Черкащина – не менш цікавий і привабливий для туристів край [5].

Справжній туристичний бум пережив у 2008 році Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Кількість його відвідувачів, порівняно з попередніми роками, зросла на 55 тис. і перевищила 255 тис. осіб. На тисячу більше проведено й екскурсій – майже 3,5 тис. Підвищенню інтересу до чернігівських пам'яток сприяє велика науково-просвітницька робота, яку проводять працівники установи. Вони беруть участь у туристичних ярмарках, різноманітних мистецьких заходах. Архітектурні пам'ятки міста відвідали журналісти з Республіки Білорусь та всіх областей України. Вони дізналися про історію стародавнього міста над Десною, були вражені його красою і віковим спокоєм. Загалом за останні 40 років, що минули з часу перетворення заповідника у самостійну установу, його пам'ятки та виставки відвідало 9 млн. туристів, у т.ч. урядові делегації з Франції, США, Росії, Великої Британії, Японії, Канади, Іспанії та ін. країн [8].

Важливою подією для розвитку туризму у Чернігові стало відкриття у місті туристсько-інформаційного центру. Ця служба сприяє створенню позитивного іміджу області та її міст серед гостей та туристів. Центр надає допомогу у вивченні пам'яток архітектури, культури, історії. Він презентує культурні, спортивні заходи, екскурсійні пропозиції та інше. Крім цього, Центр має свій сайт, на якому розміщено багато корисних повідомлень про історію цього мальовничого краю [17]. Також у Чернігові почали працювати екскурсійні таксі. Поки що екскурсію проводять водії таксі, але згодом її текст буде професійно записано в аудіо форматі. Запис подаватиметься блоками, залежно від прибуття до конкретної історичної пам'ятки. Також слід підкреслити, що власне екскурсія є безкоштовною. Клієнт сплачує лише за показниками таксометра. За попередніми підрахунками, тригодинна екскурсія Черніговом коштуватиме 100-120 гривень. Поки що новим видом послуг місцевого туристичного ринку скористалося небагато гостей. Зараз в обласному центрі Чернігівщини працюють 13 екскурсійних таксі. Цей проект є складовою туристичного маршруту «Автоекскурсії Черніговом», презентованого управлінням туризму та інвестицій Чернігівської міської ради [1].

Міська влада Полтави у рамках програми «Полтава туристична» підготувала висококваліфікованих екскурсіводів, які змогли б компетентно, цікаво та доступно інформувати гостей, передаючи їм неповторну атмосферу Полтави. Після захисту наукових робіт отримали дипломи про набуття фаху екскурсівода більше 100 осіб. У них за плечима – понад 900 годин теоретичних і практичних занять. Підготовка гідів стала можливою завдяки угоді, укладеної управлінням культури міськвиконкому та інститутом туризму Федерації профспілок України [12].

У Запорізькій області діє регіональна електронна карта туристичних об'єктів та інформаційний центр для туристів: мандрівники можуть дізнатися все про туристичну інфраструктуру Запорізького краю та вибрати собі маршрут до душі, не виходячи з дому. Єдине, що кульгає – туристична інфраструктура, що мала б забезпечувати закордонним гостям європейський рівень комфорту. Тому в місцях туристичного паломництва буде збудовано готелі, кемпінги, під'їзні шляхи та інші об'єкти з обслуговування [13].

У регіоні розроблена програма комплексної розбудови курортно-туристичної зони.

Вона стала одним з напрямів стратегічного розвитку Запорізької області, де також впроваджується проект спільного співробітництва влади, бізнесу і громадськості в розвитку інфраструктури регіону, розроблений за допомогою Канадського інституту урбаністики за підтримки Канадського агентства міжнародного розвитку.

На Дніпропетровщині знаходиться 114 природно-заповідних територій і об'єктів, у тому числі 15 заказників державного та 33 – місцевого значення, 51 пам'ятки природи, 8 парків – пам'яток садово-паркового мистецтва, 3 заповідні урочища. До рекреаційних ресурсів області належать м'який клімат, мінеральні джерела, лікувальні грязі, курорт «Солоний Лиман» та інші місця відпочинку [15].

На Миколаївщині розпочато реалізацію нової інвестиційної моделі розвитку туристично-рекреаційного комплексу Чорноморського узбережжя «Чорноморська перлина». У 2008 року презентація проекту відбулася на одній з баз відпочинку очаківського району. На думку місцевих фахівців, область посідає одне з провідних місць в країні за цінними природними та історико-культурними ресурсами, здатними викликати значний інтерес у вітчизняних та іноземних туристів [15].

Унікальний проект зі створення дніпровської «Венеції» реалізують на Херсонщині. Влада Голопристанського району області і власники місцевих підприємств, що працюють у сфері «зеленого» туризму, об'єднали зусилля для «оживлення» численних безлюдних острівців у плавнях Дніпра неподалік від с. Велика Кардашинка. «Зелені хутори Таврії» з'явилися на місці старовинних хуторів, які існували до початку ХХ ст. Тут відроджуються традиції наших предків і забуті ремесла. Територія комплексу займає понад 100 га, для зручності туристів організатори розділили її на три умовних маршрути: «Вільховий», «Квітковий» і «Розважайся-розвивайся». Кожен гість історико-розважального комплексу може спробувати себе в будь-якому вигляді стародавнього ремесла. Гроші вкладають поки що лише районні підприємці, а влада обмежується суто організаційною й технічною підтримкою [19].

Популярним місцем туристичного відпочинку не тільки для вітчизняних, а й для іноземних туристів стала Одеса. Приплив іноземних туристів в Одесу з кожним роком зростає. Більшість туристичних компаній, що пропонують багатоденні круїзи Чорним і Середземним морями, включають Одесу в обов'язкове місце заходження океанських пасажирських лайнерів. Стоянка великого океанського лайнера в акваторії морського вокзалу, враховуючи всі збори, коштує майже 50 тис. доларів США. Тож це є вигідним для міста і його мешканців [16]. Популярними є і винні тури, зокрема в Причорноморському регіоні України. Перші такі тури організувались у 2005 р. в Одеському регіоні, програми яких містили відвідування всього циклу виробництва вина.

У 2007 р. аналогічні туристичні програми Причорномор'я включали відвідування Одеського кон'ячного заводу, шампанських вин, відомих підприємств: «Коктебель», «Інкерман», «Масандра», «Таврія», «Новий Світ» та ін.

Водночас у туристичній галузі Одеської області є значні проблеми. Від колишньої слави одеських курортів залишилися одні спогади, відблиски фінансової удачі. Під загрозою знищення опинилися відомчі санаторії. Оздоровниці «ріжуться» на наділи, сотки, на яких миттєво з'являються особняки. Схожа доля чекає й дитячі центри відпочинку – з курортної карти Одеси вони зникають з катастрофічною швидкістю. Говорячи мовою медиків, курортно-санаторні установи Одеси ще не мертві, але й не живуть повноцінним життям [2].

Для поширення інформації про територіальні громади Вінниччини за кошти обласного бюджету в мережі Інтернет створено дві веб-сторінки – «Моє село» і «Моє місто». Новинку започаткувала громадська організація «Подільська агенція регіонального розвитку». Розроблена нею програма «Історія Вінниччини: від громади – до особистості» здобула перемогу в обласному конкурсі проектів розвитку територіальних громад. За отримані кошти створено нові сайти. На них виставляють інформацію про сільські, селищні та міські територіальні громади. Інформація подається у 3 розділах: «Історія

громади», «Видатні люди громади» та «Найцікавіші історії і легенди громади» [6].

До головних підприємств-виробників, потенційних об'єктів винного туризму області, належать: ПАТ «Вікторія», НПП ТОВ «Нива», ТОВ ПТК «Шабо», ВАТ СП «Чорноморська перлина», ТОВ «Винхол Оксамитне», ЗАТ «Ізмаїльський винзавод», ВАТ «Харчовик», ТОВ «Агро-Південь», ЗАТ «Одеський завод шампанських вин», ОПХ ім. Суворова, ННЦ «ІВіВ ім. В. Таїрова, ТОВ «Ланжерон і К», підприємства п'яти приватних виноробів, вперше представлених на XI міжнародній виставці «Вино та Виноробство»: Г. Дімова, В. Живора, А. Шаповалова, Крістофа Лакарена, а також сімейної виноробні «Тіно». При всіх вищезгаданих виновиробничих підприємствах функціонують дегустаційні зали. За даними Асоціації виноробів Одеського регіону, таких підприємств понад 100, але більша частина має бути організована та реконструйована, щоб мати змогу долучитися до світового винного туризму [7].

Практично у всіх регіонах півострова АР Крим існують виноробні заводи. На Південному березі це «Масандра», «Магарач» і «Алушта»; у східному Криму – «Коктебель», «Судак», «Золоте Поле» і знаменитий завод шампанських вин «Новий Світ»; у західному Криму – винзаводи «Бахчисарайський», «Золота Балка», «Інкерманський», а також підприємства Архадересе та Севастопольський винзавод. При всіх вищезгаданих підприємствах функціонують дегустаційні зали та погребі [14; 19].

У Миколаївській області представлені Виноробний завод ТМ «Коблево», ВАТ «Радсад», ВАТ «Садвінпром» («Зелений Гай»), ТА «Сандора». На жаль на даному етапі дегустаційна інфраструктура майже не розвинена.

Херсонська область має ТМ «Вина Олішшя», АТ «Цюрюпинське», «Білозерський», «Таврія», «Кам'янський», ім. Солодухіна, Покришева, князя Трубецького, «Червоний Маяк», Херсонський винзавод. Дегустаційні зали облаштовані для відвідування при заводах «Таврія», «Вина Олішшя», «Білозерський», «Червоний Маяк».

Значну роль у розвитку винного туризму відіграють винні фестивалі. У Причорномор'ї започатковано низку таких заходів: фестиваль вина та джазу (травень, Ялта), фестиваль вина та живопису (вересень, Коктебель), фестиваль вина і винограду «Сонячна долина» (жовтень, Судак), фестиваль молодого вина на Дерибасівській (Одеса).

Потужний туристичний потенціал має і старовинний Львів. Місто, де щороку відбувається понад 100 фестивалів, у якому діє 60 музеїв, майже сотні храмів різних конфесій, стоїть низка пам'яток архітектури та культури і куди щороку приїздить понад мільйон туристів, давно вважається однією з культурних столиць України. В останні роки Львівщина приймає туристів із 34 країн світу. Його пріоритети туристичної галузі полягають у розвитку маршрутів, проведенні етнографічних і мистецьких фестивалів, відкритті туристичного центру у Трускавці, а також у виготовленні різних путівників, каталогів і календарів. Для втілення цих ініціатив обласний бюджет виділяє кожного року кошти. Свою частку вносить у справу і міська скарбниця. Завдяки цьому на стародавніх вуличках Львова нині дедалі частіше можна почути не тільки традиційно-гостьову польську мову, а й німецьку, іспанську, італійську, французьку та англійську.

Отже, на основі аналізу ситуації в туристичній галузі України, виявлено, що ефективне функціонування системи туризму неможливе без планування, регулювання, координації і контролю з боку центральних та місцевих органів виконавчої влади, органів місцевого самоврядування, що здійснюють його розвиток. Необхідність державного регулювання туризму обумовлена, по-перше, специфічними особливостями туризму як виду економічної діяльності, що вимагає формування певної стратегії регулювання його функціонування; по-друге, тенденціями розвитку туристичної системи в сучасних умовах; по-третє, посиленням економічної, соціальної, культурної і політичної ролі туризму в національному і міжнародному масштабі.

Список використаної літератури

1. *Вивчати пам'ятки Чернігова допоможе таксі* // День. – 2008. – 3 груд.
2. *Воронков В.* Прощай, курортна Пальміро? / В. Воронков // Голос України. – 2008. –

28 берез.

3. *Київщина туристична: нові можливості* // *Новости турбизнеса*. – 2008. – № 19. – С. 37.
4. *Кирей В.* Зберігаючи – примножуємо / В. Кирей // *Уряд. кур'єр*. – 2008. – 12 лип.
5. *Кобиляцька В.* Черкаси розпочинають «полювання» на туристів / В. Кобиляцька // *День*. – 2009. – 24 квіт.
6. *Костюкевич В.* Житомирщина пропонує туристам свої чудеса / В. Костюкевич // *День*. – 2009. – 3 лют.
7. *Офіційний сайт Міністерства аграрної політики України.* Виноградний кадастр України. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://govuadocs.com.ua>. – Назва з домашньої сторінки Інтернету.
8. *Павленко С.* Відтепер турист у нашому краї не заблукає / С. Павленко // *Голос України*. – 2008. – 2 квіт.
9. *Про роботу туристичної галузі м. Києва* // *Новости турбизнеса*. – 2008. – № 18 (116).
10. *Свачій І.* Венеціанський острів – ще не Венеція / І. Свачій // *Вечір. Київ*. – 2009. – 27 лют.
11. *Свачій І.* Київ перетворюється на дикий схід / І. Свачій // *Хрещатик*. – 2009. – 27 лют.
12. *Седик О.* Індустрія подорожей [Електронний ресурс] / О. Седик. – Режим доступу: www.kreschatic.kiev.ua. – Назва з домашньої сторінки Інтернету.
13. *Скобельський Д.* Гостей Полтави зустрічатимуть дипломовані екскурсоводи // *Голос України*. – 2008. – 19 лип.
14. *Солонина Є.* Запоріжжя «розкриває карти» туристам // *День*. – 2008. – 3 груд.
15. *Тарасова Ю.* Виноградарство та виноробство як пріоритетні галузі господарства ТНПУ. Серія: Географія. – № 2, 2005. – Т. – 156 с.
16. *Туристичні новини регіонів України* / Інф. // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua>. – Назва з домашньої сторінки Інтернету.
17. *У планах заморських туроператорів* / *Укрінформ* // *Уряд. кур'єр*. – 2008. – 10 січ.
18. *У Чернігові – туристичний бум* / *Укрінформ* // *День*. – 2009. – 13 січ.
19. *Шпарага Е.* Ринок винного туризму Причорноморського регіону як перспективний напрямок тематичного туризму України // Е. Шпарага, В. Бойко // *Географія та туризм* : зб. наук. пр. – К. : Альтерпрес, 2011. – Вип. 14. – С. 46–51.

Резюме

Зроблена спроба простежити стан розвитку вітчизняної туристичної індустрії, яка в сучасних умовах постійно й динамічно розвивається, сприяючи вирішенню цілого комплексу життєво важливих соціально-економічних проблем.

Ключові слова: туризм, туристична діяльність, турист, екскурсія.

Summary

Rahuba E. State of development of the domestic tourism industry

The article attempts to trace the condition development of the domestic tourism industry, which in modern terms is constantly and rapidly evolving, helping to solve a whole range of vital economic and social problems.

Key words: tourism, tourist activities, tourist, excursion.

Аннотация

Анализируется состояние отечественной туристической индустрии, которая в современных условиях динамично развивается, способствуя решению комплекса жизненно важных социально-экономических проблем.

Ключевые слова: туризм, туристическая деятельность, турист, экскурсия.

Надійшла до редакції 25.01.2014 р.

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КРУЇЗНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

За статистикою Всесвітньої туристичної організації (ВТО), щорічний стабільний приріст туристів, що використовують ті або інші форми морських круїзів, складає 8%. За прогнозами іноземних компаній до 2017 р. у світі налічуватиметься 24 млн. круїзних туристів. Нині щороку подорожують морем майже 15 млн. осіб. На підставі вищенаведеного особливої важливості набуває вивчення стану круїзного туризму в Україні, що і зумовлює актуальність дослідження.

Поняття «круїзний туризм» у вітчизняній науковій літературі практично не зустрічається. Ані в «Туристському словникові-довідникові» В. Федорченка і І. Мініч [20], ані в одному з «найсвіжіших» видань із красномовною назвою «Сучасні різновиди туризму» М. Кляпа і Ф. Шандора [6] про круїзний туризм і згадки не має. Деякі відомості про стан та перспективи розвитку круїзного туризму в світі, зокрема в Україні, містяться в роботах М. Данчик, Є. Кізілової, Є. Тіщенка. Між тим, цей термін інтенсивно вживається в публікаціях у вітчизняних ЗМІ. Словосполучення «круїзний туризм» вживає Голова Ради з питань туризму і курортів України Є. Самарцев у статті «Куди пришвартується білий лайнер?», надрукованій у газеті «Урядовий кур'єр» і присвяченій проблемам, що стоять на шляху розвитку цього виду туризму в сучасній країні [16]. Про проблеми відродження круїзного туризму пише директор Одеського морського порту М. Павлюк [13]. Підтримує цю тему й Г. Берьозкіна [2].

«Круїзний туризм» – поняття для вітчизняної науки нове, хоча круїзи – як вид туризму – мають понад столітню історію.

Етимологічно слово круїз (від англ. cruise) означає морську подорож, зазвичай – по замкнутому колу, з поїздками з портів у внутрішні райони країн. Утім, на сьогодні використовується більш широка трактовка цього поняття. Так, автори «Туристського словника-довідника» під круїзом розуміють туристську поїздку «з використанням транспортних засобів (як правило, водних) не тільки для перевезення, але і як засобів розміщення, харчування і обслуговування. У туристській практиці активно реалізується програма круїзів на морських і річкових маршрутах» [20; 72]. Що стосується визначення круїзу, то А. Бабкін розуміє це як мандрівку на водних видах транспорту, що включає берегові екскурсії, огляд визначних пам'яток портових міст, різноманітні розваги на борту морських і річкових лайнерів [1]. М. Єфремова не вживає поняття «круїзний туризм», не виділяє окремо і круїзи, згадуючи останні лише в контексті екзотичного туризму. Утім, автор веде мову про морській і річковий туризм, морські подорожі, під якими має на увазі лише яхтинг, і відносить їх до пригодницького туризму [4].

На початку ХХІ ст. круїзна індустрія стала сектором туристської індустрії, що розвивається швидкими темпами. Україна почала знову залучатися до круїзного туризму, однак реалізують ці круїзи зарубіжні компанії. Публікації вітчизняних фахівців як сфери туризму (Є. Самарцев), так і працівників сфери морських перевезень (М. Павлюк) на цю тему свідчать про проблеми, що існують сьогодні в Україні на цьому перспективному напрямі. Тому *метою статті є* розгляд тенденцій і перспектив розвитку круїзного туризму України початку ХХІ ст.

Розвиток круїзного туризму залежить від багатьох чинників, що сприяють залученню туристів у регіон, у першу чергу – наявність привабливих культурних, історичних, природних визначних пам'яток; стабільність економіки; безпека; наявність комфортабельних умов та високого рівня сервісу. Якщо перший чинник наявний в Україні в достатній кількості, то інші знаходяться у складному становищі і потребують змін і удосконалення. Головною проблемою є обсяги інвестування морської галузі. Досі держава

не приділяє достатньої уваги розвитку круїзного туризму, а навпаки, значна частка прибутку портів забирається в бюджети різного рівня, що, в свою чергу, призупиняє їх розвиток. Адже порти могли б само інвестуватися і така проблема, як наявність розвиненої портової інфраструктури, причальної лінії понад 600 м, майданчики для висадки пасажирів та паркування автобусів, наявність у портах сучасних пасажирських терміналів і відповідних умов для швидкого обслуговування круїзних суден, туристична інформація іноземними мовами, могли б уже вирішитися.

Сьогодні інфраструктура українських портів не пристосована для прийому мегалайнерів; виключенням може бути лише Одеський морський порт, який може приймати судна завдовжки не менше 240 м з осіданням 8,5 м. [10]. Проте, для розвитку круїзного туризму не достатньо лише покращити інфраструктуру українських портів, необхідно розвивати й міську інфраструктуру – аеропорти, якісні дороги, місця для паркування екскурсійного автотранспорту тощо.

Як зауважила С. Очкуленко, директор компанії «Рамут-Севастополь», кількість українських туристів, що купують круїзи, зростає. І як би відправними точками круїзів були вітчизняні порти, охочих було б набагато більше. Але, на жаль, наша інфраструктура поки до цього не готова. Якщо в Одесі є готелі з великою кількістю номерів, то злітно-посадочна смуга аеропорту не дозволяє приймати літаки будь-якого класу. В Севастополі ж немає ні відповідного аеропорту, в зв'язку з не високою пропускнуою спроможністю військового аеродрому Бельбек, ні достатньої кількості готелів [8]. А сьогодні це питання взагалі є проблематичним.

Про розвиток круїзного і яхтового туризму в Ялті, свідчить і мер міста С. Ілаш: планується проведення комплексної реконструкції й модернізації порту, що передбачає розвиток усієї інфраструктури цього об'єкта. Роботи в гавані розпочалися в 2014 р. Як зазначив мер, комплексне будівництво сучасної яхтової марини міжнародного рівня дасть змогу залучити в Ялту круїзні судна найвищого класу й розвивати яхтовий туризм. Прийнята програма реконструкції торкнеться також і будівництва інфраструктури порту – ресторанів, готелів, конференц-зал та інших об'єктів рекреаційної галузі [5].

У липні минулого року міжнародна компанія «Royal Caribbean International» оголосила про готовність профінансувати реконструкцію порту Ялти й аеропорту м. Сімферополь. Обсяг інвестування в реконструкцію може становити майже 500 млн. доларів США [5].

Щоб перетворити порт Ялти в один із круїзних центрів Чорноморського регіону та зробити його конкурентоспроможним, інвестори проведуть масштабну модернізацію основних фондів підприємства і збільшать його потужності. Крім того, в результаті розширення портового басейну порт зможе одночасно приймати по 4 «мегасудна» довжиною понад 200 метрів і пасажировмісністю понад 1,5 тис. осіб. Як стверджують експерти цього напрямку, протягом найближчих 10 років круїзний бізнес на Чорному морі зростатиме на 10-15% щороку, що, безумовно, матиме позитивний вплив на українську економіку [5]. І знову ж таки за вирішення відповідних політичних умов.

Не лише готовність зарубіжних круїзних компаній профінансувати розвиток інфраструктури портових міст, а й синхронізація законодавства України та Європейського Союзу в рамках Угоди про асоціацію й зону вільної торгівлі стане стимулом для розвитку в Україні і, зокрема, Криму міжнародного круїзного туризму. На думку О. Нетецької, найбільш об'єднуючий вид туризму для європейських країн, що мають вихід до морів, і прибуткова складова для їхніх економік – круїзний туризм. Гарантуючи іноземним суднам у своїх портах таке ж ставлення, як і до суден під власним національним прапором, Україна залучить круїзних туристів з інших країн у чорноморські міста, що мають унікальні історичні, культурні та туристичні визначні пам'ятки [12]. Але ж знову виникає проблема поліпшення адміністративної системи, що спростить процедуру митного і паспортного контролю (включаючи одержання віз, що могло б бути організоване на борті судна) є необхідним.

Особливістю вітчизняного ринку круїзного туризму є майже повна відсутність внутрішніх туристів. Після невдалих спроб відродити вітчизняний круїзний флот, українці повністю переорієнтувалися переважно на європейські круїзи, активно пропонувані світовими круїзними компаніями через вітчизняних тур. операторів. Однак з кожним роком збільшується стрічний потік іноземних туристів, які на іноземних судах плывуть до України.

В інтерв'ю віце-президента з комерційного розвитку найбільшої компанії Royal Caribbean Cruises Джона Терсек, яке він давав ЦТС, зазначається, що круїзний туризм у чорноморських портах може зацікавити американців і британців, які вже багато подорожували. «Ім не потрібна Венеція чи Флоренція, вони втомилися від Барселони, вже бачили всі чудеса світу і шукають чогось нового. Ось для таких клієнтів те, що може запропонувати Чорне море і чорноморські порти, може бути цікавим» [10].

В останні роки Одеський порт докладає зусиль для розвитку круїзного пасажирського судноплавства на Чорному морі. Ще 2006 р. адміністрація порту розробила довгострокову програму, розраховану на залучення в гавань чималої кількості океанських лайнерів провідних туроператорів світу [9]. Першим кроком на шляху реалізації розробленої портом програми стало відновлення 2008 р. членства підприємства в Асоціації круїзних портів Середземного і Чорного морів «Med Cruise». У тому ж році порт приступив до поетапної реконструкції причалів для прийому суперлайнерів великих розмірів [9].

Восени 2008 р. на базі підприємства проведена I міжнародна конференція «Black Sea Cruises», в рамках якої вдалося організувати діалог між представниками портів, туристичних організацій, морських агентств та світових круїзних компаній. Завдяки форуму, чорноморський регіон отримав якісну рекламу на світовому ринку, що призвело до розширення подальшого співробітництва з круїзними компаніями щодо збільшення судно заходів на Чорне море. Тоді ж вперше за всю історію порту в гавань зайшов круїзний теплохід довжиною понад 294 м – Queen Victoria. І в тому ж році вперше за майже 20 років було обслуговано рекордна кількість пасажирів – 136,3 тис. осіб.

Друга конференція – «BlackSea Cruises-2010» – принесла конкретні результати: віце-президент компанії «Royal Caribbean International» Дж. Терсек висловив намір компанії інвестувати в розвиток українських круїзних портів до 120 млн. дол. США. За словами Ю. Васькова, Віце-прем'єр, Міністр інфраструктури України створив робочу групу, до якої увійшли представники Мінінфраструктури, портів та уряду АР Крим для укладання інвестиційного договору з розвитку портів Ялта і Севастополь. У 2012 р. на базі Одеського порту відбулася III міжнародна конференція «Black Sea Cruises» [9].

На даний час у Чорному морі розвивається, переважно, в'їзний круїзний туризм, темпи розвитку якого поступаються темпам розвитку Середземноморського круїзного напрямку, на якому за останні роки обсяг перевезень збільшився на 17,6 %. Що стосується України, крім в'їзного круїзного туризму, як окремий напрям формується організація круїзів за маршрутом «ріка-море», зокрема, Дніпром з виходом до Чорного моря. Вже функціонують маршрути «Київ-Одеса», «Київ-Севастополь-Вилкове-Одеса», «Київ-Севастополь-Одеса-Тулча» (Румунія), «Київ-Севастополь-Одеса», які охоплюють і м. Херсон, круїзи по Дунаю [11]. З українських компаній Тартус-тур, яка є круїзним туроператором, спеціалізується на річкових круїзах шляхом прямого фрахтування теплоходів високого рівня комфортності в Українського Дунайського пароплавства, а також у Німеччини, Голландії, Франції і Швейцарії [17].

З метою залучення іноземних туристів до України, починаючи з 1997 р., ВАТ «Українське Дунайське пароплавство» здійснює розробку та впровадження круїзних маршрутів із заходженням пасажирських суден до портів міст Ізмаїл і Вилкове, де туристам надаються екскурсійні послуги. Впродовж 10 років вдалося сформуванати достатньо активний попит на ці круїзи на європейському туристичному ринку, внаслідок чого щорічно понад 5000 тис. іноземних туристів відвідують українську частину дельти

Дунаю. З 1999 р. туристичний підрозділ ВАТ «Українське Дунайське пароплавство» організовує водні екскурсії з Усть-Дунайська в дельту Дунаю для іноземних туристів, що здійснюють дніпровські круїзи. З 2004 р. до м. Вилкове здійснюють судозаходи круїзні теплоходи зарубіжних судноплавних компаній, а екскурсійне обслуговування іноземних туристів забезпечується туристичним підрозділом ВАТ «Українське Дунайське пароплавство». Починаючи з 2006 р. іноземні туристи відвідують м. Ізмаїл, де їм пропонується оглядова екскурсія з відвідуванням визначних пам'яток культури і архітектури міста: Свято-Покровського собору, діорами «Штурм фортеці Ізмаїл», картинної галереї Ізмаїла та фольклорна програма [11]. Пропонує Тартус-тур і круїз «Перлини Румунії, Болгарії і Туреччини» Чорним морем з Одеси за маршрутом «Одеса – Констанца – Несебр – Стамбул – Одеса» на теплоході типу «ріка-море» «Т. Шевченко» [17]. Компанія Gess-tour, офіс якої розташований у Севастополі, пропонує круїзи «Одеса – Стамбул» (Туреччина) на п'ятипалубному вантажопасажирському судні [11], а також – морські круїзи навколо Криму. У літньому сезоні 2007 р., після 16-літньої перерви, Національний перевізник України – Судноплавна компанія «Укрферрі» відновила круїзні рейси відомим у минулому маршрутом Кримсько-Кавказької лінії «Одеса-Ялта-Сочі-Стамбул-Одеса». На жаль, спроби українських компаній відродити улюблену всіма Кримсько-Кавказьку лінію теж не мали успіху [11]. Значну роботу з розвитку і популяризації круїзного туризму в Одеському регіоні здійснює туроператор ТОВ «Лондон Скай Тревел». Так, у 2004 р. компанія пішла на певний ризик, запровадивши напрям «Одеса-Варна-Одеса» на катамарані «Кримська стріла». І цей ризик виправдався. Незабаром довелося впроваджувати додатковий рейс і зараз катамаран прямує з Одеси до Золотих Пісків двічі на тиждень [11].

Провідними туристичними операторами області з обслуговування круїзних туристів є ТОВ «Юджинія Тревел». Туристичний підрозділ служби пасажирського флоту ВАТ «Українське Дунайське пароплавство» працює з 1992 р. Основним видом діяльності підрозділу є організація круїзів Дунаєм для вітчизняних і іноземних туристів на пасажирських судах ВАТ «УДП» [11].

Про поживлення ринку круїзного туризму свідчить і зростання кількості спеціалізованих туристичних компаній, що пропонують тури українським вояжерам. Вже цього року до таких компаній як «Троянда Вітрів», «Експрес Вояж», «Укрферрі тур», «Антарес» (все – Київ), «Центр круїзів України», «Сильвер Лайнс», «Диліжанс» (все – Одеса), Expert Cruise (Харків), приєдналися ще не менше п'яти туроператорів зі своїми мережами турагентських фірм [8]. За 15 років існування круїзної лінії від Пасау (Німеччина) до української частини дельти Дунаю в порти Ізмаїл та Вилково було здійснено 597 суднозаходів круїзних суден Українського Дунайського пароплавства, іноземних фрахтувальників та судовласників. 76.933 туристів взяли участь у берегових та водних екскурсійних програмах, включаючи відвідання Дунайського біосферного заповідника з виходом до Чорного моря та нульового кілометра, піших екскурсій по Вилкову та автобусних – Ізмаїлом. За цей період отримано 1. 257. 380 євро доходів [18].

Що стосується перспектив розвитку круїзного туризму в Україні, то вони в пов'язані з ухваленням Закону про морські порти, що відкриває можливості круїзним операторам розвивати необхідну інфраструктуру. Організація Чорноморського економічного співробітництва (ОЧЕС) доручила робочій групі зі співробітництва в галузі туризму спільно з робочою групою з транспорту цієї організації вивчити питання щодо започаткування проекту з розвитку круїзного туризму у регіоні ОЧЕС [3]. Остання підтримала ініціативу України щодо розвитку круїзного туризму в акваторії Чорного моря. На засіданні робочої групи зі співробітництва в галузі туризму досягнуто домовленості просувати Чорноморський регіон як один із провідних туристичних напрямів світу. Окремо планується концентруватися на просуванні культурологічних маршрутів у регіоні Чорного моря. Україна пропонує Одесу, Ялту та Севастополь.

У рамках II Київського міжнародного туристичного форуму, що проходив у жовтні

2013 р., відбулося засідання робочої групи ОЧЕС зі співробітництва в галузі туризму. На засіданні була ухвалена відповідна Декларація міністрів, відповідальних за туризм держав-членів ОЧЕС. Міністри держав-членів ОЧЕС доручили робочій групі зі співробітництва в галузі туризму розробити практичні кроки для ефективної реалізації положень цієї Декларації [3].

Отже, круїзний туризм у Чорному морі справа дійсно перспективна та вигідна. Круїзний туризм заслуговує на більшу увагу як влади, так і інвесторів, оскільки має значний потенціал розвитку, бо навіть у сучасних складних економічних умовах демонструє активний розвиток. На даний час у Чорному морі розвивається, переважно, в'їзний круїзний туризм, оскільки свого флоту в Україні нема, а для купівлі круїзних теплоходів потрібні чималі кошти. Та й круїзна інфраструктура також вимагає великих вкладень. В обов'язкові вимоги круїзних компаній входить наявність довгого глибоководного причалу, наявність розвиненої портової інфраструктури, майданчику для висадки пасажирів та паркування автобусів, наявність у портах сучасних пасажирських терміналів і відповідних умов для швидкого обслуговування круїзних суден, туристична інформація іноземними мовами. На жаль, в Україні гідні умови поки може надати лише Одеса. Міжнародні круїзні оператори готові інвестувати кошти в поліпшення інфраструктури портів, але українське законодавство поки не передбачає подібної форми державно-приватного партнерства. Тому на даний час, розмови про те, що ми відкриті для іноземних інвестицій, поки залишаються лише розмовами, а найбільш гальмівним фактором у розвитку круїзного туризму є відсутність уваги та підтримки з боку влади.

Список використаної літератури

1. **Бабкин А. В.** Специальные виды туризма [Електронний ресурс] / А. В. Бабкин. – Режим доступу: http://tourlib.net/books_tourism.
2. **Березкина А.** Для продвижения черноморского круїзного бренда / А. Березкина // Порты Украины. – № 2 (114). – 2012. – Режим доступу: <http://portsukraine.com>.
3. **Вілкул О.** Урядовий портал: [Електронний ресурс]. ОЧЕС підтримала ініціативу України щодо розвитку круїзного туризму в акваторії Чорного моря – Режим доступу: <http://xn-7sbdfn1asfd4akie6yfbdxn1amh/kmu.com.ua>.
4. **Ефремова М. В.** Основы технологи туристського бизнеса: уч. пос. / М. В. Ефремова. – М. : Изд-во «Ось-89», 2001. – 192 с.
5. **Інформаційно-аналітичний бюлетень КМУ** [Електронний ресурс]: В Україні продовжує розвиватися круїзний і яхтовий туризм. – Режим доступу: <http://info-kmu.com.ua>.
6. **Кляп М. П.** Сучасні різновиди туризму / М. П. Кляп, Ф. Ф. Шандор. – К. : Знання, 2011. – 334 с.
7. **Круїзний туризм** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://culture.odessa.gov.ua>.
8. **Круїзний туризм** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sudak.in.ua>.
9. **Круїзний туризм: Розкрити потенціал Одеси** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.port.odessa.ua>.
10. **Круїзний туризм у Криму** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.magazine-rest.in.ua>.
11. **Круїзний туризм в Україні** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forstudents.at.ua>.
12. **Нетецкая Е.** Ассоциация Украины и Евросоюза позволит развивать в Крыму международный круизный туризм / Е. Нетецкая // <http://crimea>.
13. **Павлюк Н. П.** Развитие пассажирских перевозок в Одесском порту в исторической перспективе / Н. П. Павлюк // Гостиничный и ресторанный бизнес. – № 1. – 2009. – С. 21–24.
14. **Перстньова Н.** Чорне море, білий теплохід... Чи під силу Україні круїзний туризм? / Н. Перстньова // Дзеркало тижня. – № 40. – 24 жовтня 2008. – <http://news.finance.ua>.

15. *Пріоритети розвитку морського господарського комплексу України в умовах глобалізації: аналітична доповідь* / А. О. Филипенко, В. В. Баришнікова; за ред. А. О. Филипенко; Регіон. філія нац. ін-ту стратегічн. досліджень у м. Одесі. – О. : Фенікс, 2013. – 168 с.
16. *Самарцев Є.* Україна може стати серйозним гравцем на світовому ринку морських круїзів / Є. Самарцев // <http://www.ukurier.gov.ua>.
17. *Сайт компанії Tartustour* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.tartustour.com.ua.
18. *Тищенко О. В.* Круїзне судноплавство як чинник розвитку приморських регіонів України. Аналітична записка / О. В. Тищенко, А. О. Филипенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua>.
19. *Урядовий кур'єр* [Електронний ресурс]: В Україні розвиватимуть круїзний туризм в акваторії Чорного моря. – Режим доступу: <http://www.ukurier.gov.ua>.
20. *Федорченко В.* Словник-довідник туристських термінів / В. Федорченко, І. Мініч. – К. : Дніпро, 2000. – 156 с.

Резюме

Здійснено аналіз сучасного стану круїзного туризму в Україні, розглянуто складності та проблеми, що сповільнюють його розвиток, визначено можливі напрями їх подолання.

Ключові слова: круїз, круїзний туризм, порт, інфраструктура.

Summary

Lyahovska O. State and prospects of development of cruise tourism in Ukraine in the beginning of XXI century

In the article the analysis of the modern state of cruising tourism is resulted in Ukraine, it is considered complication and problem, which slow his development and possible directions of their overcoming are definite.

Key words: cruise, cruising tourism, port, infrastructure.

Аннотация

Анализируется современное состояние круизного туризма в Украине, рассмотрены проблемы, сдерживающие его развитие, определены возможности их преодоления.

Ключевые слова: круиз, круизный туризм, порт, инфраструктура.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

УДК 379.85-057.68

Г.В. Злагодух

ФОРМИ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ РОБОТИ БММТ «СУПУТНИК» ЦК ЛКСМУ З ІНОЗЕМНИМИ ТУРИСТАМИ (70-ТІ РОКИ ХХ СТ.)

Метою даної статті є визначення форм культурно-дозвіллевої роботи Бюро молодіжного міжнародного туризму «Супутник» ЦК ЛКСМУ з іноземними туристами у 70-ті роки ХХ ст.

Актуальність теми обумовлена тим, що соціальна анімація в іноземному туризмі радянського періоду фактично не досліджувалася.

Відмітимо, що за радянських часів молодіжний туризм розглядали як частину інтернаціональних зв'язків комсомолу, змістовний та вагомий інструмент пропаганди ідей комунізму. Саме так інтерпретували туризм Г. Науменко, В. Мошняга, О. Ємченко,

Б. Рогатін та ін. автори. Науменко Г. у праці «Молодежь и туризм» з позицій офіційних ідеологічних пріоритетів розкрив деякі форми молодіжного туризму [9]. У наступній праці Г. Науменка, написаній у співавторстві з О. Ємченком, ««Спутник»: в гости к нам!» [10] наведена інформація про радянські й зарубіжні міжнародні молодіжні центри і табори, викладена в популярній формі.

У масово-політичному виданні «Орбиты «Спутника»: Из истории молодежного туризма» [6], підготовленому В. Квартальним і В. Федорченко, знаходимо інформацію про процес становлення та здійснення дружніх зв'язків Бюро міжнародного молодіжного туризму «Спутник» ЦК ВЛКСМ із прокомуністичними, студентськими та ін. молодіжними організаціями планети.

Інформативністю та ґрунтовним підходом до розкриття структури туристичної галузі в Радянському Союзі, на прикладі діяльності трьох найбільших туристичних монополістів тієї доби, відрізняється стаття Т. Сокол «Характеристика структури туристичної галузі СРСР у 70-80-х рр. ХХ ст.» [15].

Це організації: Центральна Рада з туризму й екскурсій, що підпорядковувалася профспілкам, «Інтурист» та «Спутник» [3].

Туристичний молодіжний обмін між СРСР, капіталістичними країнами і країнами «третього світу» був обумовлений зменшенням напруги в міжнародних і політичних відносинах початку 1970-х років та відповідно проголошенням радянським керівництвом принципу «мирного співіснування» країн з різним суспільним ладом. Ідеологічні й організаційно-політичні передумови та засади такої діяльності БММТ «Спутник» широко відображені в дослідженні В. Зінченка [3].

Необхідно зазначити, що в Україні з 1973 р. справою молодіжного іноземного туризму стало опікуватись Бюро молодіжного міжнародного туризму «Спутник» ЦК ЛКСМУ. Згідно з «закопанськими» домовленостями, іноземним туристам пропонувався такий пакет послуг на маршрутах: розміщення в кімнатах на 2-4 особи зі зручностями на поверсі, триразове харчування в ресторані чи кав'ярні, а під час подорожі – забезпечення сухим пайком; різні соціальні заходи; проведення міських екскурсій; супровід гід-перекладача тощо.

Спробуємо проаналізувати архівні документи на предмет виявлення форм культурно-дозвілєвої роботи з початку роботи БММТ у цій сфері.

В Україні Бюро міжнародного молодіжного туризму «Спутник» ЦК ВЛКСМ розпочало свою роботу у грудні 1972 року, а з 1973 р. став активно розвиватися іноземний молодіжний туризм. Але і до цього часу робота у даному напрямі теж проводилась. Так, у рік лєнінського сторічного ювілею (1970 р.) у роботі з молодими інтуристами по лінії Київського відділення БММТ «Спутник» проведено чимало тематичних заходів: вечори, диспути, дискусії на спеціальну тематику; організовано відвідування підприємств, установ, ВНЗ, шкіл, піонерських таборів, у яких відбувались заходи, пов'язані зі святкуванням ювілею В. Леніна. Велика кількість іноземних груп відвідала ударні комсомольські новобудови, підприємства, що носили ім'я радянського вождя [14; 5]. Протягом туристичного сезону регулярно демонстрували фільми про В. Леніна. Деякі з них супроводжувалися коментарями ветеранів, членів КПСС з 1917 року А. Хорошилова, В. Васил'єва та ін.

Із 1969 року активно співпрацював із Київським відділенням БММТ «Спутник» клуб інтернаціональної дружби, сформований на базі ЦПКіВ столиці України. Звіт про роботу Київського відділення БММТ «Спутник» за 1970 рік особливо вдалими називає вечори відпочинку «Київ – Братислава» та «Київ – Краків», які зібрали не тільки членів тургруп, але й київську молодь, ветеранів, що звільняли ці країни від фашистських загарбників, майстрів мистецтв та консулів Генеральних консульств Чехословаччини й Польщі. Перший вечір зібрав понад 3 тис. молодих киян, а другий – понад 2 тисяч [14; 5].

Необхідно відмітити, що саме з 1970 року розпочалась практика залучення груп інтуристів до парадів і демонстрацій 1 травня та 7 листопада, і відповідно, до вечірніх

святкових заходів для київської молоді. Активно залучалися до організації дозвіллевих форм роботи для інтуристів і самодіяльні творчі колективи підприємств міста. Вперше у 1970 р. було проведено прийом іноземних молодих туристів зі США, ФРГ і Франції на квартирах молодих киян [14; 8].

Ті форми роботи, які у 70-ті роки минулого століття відносили до культурно-дозвіллевих, сьогодні називають соціально-анімаційними послугами. Дане поняття єднає додаткові послуги, що надаються туристу та дозволяють, поряд із добре організованими проживанням і харчуванням, створювати комфортні умови для відпочинку. Правильно організовані форми культурно-дозвіллевої роботи (анімації) не залишають гостя без належної уваги, він постійно зайнятий тим, що дає йому задоволення, викликає позитивні емоції, формує прекрасний настрій і збуджує бажання повертатися до таких емоцій знову і знову [1; 5].

Під час досліджуваного періоду туристсько-екскурсійна діяльність мала офіційну назву «екскурсійна пропаганда». Тому і формам культурно-дозвіллевої роботи, без якої неможлива туристична діяльність у радянські часи, притаманна була, перш за все, пропагандистська спрямованість. Зазначимо, що БММТ «Супутник» організувалися лише групові тури для молодих людей віком 16-30 років. Утім, до 10% їхнього складу становили старші за віком туристи, переважно це були комсомольські чи партійні функціонери [2].

Перші роки роботи БММТ «Супутник» засвідчили стрімкий ріст кількості іноземних туристів. «Звіт про роботу Бюро молодіжного туризму ЦК ЛКСМУ за 1973 рік» свідчить, що у порівнянні з 1972 р. (60981 турист із 31 країни) значно збільшилась кількість закордонної молоді, що відвідала Україну (92996 турист із 31 країни). На належному рівні прийняли закордонну молодь Ворошиловградська, Вінницька, Закарпатська, Дніпропетровська, Донецька, Запорізька, Київська, Кримська, Львівська, Одеська, Полтавська, Харківська області та міжнародні молодіжні табори «Верховина» (м. Ужгород) та «Супутник» (пгт. Гурзуф). Даний звіт відмічає, що 1973 р. вперше здійснили прийом іноземних туристів БММТ Житомирського, Чернігівського, Херсонського і Черкаського обкомів ЛКСМ України.

Вік більшості з туристів знаходився у межах 16-35 років. Особливою популярністю серед молодих іноземних туристів користувався Чорноморський круїз за маршрутом: Одеса – Ялта – Новоросійськ – Сухумі – Батумі – Сочі – Одеса на судах «Шота Руставелі», «Іван Франко», «Аджарія», «Башкирія». Так, у 1973 році на маршрутах чорноморських круїзів відпочило 3862 туристи з Польщі, Німеччини, Чехословаччини, Угорщини.

Традиційним став і обмін потягами дружби (протягом 1973 року було прийнято 24 потяги з Болгарії, Угорщини, ГДР, Чехословаччини, Польщі і Італії). Ця форма роботи передбачала проведення таких культурно-дозвіллевих заходів, як вечори інтернаціональної дружби, тематичні зустрічі і диспути, мітинги солідарності [13].

За активної співпраці з Українською Спілкою дружби та культурних зв'язків із зарубіжними країнами проводились зустрічі, мітинги, вечори дружби, на яких розповсюджувалась пропагандистська література на іноземних мовах. Згідно архівних документів за 1973 р. було розповсюджено майже 50 тис. прим. подібної літератури [13]. Комітети комсомолу республіки широко практикували не лише тематичні зустрічі, вечори дружби, мітинги, диспути, але й відвідування промислових підприємств, колгоспів і радгоспів, науково-дослідних інститутів, середніх шкіл, піонерських таборів, дошкільних закладів. Стосовно вечорів інтернаціональної дружби, то вони були організовані під гаслом X Всесвітнього фестивалю «За антиімперіалістичну солідарність, мир і дружбу». Молоді інтуристи брали участь у мітингах солідарності з народами Індокитаю, Африки, Азії, Латинської Америки, що вели боротьбу за свободу та незалежність.

Цікавою є у ракурсі досліджуваної проблеми «Інформація про прийом молодих іноземних туристів в Українській РСР по лінії БММТ «Супутник» ЦК ВЛКСМ за 10

місяців 1977 р.» [4]. Даний документ містить порівняльну статистичну інформацію щодо потягів дружби та інтернаціональних їх аналогів. Так, у 1977 році прийнято 27 потягів дружби з 7 країн (Угорщини, Польщі, Чехословаччини, ГДР, Болгарії, Греції, Фінляндії) та 2 інтернаціональні потяги, до складу яких входили туристи Польщі, Болгарії та Австрії. «...Для іноземних туристів організовано 4068 соціальних заходів, що на 217 більше, ніж за весь 1976 рік. 1977 р. був знаменний і тим, що по лінії «Супутника» вперше країну відвідали індійські туристи. Прийом інтуристів здійснювали 24 БММТ «Супутник», а саме: Вінницького, Волинського, Ворошиловградського, Дніпропетровського, Донецького, Житомирського, Закарпатського, Запорізького, Київського, Кіровоградського, Кримського, Львівського, Одеського, Полтавського, Ровенського, Сумського, Тернопільського, Харківського, Херсонського, Хмельницького, Черкаського, Чернігівського, Черновецького обкомів та Київського міському ЛКСМ України» [4]. Цей документ відмічає, що вищевказані комітети ЛКСМ України, БММТ «Супутник» «...направляли всю інформаційно-пропагандистську роботу серед іноземних туристів на широке ознайомлення їх з досягненнями нашої країни в області зовнішньої і внутрішньої політики, перевагами соціалістичного образу життя, рішеннями XXV з'їзду КПРС, матеріалами Травневого, Жовтневого (1977 р.) Пленумів ЦК КПРС, постановами ЦК КПРС, ЦК Компартії України, ЦК ВЛКСМ «Про 60 річницю Великої Жовтневої соціалістичної революції» [4]. Наголошувалося також, що на спільному засіданні БММТ «Супутник» ЦК ЛКСМ України, президії Української спілки дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами, колегії Управління іноземного туризму при Раді Міністрів УРСР, республіканської ради з туризму і екскурсій підведені підсумки з прийому іноземних туристів у 1976 році, розроблені рекомендації з посилення інформаційно-пропагандистської роботи у зв'язку з 60-річчям Жовтневої соціалістичної революції.

У 1977 році програми перебування груп із-за кордону вже складались з урахуванням прийнятих рекомендацій і затверджувались на засіданнях бюро комітетів ЛКСМУ. В них, як правило, включались відвідування промислових і сільськогосподарських об'єктів, установ і закладів, зустрічі з комсомольським активом, молоддю, ветеранами Великої Вітчизняної війни, партії і комсомолу, передовиками виробництва, молодими депутатами. На вечори-зустрічі запрошували спеціалістів з економічних, зовнішньополітичних, соціальних проблем, лектори-міжнародники товариства «Знання», співробітники товариства дружби і культурних зв'язків з іноземними країнами, товариства «Україна», Комітету захисту миру.

Характерною формою роботи для даного періоду була організація прийому груп із закордонних міст-побратимів. Форми культурно-дозвіллевої роботи, що супроводжували даний напрям, включали організацію Днів Дружби молоді СРСР та Польщі, що одночасно відбулись у 9 містах України. Заключні урочистості з цього заходу були проведені у м. Донецьку; в них взяли участь понад 2 тис. представників радянської й польської молоді.

Плідно працювали й клуби інтернаціональної дружби. За звітний період (1977 р.) ними проведено майже 2 сотні вечорів відпочинку за участю 9 тисяч іноземних туристів і представників радянської молоді.

Інформацію про форми культурно-дозвіллевої роботи знаходимо і в архівному документі «Про досвід роботи БММТ «Супутник» комітетів ЛКСМУ з насичення програм перебування груп інтуристів заходами соціального характеру» [11]. В ньому міститься інформація стосовно функціонування в м. Києві і Донецьку, а у 1979 році і в м. Львові та Харкові на базі ВНЗ російськомовних експрес-курсів для закордонних туристів із таких країн, як Велика Британія, Італія, Польща, НДР. Даний документ підкреслює, що для іноземців-туристів у 1980 році організовано 5326 заходів соціального характеру, що майже втричі більше у порівнянні з 1975 роком.

Цікавою є інформація, стосовно спеціальної підготовки БММТ «Супутником» як запланованих заздалегідь об'єктів показу, так і рядових радянських людей. Директиви того часу наголошували, що будь-яка інформація краще сприймається від пересічних

громадян, а не від гідя-перекладача. Останній сприймався більшістю інтуристів як підготований пропагандист. Тому такі «пересічні громадяни» ретельно відбиралися і готувалися, більш того, безпосередньо перед такою «незапланованою» зустріччю проводився обов'язковий інструктаж відповідальними працівниками БММТ «Супутник». Документ відмічав чималий досвід роботи в такому напрямі Львівського виробничого об'єднання «Прогрес» та «Кінескоп», Харківського турбінного заводу, колгоспу «Маяк» Харківської обл., Дарницького шовкового комбінату м. Києва та інших підприємств. Зауважимо, що тексти всіх екскурсійно-методичних матеріалів мали політичну спрямованість, були обов'язково рецензовані та затверджені відповідними партійними органами.

Методико-екскурсійні матеріали, що використовувались для ведення інформаційно-пропагандистської роботи, першочергове значення приділяли показу соціальних досягнень радянського народу за роки Радянської влади, миролюбній зовнішній політиці радянської країни, розкривали роль комсомолу в комуністичному вихованні підростаючого покоління. У якості дозвілєвої форми використовувалось проведення:

- спільних суботників радянської та зарубіжної молоді;
- семінарів із суспільно-політичних питань;
- відвідування сімей молодих радянських громадян;
- тематичних екскурсій і вечорів інтернаціональної дружби [11].

Велика увага приділялась аналізу всіх проведених культурно-дозвілєвих заходів, а також відгукам та висловлюванням інтуристів стосовно їх організації. Саме на цьому матеріалі, як правило, формувались випуски рекомендацій з удосконалення інформаційно-пропагандистської роботи серед іноземної молоді.

Вищевказаний документ має цікаву статистичну інформацію про організацію культурно-дозвілєвих заходів БММТ «Супутник» комітетів ЛКСМУ у 1980 році. Так, у 1980 році інтуристи відвідали: сільськогосподарських об'єктів – 114; промислових підприємств – 659; палаців культури, кіностудій – 168; палаців піонерів і школярів – 278; дитячих дошкільних закладів – 211, шкіл – 174; медичних закладів, санаторіїв – 82; НП – 58, піонерських таборів – 160; ПТУ – 51; театрів, концертів – 353. Також у звіті відображена кількість бесід (1132) та вечорів зустрічей, в тому числі в інтерклубах – 1582.

Найменш застосовуваною формою роботи з інтуристами протягом досліджуваного періоду залишалось відвідування сімей (112). Пояснити це можна необхідністю ретельної підготовчої роботи. Зазначимо, що в цілому кількість культурно-дозвілєвих заходів, підготовлених БММТ «Супутник» у 1980 році, склала вже 5326 одиниць.

Динаміка росту культурно-дозвілєвих заходів стосовно інтуристів у арсеналі БММТ «Супутник» у 70 роки ХХ століття виглядає таким чином: 1970 р. – 918; 1971 р. – 946; 1972 р. – 1021; 1973 р. – 1187; 1974 р. – 1239; 1975 р. – 1442; 1976 р. – 3851; 1977 р. – 4068; 1978 р. – 4129; 1979 р. – 4298; 1980 р. – 5326 [14; 3-4].

Графік демонструє збільшення кількості культурно-дозвілєвих заходів у сфері в'їзного туризму у 1976 р. Останнє обумовлено, в першу чергу, «відповіддю» БММТ «Супутник» на затверджені XXV з'їздом ЦК КПРС «Основні напрями розвитку народного господарства СРСР на 1976-1980 роки».

Наступне помітне збільшення кількості культурно-дозвілєвих заходів, спрямоване на іноземних гостей, відбулось лише у 1980 році у зв'язку з проведенням у Радянському Союзі Олімпіади-80. Цікаво, що у 1980 році тільки за квартал БММТ «Супутник» приймав до 15 тисяч закордонних туристів, включаючи 3 потяги дружби.

Таким чином, проаналізувавши документи Центрального державного архіву громадських об'єднань України, можна зробити певні висновки стосовно форм культурно-дозвілєвої роботи у внутрішньому іноземному туризмі: практично всі регіональні Бюро молодіжного міжнародного туризму «Супутник» ЦК ЛКСМУ використовували такі форми молодіжного туризму, як обмін поїздами, рейсами та круїзами дружби; загально-

ознайомлювальні поїздки; спеціалізований туризм; поїздки учнів і студентів на мовні курси, семінари, з метою обмінів у межах ознайомлювально-виробничої практики; відпочинок у міжнародних молодіжних центрах і таборах; двосторонні фестивалі та табори дружби; поїздки молоді на традиційні фестивалі мистецтв, національні, міжнародні, спортивні та інші заходи; обмін молодіжними групами областей і міст-побратимів, споріднених промислових та сільськогосподарських підприємств, навчальних закладів, наукових і культурних установ та ін. Причому перше місце за своїм обсягом і масовістю посідали загально ознайомлювальні тури. Вони ж були і найбільш затребуваними серед іноземної молоді.

Отже, усі форми культурно-дозвілдової роботи БММТ «Супутник» ЦК ЛКСМУ з іноземними туристами у 70-ті роки ХХ століття базувались на принципах радянської ідеології того часу. Наймасовішою формою роботи з іноземними туристами у в'їзному туризмі виступали загально-ознайомлювальні тури.

Список використаної літератури

1. **Байлик С. І.** Організація анімаційних послуг в туризмі: навч. посіб. / С. І. Байлик, О. М. Кравець. – Х. : ХНАМГ, 2008. – 197 с.
2. **Зарубежные молодежные организации:** Справочник. – 2 изд. – М., 1973. – 220 с.
3. **Зінченко В. А.** Молодіжний туризм в Українській РСР у 70-80-х рр. ХХ ст. (на основі діяльності «Супутника») / В. А. Зінченко. – Режим доступу: http://tourlib.net/aref_tourism/zinchenko.htm
4. **Информация о приеме молодых иностранных туристов в Украинской ССР по линии БММТ «Спутник» ЦК ВЛКСМ за 10 месяцев 1977 г.** // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 1866. – Арк. 1–11.
5. **Информация об итогах организации туристических поездок молодежи республики за рубеж в 1973 году (на 20 декабря)** // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 1144. – Арк. 1–39.
6. **Квартальнов В. А.** Орбиты «Спутника»: Из истории молодежного туризма / В. А. Квартальнов, В. К. Федорченко. – К. : Молодь, 1987. – 149 с.
7. **Конспект лекцій з дисципліни «Менеджмент туризму»** (для студ. 3 курсу денної та 5 курсу заочної форм навчання напряму підготовки 6.020107 – «Туризм») / укл. І. Б. Андренко. – Х. : ХНАМГ, 2011. – 70 с.
8. **Наказ Державного комітету України** з питань регуляторної політики та підприємництва і Міністерства культури і туризму України 11.09.2007 № 111/55, зареєстрований в Міністерстві юстиції України 28.09.2007 за № 1123/14390 «Ліцензійні умови провадження туроператорської та турагентської діяльності» // <http://zakon1.rada.gov.ua>
9. **Науменко Г. Ф.** Молодежь и туризм / Г. Ф. Науменко. – М., 1980. – 91 с.
10. **Науменко Г. Ф.** «Спутник»: в гости к нам! [Путеводитель] / Г. Ф. Науменко, А. П. Емченко. – К. : Реклама, 1978. – 64 с.
11. **Об опыте работы БММТ «Спутник» комитетов ЛКСМУ по насыщению программ пребывания групп интуристов мероприятиями социального характера** // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 2765. – Арк. 1–6.
12. **Отчет о приеме иностранных туристов в Украинской ССР в 1985 году** (за 10 месяцев) // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 2765. – Арк. 1–4.
13. **Отчет о работе Бюро молодежного туризма ЦК ЛКСМ Украины в 1973 году** // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 1142. – Арк. 1–46.
14. **Отчет о работе Киевского отделения Бюро международного молодежного туризма «Спутник» по приему иностранных и советских туристов в 1970 году** // ЦДА громадських об'єднань України. – Ф. 7. – Оп. 20. – Спр. 1142. – Арк. 1–46.
15. **Сокол Т. Г.** Характеристика структуры туристичної галузі СРСР в 70-80-х рр. ХХ ст. / Т. Г. Сокол // Туристично-краєзнавчі дослідження. – Вип. 1: Матеріали III Всеукр. наук.-

практ. конф. «Туризм в Україні: економіка та культура»: У 2-х ч. – К., 1998. – Ч. 2. – С. 230–250.

Резюме

Розглядаються форми культурно-дозвілєвої роботи Бюро молодіжного міжнародного туризму «Супутник» з іноземними туристами у в'їзному туризмі України у 70-ті роки ХХ століття.

Ключові слова: культурно-дозвілєва робота, Бюро молодіжного міжнародного туризму «Супутник», внутрішній іноземний туризм.

Summary

Zlagoduh G. Forms of cultural and recreational activity of «Sputnyk» Central committee of LKSMU with foreign tourists (70th XX of century)

The article is sanctified to consideration of activity of Bureau of the Youth International Tourism «Sputnik» in the context of animation work in foreign tourism in Ukraine during 70-80th of XX of century.

Key words: animation activity, social animation, Bureau of Youth International Tourism is «Sputnik», foreign tourism.

Аннотация

Рассматриваются формы культурно-досуговой работы Бюро молодежного международного туризма «Спутник» с иностранными туристами во въездном туризме в Украине в течение 70-х годов ХХ века.

Ключевые слова: культурно-досуговая работа, Бюро молодежного международного туризма «Спутник», внутренний иностранный туризм.

Надійшла до редакції 14.11.2013 р.

УДК 377:78.071(477)«19»

Л.М. Устименко

РЕЛІГІЙНИЙ ТУРИЗМ ЯК ІСТОРИКО-СУСПІЛЬНЕ ЯВИЩЕ

Сучасна цивілізація з її орієнтацією на споживання матеріальних благ призвела до певної духовної кризи. Суспільство в цілому й особистість, зокрема, потребують відповідного духовного відродження, одним із проявів якого є звернення людини до свого народного коріння, національних святинь, релігії предків. Саме така потреба покликала сучасну людину, що визначилася зі своїми релігійними переконаннями, до храму, а тих, хто перебуває у пошуку, в подорожі святими місцями різних релігій.

Згідно з історичними джерелами, релігійний туризм з'явився у ХІХ ст., коли, крім об'єктів історико-культурної спадщини, туристи почали активно відвідувати і культові споруди різних релігій, при цьому людина, що відвідувала храм чи спостерігала релігійне свято, не обов'язково мала належати до конфесії, якій належав сам храм. Зрозуміло, що туристи, які практикували відвідання релігійних центрів, повинні були дотримуватись відповідних норм поведінки, щоб не ображати почуттів віруючих відвідувачів певного храму. Тобто поведінка, одяг туриста за встановленими нормами майже не відрізнялися від вигляду паломника. У чому ж різниця між туристом, що здійснює тур релігійними центрами, та паломником, між релігійним туризмом і паломництвом?

Паломництво (прочанство) – один із найдавніших видів подорожей. Особливо воно набуло масового характеру як до місцевих, так і до головних релігійних центрів, коли сформувались основні світові релігії: християнство, іслам, буддизм. Паломництво – подорож із метою відвідання святинь та виконання релігійних призначень, що чітко

визначені певним релігійним культом, що, в свою чергу, ґрунтується на вірі людини. Тобто справжнім паломником може бути лише віруюча людина. Назва «паломництво» походить від звичаю віруючих приносити з Палестини пальмову гілку. Паломників слід відрізняти від пілігримів, хоча вони могли бути й паломниками. Все ж пілігрими – це люди, що обирають подорож способом життя, тобто більшість часу вони проводять у подорожах. У російській мові цьому поняттю відповідає слово «странник» [5; 123].

Релігійний туризм досліджували такі вітчизняні науковці, як Любіцева О. та Романчук С. (що розглядають релігійний туризм з історико-географічної та культурологічної точки зору), Сапелкіна З. та Христов Т. (історико-релігієзнавчий аспект), Устименко Л. та Афанасьєв І. (історико-культурологічний аспект), але ще не представлено цілісного дослідження релігійного туризму з історико-суспільної точки зору, що й обумовило написання даної статті.

Метою даного дослідження є обґрунтування релігійного туризму як важливого історико-суспільного явища, що потребує виконання наступних завдань:

- охарактеризувати поняття та основні функції релігійного туризму;
- проаналізувати основні етапи розвитку релігійного туризму;
- визначити основні напрямки розвитку релігійного туризму.

Згідно останнім дослідженням розрізнять кілька напрямів подорожей з релігійною метою. Перший напрям це, власне, традиційне паломництво, а другий – релігійний туризм, тобто подорож, пов'язана з відвіданням святинь певної релігії з пізнавальною метою (знайомство з релігійними пам'ятниками, історією та ритуалами певної релігії) та наукові поїздки фахівців, що вивчаються ті чи інші релігії. Люди, що практикують такі подорожі, не обов'язково мають бути віруючими.

Загальною основою паломництва є вірування, що молитва або обряд, пов'язані з певним місцем їх здійснення, природним чи рукотворним об'єктом, що має відношення до божества або певного явища. Святині можуть бути природного походження: вершини гір, скелі, ріки, озера, джерела, печери тощо. До рукотворних святинь належать храми, ікони, місця, пов'язані з принесенням жертв, місця погребіння, а також різні речі, що належали святим та з часом стали реліквіями. Тобто, місцями паломництва в усі часи були природні або антропогенні (створенні людиною) об'єкти, що визнані священними (сакральними). Категорія священного визначається як те, що має святість, освячене, пов'язане з певним релігійним культом, шановане, заповітне, особливо цінне, містичне за своїми властивостями. Релігійний підхід до сакралізації в першу чергу пов'язаний з дивами, видіннями, діяннями засновників релігій або святих, а також із центрами духовного життя.

Відповідно до цього сакральні об'єкти та місця передбачають певну ієрархію за шкалою релігійної цінності для вірян певної релігії, що дає можливість класифікувати їх за рівнями:

1. Світового рівня – Свята земля (осередок паломництва трьох світових релігій).
2. Конфесіонально-регіонального рівня – найбільш шановані святині для вірних кожної світової та регіональної релігії (Ватикан для католиків, Афон для православних).
3. Місцевого рівня – найбільш шановані святині для вірних локальних (Зарванія, що належить до греко-католицької церкви) та місцевих релігій.

Сакралізація об'єктів або місць є певним відгуком людства на відчуття проявів божественного в довкіллі, намагання закріпити це відчуття в певних місцях, де божественна сила проявляється та відчувається найбільше. Основною мотивацією подорожі до святині є отримання благодаті та долучення до магічної сили святині. Тому й обрядовість, пов'язана з відвідуванням святинь та поклоніння їм, великою мірою співпадає в різних релігіях. Наприклад, обхід святинь (Кааби в Мецці мусульманами, гори Кайласу, що на Тибеті індуїстами, Потали та храму Джоханг у Лхасі буддистами-ламаїстами, хресні ходи в християнстві тощо).

Паломництво є свідомою дією, спрямованою на задоволення людиною своїх духовних потреб. З ним пов'язували сподівання та зміни на краще (одужання, сприяння

справам, повернення душевного спокою, спокутування гріхів та очищення сумління).

Основними завданнями паломництва є:

- здійснення релігійного обряду або участь в ньому;
- поклоніння святому місцю, храму, іконі, мощам;
- духовне вдосконалення;
- отримання благодаті, зцілення (духовного або фізичного), поради (наприклад, в

Оптину пустинь приходили до старців, щоб отримати пораду та благословення);

• досягнення політичних або інших цілей, отримання прав на лідерство або поважний статус в релігійній общині, що особливо характерно для мусульманських країн. (Наприклад, мусульман, що здійснили хадж до Мекки і Медини поважно називають «хаджа», тобто той, хто здійснив хадж, така людина отримувала поважний статус у релігійній общині, з нею радилися, часто їй надавали повноваження лідера общини);

- виконання обітниці або спокутування гріхів (епітимії) для прощення гріхів;
- за наказами інших авторитетних осіб або виконання їх доручень;
- доповнення релігійної освіти.

В основі паломництва лежить віра, любов та пошана до святині. Як відомо протестанти, які не вшановують святинь, не практикують паломництва. Щоб здійснити паломництво, треба попередньо до нього готуватись, виконувати певні релігійні призначення, як то молитви, дотримання посту, утримання від гніву, роздратування, осуду, розваг, зберігати душевну рівновагу. Традиційно, більшість людей здійснювали паломництво до святих місць пішки, у зручному розтопаному взутті, лише зовсім немічних везли на возах. Із молодих і здорових тільки знатні особи дозволяли собі порушити правило паломників – іти пішки. На ночівлю зупинялись на постійних дворах або у селян на сіновалах. В дорозі паломники постились, за більш суворими правилами деякі прочани споживали тільки хліб та воду. З собою брали дрібні гроші монетами, щоб творити милостиню в дорозі. Під час подорожі намагались не жартувати, не сміятись, не марнословити – готували душу для прощення гріхів та отримання благодаті в святих місцях. Йшли з молитвами. Коли, нарешті, добирались до місця паломництва, першим ділом йшли вклонитися головній святині, заради якої вирушили в дорогу. Обов'язково були присутні на богослужінні, сповідались, а наступного дня причащались Святих Таїн. І тільки після цього оглядали «достопам'ятності», відпочивали душею. Часто паломники намагались отримати благословення авторитетного в святому місці старця, поговорити з ним, попросити пораду-наставлення. Після цього, духовно збагаченні, з благодаттю, паломники вирушали додому. [5]

Той, хто вперше вирушає в паломництво повинен порадитись зі священником або з людиною, яка вже здійснила паломництво, щоб дотримуватись певної поведінки під час подорожі та відвідання святих місць, форми одягу, вимог до харчування тощо.

Основною відмінністю паломницьких та релігійних турів є контингент споживачів. В першому випадку – це вірні певної релігії, які вирушають у подорож заради реалізації своєї духовної мети, а в другому – люди, (не обов'язково віряни певної релігії), основною мотивацією яких є цікавість до релігійних об'єктів та культу, поглиблення вивчення і дослідження. Тому часто такі подорожі називають практичним релігієзнавством.

Водночас мотивація релігійного туриста в процесі подорожі може змінюватися, він може почати слідувати певним нормам поведінки вірянина і це, до речі, може бути без усвідомлення цього самим туристом. Тому, незважаючи на наявні відміни, між цими двома видами подорожей не можна проводити різкої грані. На сьогоднішні різниця між традиційним паломництвом і релігійним туристом поступово зменшується. Спостерігається зустрічний рух завдяки змінам в традиційних формах паломництва [2; 12].

Релігійний туризм як структурна складова ринку туристичних послуг, різновид культурно-пізнавального туризму, має з паломництвом спільні об'єкти, місця та, як правило, один час здійснення подорожі (особливо на великі релігійні свята, коли служби особливо пишні, зі сховищ дістаються святині та реліквії для поклоніння). Але контингент

подорожуючих, їх мотивація до подорожі, мета, а відповідно й вимоги до комфортності (для паломника чим аскетичніше, тим краще для духовного вдосконалення), якості обслуговування, форм організації, змісту екскурсій (екскурсія для паломника не є формою просвітництва, її зміст базується на догматах релігії й спрямовується на їх дотримання, а форма проведення – відповідати релігійній традиції) суттєво відрізняються.

Сучасні паломники активно користуються досягненнями цивілізації. Вже мало хто здійснює подорож пішки. Спрощуються заборони, за словами самих православних паломників, котрі мають дотримуватись суворого посту під час прощі на Великий піст. Часто самі організатори паломництва, що працюють із благословення відповідних єпархій, а отже мають дотримуватись правил, часто їх порушують. Наприклад, групі православних паломників під час Великого посту на сніданок та вечерю подавали м'ясо, це тоді, коли заборонено вживати молочні продукти, яйця та рибу, ну, а м'ясо – зовсім грубе порушення. Хоча відомо, що під час подорожі піст може бути послаблений, але це тоді, коли людина залежить від обставин і немає іншого виходу. Причина ж вище наведеного прикладу досить тривіальна. Справа в тому, що м'ясо часто дешевше, ніж риба, люди краще ним наїдаються та й готувати його простіше, а з овочевими стравами, щоб вони були калорійними та смачними, треба більше часу.

З іншого боку туристична індустрія та й самі запити туристів, що вже задовольнили свої інтелектуальні потреби, побачили основні історико-культурні туристичні об'єкти, прагнуть до нових вражень, а отже, нових об'єктів та, відповідно ним, маршрутам. Туристична індустрія активно популяризує сакральні місця, що спричиняє їх комерціалізацію через зростання туристичних потоків.

Одним із популярних нині різновидом релігійного вмотивованого туризму є такий, що отримав назву духовно-паломницького туризму і розвивається паралельно з традиційним. Такий туризм поки що має досить вузьку соціально-психологічну базу і географічну спрямованість. Представлений переважно поїздками туристів із Північної Америки, Західної Європи, країн СНД, України на різні духовні практики до країн Сходу, у першу чергу до Індії (де існує багато ашрамів, різних релігійних шкіл щодо вдосконалення особистості), Китаю, Тибету, Непалу, Японії [2].

Якщо проаналізувати розвиток паломництва як суспільного явища, то є необхідною складовою духовної самореалізації особистості, а в контексті історичному, можна сказати, що воно є предтечею туризму. Впродовж століть, саме паломництво створило систему організації тривалого подорожування з наданням мандрівникам певного комплексу послуг, як то: перевезення, надання проживання та харчування, екскурсійного обслуговування. Готувало провідників, гідів, екскурсоводів. Тобто формувало організаційні засади туризму.

Паломництво та релігійний туризм виконують наступні суспільні функції:

- пізнавальну (під час релігійних подорожей люди отримують нову інформацію щодо сакральних об'єктів, розширюють або й змінюють свій світогляд);
- консолідуючу (як правило сакральні та культові об'єкти є умовним центром, де зосереджується вагома кількість вірян та туристів);
- комунікативну (часто культові об'єкти є центрами суспільного життя);
- лікувальну (під час релігійних подорожей люди отримують зцілення);
- ресурсозберігаючу (як правило, організатори релігійних подорожей зацікавлені та сприяють збереженню довкілля та історико-культурних об'єктів).

Розвиток паломництва, а згодом і релігійного туризму, можна умовно поділити на чотири етапи розвитку.

1 етап – з найдавніших часів до XIII ст. Цей етап можна назвати передісторією паломництва або початковим. Загальною рисою для паломництва цього періоду була стихійність в організації подорожей.

Подорожі пілігримів до Палестину почались вже в III-IV ст. У IV ст. в Єрусалимі побудований храм Гробу Господнього, який є й донині основною святинею та центром

паломництва усього християнського світу. Вже в VI ст. для паломників із Галлії (Франція) був складений маршрут (дорожній), що слугував путівником від берегів Рони до Йордану.

Найбільш сприятливі умови для паломників з Європи склалися під час правління халіфа Гаруна аль-Раида на рубежі VIII-IX ст. Халіф навіть надіслав у дар Карлу Великому ключі від храму Гроба Господня і самого священного міста. Тоді ж в Єрусалимі був побудований за наказом Карла Великого спеціальний будинок для паломників, до комплексу якого входило 12 будинків і готелів, бібліотека, поля, виноградники і сад, розташовані в долині Іосафатовій.

Особливу «сервісну службу» для прочан являв лицарський Орден госпітальєрів (іоаннітів). Він бере свій початок від шпиталю при монастирі Діви Марії в Єрусалимі, де ще задовго до арабського панування приймали та лікували прочан. Але після того, як головою цього закладу став Герард, створюється братство, формується його статут, який затверджується римським первосвященником у XII ст.

Спочатку основним завданням братства була допомога хворим, а також захист паломників від розбою невірних, що піднімало бойовий дух рицарів цього Ордену. Поступово госпітальєрами створена мережа готелів у містах не тільки святої землі, але і по всьому Близькому Сході. Лицарі називали прочан «господарями», а себе їх «слугами». Часто вони допомагали прочанам грошима. Але поступово на перше місце в діяльності Ордену стали політичні цілі й лише частина рицарів Ордену допомагали паломникам. [6].

2 *етап* – з XIII ст. (коли релігійні ордени почали допомагати паломникам в організації подорожей) до кінця XVIII ст. – це етап становлення паломництва як важливого соціально-духовного явища міжнародного рівня. Загальною рисою для паломництва цього періоду були: поява організаційних форм та створення спеціальної інфраструктури для паломників (будівництво готелів, госпіталів, доріг, створення соціальних служб, як то, медична допомога, служби провідників, гідів, екскурсиводів тощо). Незважаючи на те, що для прочан існує низка організаційних форм, подорожі ще носять стихійний характер.

Наприклад, Мальтійський орден вів постійну роботу з організації прочанства з Європи до Святої землі. Існувала низка угод ордену з султаном Османської імперії про ненапад на мальтійські кораблі та можливість вільно курсувати водами, що контролювались турками та арабами. Здебільшого ці кораблі перевозили паломників, часто ними користувались дипломати, оскільки на кораблі під мальтійським прапором не нападали навіть пірати. Також Мальтійський орден викупував полонених, особливо якщо вони були представниками знаті та допомагав повернутися їм на батьківщину.

Для здійснення паломництва прочанам видавались паспорти, в яких церковна парафія, що відправляла паломника, рекомендувала духовній та світській владі, а також усім християнам надати йому допомогу й прийняти паломника як гостя, щоб він повернувся живим і здоровим до свого дому.

Упродовж XIII ст. й до кінця XVII ст. активно здійснюється паломництво з Русі до Святої землі. Та й в межах самої Русі виникають відомі центри паломництва. У 1598 р. Києво-Печерський монастир отримує статус Лаври, яка стає в подальшому одним із важливих центрів паломництва православного світу. У Києво-Печерській лаврі, що мала для обслуговування прочан усі необхідні складові, у XVII столітті створено аптеку, бібліотеку церковних книг, трапезну та «гостинні будинки», – своєрідні готелі для прочан.

Важливими центрами паломництва на Русі були Успенський Почаївський монастир, Троїце-Сергієва обитель (згодом Лавра), Оптина Введенська Козельська пустинь. Загалом до кінця XVI ст. у Росії діяв 771 монастир.

Паломництво в Росії з кожним століттям набувало все більшого розмаху. Останнім російським твором, написаним у жанрі «Хождений» до Святої землі були «Странствия Василя Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747». Автор цих нотаток був природженим мандрівником. Він здійснив подорож, що тривала майже все його життя (24 роки).

3 етап – з XIX ст. до др. половини XX ст. – це етап активного функціонування паломництва як окремого соціально-духовного явища міжнародного масштабу та поява релігійного туризму.

У той час виникають та функціонують відповідні соціальні інститутами, комплекси закладів з надання послуг паломникам. Наприклад, паломницькі служби Ватикану або Російська духовна місія в Єрусалимі, Імператорське православне палестинське товариство, що займались і організацією паломництва [6].

У 1847 починає свою діяльність Російська духовна місія в Єрусалимі, яка відіграла важливу роль в організації паломництва до Святої землі. У 1882 р. створено Імператорське православне палестинське товариство (ІППТ), в завдання якого входила не лише організація паломництва, але і справи благочинності та просвітництва. Товариство відкривало школи, шпитали в Святій землі, проводило наукову роботу, організовувало археологічні експедиції, налагодило видавничу діяльність. Саме ІППТ у XIX ст. були видані дванадцять «Хождений в Святую землю» та всі відомі на той час нотатки паломників, починаючи з XII ст.

У той час активно починають відвідувати релігійні центри й туристи. Наприклад, перебуваючи в Росії у 1858 році Олександр Дюма відвідав Валаам та Троїце-Сергієву лавру.

Після повернення з Палестини короля Сербії і кількох російських князів до власника першої туристичної фірми Т. Кука звернувся спадкоємець англійської корони принц Уельський (майбутній король Едуард VII), побажавши відправити до Гробу Господа своїх синів, Альберта та Георга (майбутнього Георга V).

Наступним був Прем'єр-Міністр Великобританії Гладстон. Він дав Куку спеціальне завдання: освоїти для багатих англійців екскурсійні маршрути по Індії, а для багатих індусів – по Англії, оскільки вірив глава управління, що тільки туризм може налагодити дружні відносини між жителями колонії й метрополії. Очікування Гладстона виправдалися – в індійському офісі Кука не було відбою від клієнтів. У 1878 р. генерал-губернатор Індії граф Дафферін звернувся до Кука з проханням організувати для мусульманського населення регіону паломництва до Мекки [6].

Тоді ж започатковуються релігійні подорожі з науково-пізнавальною метою. Наприклад, подорожі М. Реріха на Тибет з метою ознайомлення та вивчення святинь буддизму та індуїзму.

4 етап – з др. пол. XX ст. до наших днів – етап масового паломництва та релігійного туризму різних категорій населення в міжнародному масштабі.

Історичним фактом є те, що навіть у важкі часи паломництво не припинялось; воно тільки зменшувалось за своїми обсягами з причин підвищеної небезпеки під час подорожі, певним розривом традиційних зв'язків та руйнуванням організаційних форм паломництва.

За мирних часів однією з характерних особливостей подорожей з релігійною метою є їх власна ритмічність, часто сезонність, зумовлена, насамперед, релігійними святами, які в багатьох країнах визнані на державному рівні як національні, що сприяє утворенню масиву вільного часу й здійсненню паломницьких або релігійних подорожей. Наприклад, різдвяні та пасхальні канікули в країнах Західної Європи.

Підсумовуючи вище сказане, можна зробити висновок, що релігійні подорожі є важливим історико-суспільним явищем із властивими їм функціями, завданнями, контингентом споживачів, що утворює значний сегмент сучасного туристичного ринку.

Список використаної літератури

1. **Бабкин А. В.** Специальные виды туризма : учеб. пос. / А. В. Бабкин. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 251 с.
2. **Любіцева О. О.** Паломництво і релігійний туризм : навч. посіб. / О. О. Любіцева, О. В. Романчук. – К., 2011.
3. **Сапелкіна З. П.** Релігійний туризм : навч. посіб. / З. П. Сапелкіна. – К., 2009.

4. *Свірідова Н. Д.* Туризм : словник-довідник / Н. Д. Свірідова, Ю. О. Скорченко. – Луганськ, 2009. – 310 с.
5. *Устименко Л. М.* Основи туризмознавства : навч. посіб. / Л. М. Устименко. – К., 2011. – 345 с.
6. *Устименко Л. М.* Історія туризму : навч. пос. / Л. М. Устименко, І. Ю. Афанасьєв. – К., 2008. – 354 с.
7. *Христов Т. Т.* Религиозный туризм : учеб. пос. для студ. высш. учеб. заведений / Т. Т. Христов. – М., 2003. – 288 с.

Резюме

Розглядається поняття та суспільні функції релігійного туризму. Визначено етапи розвитку релігійного туризму; проаналізовано традиції та нові напрями релігійного туризму.

Ключові слова: релігійний туризм, суспільні функції, етапи розвитку релігійного туризму, традиції та напрямки розвитку релігійного туризму.

Summary

Ustymenko L. Religious tourism as historical and social phenomenon

The article present conception and social functions of religious tourism. Defined stages of development of religious tourism. Description is given to traditions and new directions of religious tourism.

Key words: religious tourism, social functions, stages of development, tradition and new direction of religious tourism.

Аннотация

Рассматривается понятие и социальные функции религиозного туризма. Определено этапы его развития. Дано характеристику традициям и новым направлениям религиозного туризма.

Ключевые слова: религиозный туризм, социальные функции, этапы развития, традиции и новые направления религиозного туризма.

Надійшла до редакції 23.11.2013 р.

УДК 008(379.831)

Г.Г. Вишневська

ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРНО-ПІЗНАВАЛЬНОГО ТУРИЗМУ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Туризм – один із найважливіших елементів сучасного розвитку культури. Він стимулює до активного пошуку маловідомих граней національної, історичної, мистецької своєрідності культури, збагачуючи культурний потенціал в особистісному розвитку. Врахування потреб і мотивацій різних категорій туристів сприяє більш повному використанню культурного потенціалу території країни, робить культурну спадщину регіонів доступною великому сегменту відвідувачів, реалізуючи освітню функцію туризму.

Деякі регіони України, культурні центри (Київ, Львів, Полтава, Чернігів, Рівно, Одеса) мають можливості для генерації вигідного туристського продукту, здатного залучити гостей і туристів з усього світу, на основі свого культурно-історичного потенціалу, зосередження об'єктів туристського інтересу, складових національного надбання країни [2; 3; 4].

Проведення досліджень спиралося на теоретичний наслідок відомих вітчизняних та зарубіжних діячів науки ХХ ст., присвячених проблемам розвитку сфери послуг і туристичної індустрії. Актуальними, з огляду на тему дослідження, є праці як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників: А. Аветисової, І. Бланка, В. Герасименка, Н. Кабушкіна, Г. Карпової, В. Карсекіна, В. Квартальнова, Л. Малюк, Г. Папірян, С. Поповича, В. Сеніна, Дж. Уокера, А. Чудновського та ін. Кожен вчений розглядає окремі питання функціонування туристичного ринку, які, на його думку, є найважливішими, та торкається проблем розвитку туризму, або констатує його інтенсивний розвиток в інших країнах. Проте, проаналізувавши фахову літературу, ми дійшли до висновку, що висвітлені далеко не всі питання стосовно сучасного стану культурно-пізнавального туризму в Україні, існує потреба у глибшому дослідженні багатьох його аспектів на загальнодержавному та регіональному рівнях, визначення засобів підвищення ефективності управління всім ресурсом, залученим у даному виді туризму.

Основною ідеєю робіт з даної тематики є визнання потенціалу цього виду туризму як джерела розвитку сфери культури: економічного зростання (додаткові джерела фінансування) та підвищення ефективності культурно-освітньої діяльності. Доведені можливості взаємодії культурної і туристичної політики і їх економічного ефекту. Підкреслюється, що формою конвергенції культури і туризму залишається культурно-пізнавальний туризм; в його індустрію повинні бути включені найрізноманітніші установи культури. На даний момент існує проблема мінімальної участі малих і середніх закладів культури в туристичній індустрії.

Метою статті є висвітлення проблем розвитку культурно-пізнавального туризму в Україні, дослідження та оцінка збереження туристичних ресурсів та формулювання стратегії використання культурної спадщини України.

Для досягнення наміченої мети були вивчені існуючі уявлення про роль і значення культурно-пізнавального туризму в організації туристської діяльності. Виявилось, що в останні десятиліття збільшується внесок культури і туризму в економічний і соціальний розвиток окремих країн. Посилюється взаємозв'язок і взаємовплив культури і туризму, що створює додаткові стимули для розвитку кожної з галузей і, таким чином, забезпечують зростання загального позитивного ефекту [1]. Взаємозв'язок базується на ролі культури в реалізації потреб, що лежать в основі туризму, і ролі туризму в задоволенні культурних потреб населення. Культурно-пізнавальний туризм, таким чином, є способом конвергенції культури і туризму. Україна володіє значним потенціалом для формування туристського продукту і просування його на внутрішньому і зовнішньому ринках, для перетворення туризму в базову галузь економіки [2-5]. На думку автора, в сучасних умовах існують резерви для вдосконалення діяльності установ культури на ринку туристичного продукту [4-5]. Особливо підкреслюються потенційні можливості малих і середніх закладів культури в індустрії культурного туризму. В результаті проведених автором досліджень вдалося обґрунтувати механізм взаємодії сфери культури і туризму, який дозволить:

- задіяти всі рівні культурного туризму і, перш за все, спеціалізований культурно-пізнавальний туризм;
- збільшити внесок туризму в економіку країни за рахунок продовження терміну перебування іноземних туристів в Україні.

Встановлено, що в Україну переважна більшість туристів приїжджає у складі груп, тому стандартний пакет послуг ґрунтується на тому, що вони можуть побачити. Самостійний турист прагне слідувати за туристами, подорожуючими в складі групи. Якщо додати в програму перебування в містах групових туристів відвідування малих і середніх закладів культури, то це приверне і індивідуальних відвідувачів.

При цьому взаємини між туристичними фірмами та установами культури є основою формування і просування туристичного продукту культурно-пізнавального туризму. В ідеалі ролі між ними повинні розподілятися наступним чином:

- установи культури є носіями, зберігачами та творцями культурної спадщини та

культурних благ кожного окремо взятого регіону. Вони володіють інформацією, фактами культурної спадщини і формують змістовну частину продукту культурного туризму;

- туристські фірми є посередниками, що просувають культурний продукт окремим категоріям споживачів. Вони є джерелами актуальної інформації про зміни попиту та пропозицій на українському і міжнародному туристичних ринках і знають особливості, потреби і очікування споживачів на надані послуги з боку культурного туризму. Туристичні фірми дають поради, що дозволяють адаптувати діяльність установ культури до вимог ринку. Але це не односторонній вплив і нав'язування туристською фірмою своїх ідей і вимог, а двостороннє взаємовигідне співробітництво, що збагачує обидві сторони і дає імпульс до подальшого розвитку. Цей тандем дозволяє врахувати в майбутньому створюваному продукті культурного туризму дві важливі складові – економічну вигоду та культурний розвиток [4-6]. Проте вітчизняна туристична сфера практично позбавлена дієвої управлінської вертикалі. Якщо на національному рівні функціонують профільне Міністерство культури, в складі якого є спеціалізований орган (Державна служба туризму та курортів), то на рівні регіонів робота з розвитку індустрії подорожей і супутніх послуг (екскурсії, готелі, захист прав туристів і організація їхньої безпеки) практично не ведеться. В багатьох обласних адміністраціях створено управління культури й туризму. Але реальність така, що ці структури є на базі управлінь культури. Тому наголос робиться на відстеженні й фінансуванні роботи бібліотек, музеїв, театрів. А туризмом зазвичай реально займаються один або два спеціалісти. Причому найчастіше йдеться не про спеціалістів у сфері державного управління, а про знавців місцевої екскурсійки, що добре знають маршрути і визначні пам'ятки.

Унаслідок усього вищесказаного, для розвитку культурно-пізнавального туризму та створення конкурентоспроможних туристичних продуктів на світовому ринку Україні необхідні маркетингові дослідження. Ці дослідження, в першу чергу, повинні бути проведені у сфері професійного культурно-пізнавального туризму, заснованого на таких положеннях:

- сегментація туристських потоків за базовими інтересами;
- диференціація туристського продукту.

Сегментація туристських потоків за базовими інтересами та диференціація культурного продукту є елементами маркетингового підходу до формування продукту культурного туризму. При цьому автор має на увазі виявлення і вивчення потреб та інтересів потенційних груп споживачів, що дозволять надалі сформувати продукт, відповідний цим потребам. Диференціація культурного продукту передбачає створення нового культурного продукту (залучення малих і середніх закладів культури усіх регіонів), потреба в якому, а відповідно і попит, необхідно сформувати спільними зусиллями закладів культури, туристських фірм і адміністрації міст. Ці підходи ґрунтуються на головних принципах маркетингу:

- виявити потребу і задовольнити її;
- якщо цієї потреби немає, сформулювати і створити внутрішню необхідність у її задоволенні [7].

На сьогодні туристам в Україні пропонується уніфікований культурний продукт, що не в повній мірі враховує особливості, побажання і потреби туристів. Відсутність як сегментації туристських потоків, так і диференціації культурного продукту, призводить, з одного боку, до не повного використання величезного культурного потенціалу, з іншого боку, до втрати потенційних відвідувачів і до скорочення терміну їх перебування.

Необхідно відзначити, що для нашої країни актуальним є не стільки збільшення числа відвідувачів, скільки продовження терміну їх перебування і зниження ролі фактора сезонності. З цих позицій перспективним є формування і просування на міжнародний туристичний ринок тематичного культурного продукту, розрахованого на задоволення різних інтересів споживачів. Створення тематичного продукту дозволить активізувати та залучити до туризму малі музеї, вузькогалузеві музеї, муніципальні театри тощо.

Культурна спадщина міст дозволяє туристським підприємствам пропонувати

необмежене число послуг [3-6]. На даному етапі потенціал міст країни використовується не повною мірою. Правильний підхід і розроблена програма проведення різних заходів стане вирішальною в спробі створення сприятливого іміджу міст. Взаємодія сфери культури і туризму є основним моментом. В силу останніх тенденцій, що простежуються на туристському ринку, основний акцент слід робити на культурно-пізнавальний туризм. Звідси зростає роль саме культури в організації туристської діяльності і необхідність найбільш повного організаційно-інформаційного забезпечення їх взаємодії.

Інформаційна проблема, особливо формування електронних інформаційних ресурсів, вирішується останнім часом в основному тільки завдяки іноземним фондам. Відсутність рішення даної проблеми протягом багатьох років, говорить про необхідність діяльності низки спеціалізованих служб, кілька з яких вже функціонують. Мета цих організацій – допомога малим установам культури в просуванні їх послуг на світовому туристичному ринку і напрям маркетингового комплексу великих установ культури в загальний потік маркетингу сфери культури регіону. Отже, в Україні є сприятливі умови для розвитку культурно-пізнавального туризму. Дані положення склали основу для інтеграції малих і середніх закладів культури у вітчизняний туристський ринок. На підставі проведеного дослідження визначені шляхи просування малих і середніх музеїв у містах на міжнародному туристичному ринку з метою створення додаткових альтернатив при формуванні сприятливого іміджу міста і країни в цілому.

Проведене дослідження дозволило виявити низку проблем, які потребують подальшого вивчення. До їх числа належать:

1. Виявлення культурних потреб іноземних і вітчизняних туристів на існуючому туристичному ринку;
2. Створення методики розширення стандартної програми відвідування туристами культурних пам'яток регіонів України;
3. Пошук найбільш оптимальних методів просування спеціалізованих програм перебування в місті на міжнародному туристичному ринку.

Відзначимо також, що культурно-пізнавальний туризм являє складний багатопрофільний вид діяльності, в який крім традиційних складових інфраструктур туризму (таких як туроператори в'їзного туризму, готелі, авіаперевізники, автотранспортні підприємства, що спеціалізуються на обслуговуванні туристів, охоронні підприємства) залучені й інші організації і підприємства сфери послуг. Так, відповідно до пропонованого комплексного підходу створення продукту культурного туризму, у склад суб'єктів культурно-пізнавального туризму в м. Київ входять наступні підгалузі сфери послуг: музеї, музеї-заповідники і палаци; художні галереї та арт-центри; дирекції фестивалів і карнавалів; театри та концертні організації; цирку та концертні зали; культурно-розважальні центри, нічні клуби; продюсерські центри; агенції з продажу театральних і музейних квитків, дирекція театральних-видовищних кас; екскурсійні бюро; спеціально призначений для екскурсій автобусний парк, маломірний флот і річкові прогулянкові судна. Невід'ємною частиною культурного туризму є автентичні підприємства громадського харчування та привабливі для деяких туристів художні галереї та антикварні магазини. Свій внесок у формування продукту культурного туризму Києва вносять численні храми різних конфесій, деякі з яких є об'єктами екскурсій.

Ще одна складова стратегії сфери культури – просування культурного продукту, орієнтованого на туристів [7; 653-669]. Традиційними каналами такого просування є туристські виставки, на яких туроператори пропонують турагентам спеціалізовані або уніфіковані культурні продукти, включені до складу тих чи інших турів. Установи культури досить рідко виходять з пропозиціями на ринок туристських послуг (хоча є приклади представлення великих установ культури на міжнародних туристських виставках у складі експозицій окремих міст або регіонів). Утім основним каналом просування послуг закладів культури для українських та іноземних туристів є сайт установи або відповідний регіональний портал, який подає весь спектр культурних послуг

даної території. Проблема, однак, полягає в тому, що більшість подібних сайтів і порталів не передбачає інтерактивного зворотного зв'язку з потенційними споживачами культурних благ. Краще йде справа з сайтами посередницьких комерційних структур, готових приймати замовлення на відвідування закладів культури, перегляд постановок та організацію екскурсій. Проте суто комерційний характер діяльності даних посередників виводить зі сфери їх інтересів пласт некомерційних або мало бюджетних проектів, які не передбачають стягування плати з відвідувачів або передбачають мінімальну плату. Тому гостро стоїть завдання розробки інтерактивних двомовних регіональних сайтів із широким представництвом всіх типів установ культури.

Експортна стратегія розвитку сфери культури повинна бути взаємопов'язана з іншими стратегіями і, перш за все, з бюджетною стратегією розвитку культури. Завданням бюджетної стратегії є отримання коштів з бюджету відповідного рівня з метою задоволення різних культурних запитів населення. При цьому в процесі визначення відповідними органами управління суми необхідних установам культури засобів, у розрахунок беруться тільки потреби резидентів даної території (країни, регіону, міста). За умовчанням передбачається, що інвестиційні ресурси, необхідні для розробки та просування культурних продуктів для туристів, будуть знайдені установами культури з позабюджетних коштів. Проте, як показує практика, в останніх часто не вистачає на це вільних позабюджетних коштів. Установи культури часто намагаються знайти вихід або шляхом кооперації із зацікавленими тур-операторськими фірмами, або на основі залучення спонсорських коштів.

Відзначимо також, що динамічний розвиток вітчизняного туризму неможливий без сильних професійних громадських організацій. Тому на роботу туркомпанії впливають як мінімум два десятки міністерств і відомств, якщо не брати до уваги посольств і консульств зарубіжних держав. Отже, туристичному бізнесу потрібні професійні захисники його інтересів, причому на всіх рівнях, включно із наявністю урядового та парламентського лобі.

Отже підсумовуючи, автор прийшов до таких висновків:

1. Культурно-пізнавальний туризм є єдиним способом конвергенції сфер культури і туризму на сучасному етапі розвитку культурно-освітньої діяльності в Україні. Соціально-культурний потенціал сфери культури не використовується повною мірою на ринку культурно-пізнавального туризму і внаслідок цього недостатньо реалізується просвітня функція туризму. Необхідно інтегрувати малі та середні заклади культури в туристський ринок за рахунок пропозиції додаткової послуги в програму перебування туристів в Україні.

2. Механізм взаємодії сфер культури і туризму з інтеграції малих і середніх закладів культури в ринок візного культурного туризму повинен складатися з наступних етапів:

- організація координаційної групи у закладах культури;
- проведення маркетингових досліджень потреб іноземних туристів у культурному туризмі;
- розширення стандартної програми відвідування іноземними туристами культурних пам'яток у регіонах.

3. Рекомендації з включення спеціалізованих освітньо-популяризаційних послуг у програму перебування туристів у містах: а) використання принципу подієвого туризму; б) розширення меж конгресного (ділового) туризму за рахунок вивчення проблематики конгресу, представленою сферою культури; в) знайомство з малими і середніми музеями, які є нерідко унікальними (історичні, художні та науково-освітні музеї); г) довгострокове співробітництво з зарубіжними і вітчизняними навчальними закладами в контексті освітнього туризму на базі сфери культури.

Однак, попри ускладнення фінансової ситуації в країні та світі, туристична галузь продовжує успішно розвиватися. У цьому розвитку вона стикається з різноманітними

проблемами, тож постійно шукає шляхи їх вирішення. На думку фахівців, ці шляхи можуть бути різними, але турист має бути завжди у центрі уваги всіх учасників індустрії, якщо фахівці прагнуть досягнути його подальшого розвитку та зростання прибутковості.

Список використаної літератури

1. **Довбенко О. М.** Податкове стимулювання інвестицій в туристичний комплекс країни [Електронний ресурс] // Опубліковано: Формування ринкової економіки : наук. зб. КНЕУ. – 2007. – Режим доступу: http://tourlib.net/statti_ukr
2. **Кифяк В. Ф.** Організація туристичної діяльності в Україні / В. Ф. Кифяк. – Чернівці : Книги-XXI, 2003. – 300 с.
3. **Кравців В. С.** Науково-методичні засади реформування рекреаційної сфери : наук. вид. / В. С. Кравців, Л. С. Гринів, М. В. Копач, С. П. Кузик. – Л. : НАН України. – ІРД НАН України. – 1999. – 78 с.
4. **Мацола В. І.** Рекреаційно-туристичний комплекс України / В. І. Мацола. – Л. : Ін-т регіональних досліджень НАНУ, 1997. – 259 с.
5. **Нулич О. І.** Методика формування стратегій сталого соціально-економічного розвитку курортно-рекреаційних територій і туристичних центрів. Довідкова літ. / О. І. Нулич, Л. С. Гринів, Н. М. Герасимчук. – Л. : НАН України. – 2007. – 52 с.
6. **Рутинський М. Й.** Замковий туризм в Україні. Географія пам'яток фортифікаційного зодчества та перспективи їх туристичного відродження : навч. посіб. – К. : Центр учбової л-ри, 2007. – 432 с.
7. **Свачій І.** Венеціанський острів – ще не Венеція. (Аби туристи приїхали до столиці, їх треба зацікавити і здивувати. Поки що бажання не співпадають з можливостями) / І. Свачій // Вечір. Київ. – 2009. – 27 лют.
8. **Хелловей Дж. К.** Туристичний бізнес / Дж. К. Хелловей ; пер. з 7 англ. изд. Т. А. Черной, А. А. Кожевниковой. – К. : Знання, 2007. – 789 с.

Резюме

Аналізується культурно-пізнавальний туризм, пов'язаний з актуалізацією, збереженням і використанням національної культурної спадщини. Прокладаючи туристичні маршрути витворюються канони культурних пам'яток, інституцій, інших об'єктів, які стають культурними брендами, що репрезентують країну.

Ключові слова: культурно-пізнавальний туризм, культура і туризм, культурна спадщина, продукт культурного туризму, музеї, музеї-заповідники і палаци.

Summary

Vyshnevskа G. Potential of cultural and cognitive tourism in the preservation of cultural heritage of Ukraine

The article examines the cultural tourism that is associated with the actualization of, conservation and use of the national cultural heritage. Paving the hiking trails are canons of cultural monuments, institutions, and other objects that become cultural and brands that represent the country.

Key words: cultural and educational tourism, culture and tourism, cultural heritage, cultural tourism product, Museums and Palaces.

Аннотация

Анализируется культурно-познавательный туризм, связанный с сохранением и использованием национального культурного наследия. Прокладывая туристические маршруты, создаются каноны культурных памятников, учреждений, других объектов которые становятся культурными брендами и которые представляют страну.

Ключевые слова: культурно-познавательный туризм, культура и туризм, культурное наследие, продукт культурного туризма, музеи, музеи-заповедники и дворцы.

Надійшла до редакції 11.12.2013 р.

Розділ 3. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 316.7

О.Ю. Бучковська

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Постановка проблеми і її зв'язок з науковими та практичними завданнями. Проблема розгортання міжкультурного діалогу є однією з визначальних для сучасного культурного середовища, що потребує розвитку і управління. Дослідження культурних особливостей й відмінностей сприятиме виробленню способів демократичного спілкування, мета якого вбачається у можливості жити в багатокультурному світі та розвивати відчуття спільності і причетності. Міжкультурний діалог як форма комунікації, сприяє прояву творчої сутності людини через пізнання іншої, відкриття в собі бажання бути пізнаним. Окрім цього, діалогова культура дозволяє на тлі збереження власної культурної самобутності, формувати способи пізнання іншої культури через взаємне збагачення та розвиток національних культур.

Міжкультурний діалог сприяє створенню нового пласту культурних цінностей і дозволяє створювати цивілізований простір для конструктивної взаємодії культур у сучасному глобалізованому світі.

Аналіз останніх досліджень, у яких започатковано вирішення проблеми. Ідея діалогу як способу взаємодії розглядається багатьма мислителями. Діалогічні відносини та логічні моделі діалогу стали предметом дослідження в працях Ю. Лотмана, К. Ясперса, М. Бахтіна, М. Бубера, В. Біблера.

Соціальне явище діалогу культур як практичної дії та природного процесу передачі когнітивних знань аналізують М. Шульга, А. Садохін, А. Дорон. Соціокультурна проблематика ідей діалогічної міжкультурної взаємодії знайшла віддзеркалення у працях П. Гуревича, В. Махліна, О. Махова.

В останні десятиріччя Рада Європи, ЮНЕСКО, інші міжнародні організації приділяють увагу регулюванню міжкультурних контактів й взаємодії культур.

Мета статті – дослідження сучасних підходів до вивчення міжкультурного діалогу як способу передачі надбань культури та можливості оновлення ціннісного змісту сучасної культури і формування передумов збереження й передачі досвіду міжкультурної взаємодії нащадкам.

Виклад матеріалу дослідження з обґрунтуванням наукових результатів. Сучасний світ, що знаходиться під впливом зростання транскордонної міграції, ефектів культурної глобалізації, розширення інформаційних та комунікаційних зв'язків, швидко змінюється і стає все більш різноманітним. Різноманітність культурного середовища це також економічний, соціальний та політичний плюси, що потребують розвитку і адекватного управління. Все це доповнюється різноманітністю культурних відмінностей, що можуть супроводжуватися у процесі діалогу неприйняттям, відторгненням, непорозумінням, що потребує пошуку нових форм і способів спілкування, пошуку шляхів взаєморозуміння. Діалог, зокрема між культурами, є найдавнішим і найбільш фундаментальним способом демократичного спілкування, мета якого вбачається у можливості жити разом мирно в багатокультурному світі, розвивати відчуття спільності та причетності до нього.

За визначенням Ю. Лотмана, жодна «монологічна» структура не може витворити принципово нове повідомлення, бо не є мислячою, якою може бути лише діалогічна (двомовна) структура як мінімум [6]. Міжкультурний діалог розглядається в науковій літературі як форма комунікації, в якій використовується механізм міжкультурної взаємодії спрямований на взаємне порозуміння та розв'язання проблем людського буття.

За висловом М. Бахтіна, жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися і т.п. В такому діалозі людина бере участь вся і всім своїм життям. Діалог не лише спілкування, а взаємодія, в якій людина відкривається собі та іншим [1; 329]. Отже, зміст культурологічної концепції М. Бахтіна полягає у необхідності прийняття ідеї діалогу як форми спілкування окремих людей, а також спосіб взаємодії людини з об'єктами культури і мистецтва. Завдячуючи емоційній, прагматичній, психологічній, соціальній та ін. природі, міжкультурний діалог є цікавим для дослідників різних наукових сфер, стає центральним поняттям у культурі пізнання світу на основі взаємопроникнення культур і усвідомленні важливості толерантного ставлення до представників інших культур. Міжкультурний діалог як форма комунікації, сприяє виявленню творчої сутності людини через пізнання іншої, відкриття в собі бажання бути пізнаним. Тому міжкультурний діалог, сприяючи формуванню власного міжкультурного простору, уможливорює водночас вихід за його межі на ґрунті не протиставлення, а єдності й рівноправності.

Відомий ірансько-канадський філософ, професор Центра етики університету у Торонто Рамін Джаханбеглу (Ramin Jahanbegloo) в одній із праць, присвячених розвитку демократії та діалогу між культурами, коментуючи значення міжкультурного діалогу у творчості Р. Тагора зазначає, що задаючись питаннями міжкультурного діалогу, Р. Тагор, послідовно виступав проти одноманітності й протиставляв їй ідеал єдності. А справжнє єднання, вважав він, можливе лише в оспівуванні різноманітності через діалог між культурами [13]. Завдячуючи своїй життєвій філософії, розглядаючи світ як єдину сім'ю, де різні нації є її членами і кожна з них привносить свою частку на благо цілого, Р. Тагор розширив поняття та прагматичну важливість міжкультурного діалогу як певного сучасного ідеального шляху єднання різних культур і досягнення єдності у відмінностях.

Авіва Дорон, член ЮНЕСКО з питань міжкультурного та міжрелігійного діалогу, розглядає міжкультурний діалог як емоційний природний процес передачі когнітивних знань із співчутливим розумінням ціннування один одного, створення соціальних відносин, що сприяють розумінню, вдячності й повазі до інших культур. Невід'ємним елементом цього розуміння має бути практична дія. На думку А. Дорона, цей діалог повинен проявити прозорість стін, які роблять культури замкненими або забороненими для інших, і повинен шукати зв'язок, котрий об'єднає їх [12].

Зрозуміло, що наведені вище характеристики та розуміння міжкультурного діалогу можуть зробити його важливим інструментом для запобігання й вирішення конфліктів, підвищення поваги до людини, її прав, принципів демократії. Національна повага, прагнення до об'єднання і толерантність до відмінностей у характеристиках різних культур культивуються у багатьох визначеннях міжкультурного діалогу. Так, у словнику Ф. Бацевіча термін «діалог міжкультурний» визначається як образний вираз на позначення успішного спілкування представників різних культур, членів різних національних лінгвокультурних спільнот; ефективна форма реалізації національної толерантності [2].

Під цим словосполученням М. Шульга розуміє таку форму і спосіб комунікації двох культур, коли кожна із сторін визнає іншу як рівну, виявляє до неї інтерес, визнає її відмінність, поважає її унікальність і водночас через пізнання і визнання характеристик іншої культури поглиблює уяву про себе, чіткіше усвідомлює себе, свої контури і якості, поглиблює само ідентичність [11; 33].

З точки зору норм, принципів та цінностей, якими керується людина, що стає суб'єктом міжкультурної взаємодії, О. Кузьменко розглядає міжкультурний діалог як багатогранне поняття, що передбачає здатність до розуміння іншого, до подолання відчуженості, а не тільки комунікацію: передачу, поширення чи обмін інформації [5]. Такий діалог передбачає цілісну взаємодію та взаємовплив, які здійснюються на моральних засадах.

Концепція міжкультурного діалогу, запропонована Радою Європи, містить визначення яке характеризує його як відкритий, шанобливий обмін поглядами між

індивідами та групами, які належать до різних культур, що, в свою чергу, веде до глибшого розуміння інших видів, глобального сприйняття світу.

У Білій Книзі з міжкультурного діалогу, термінологія якої в загальних рисах співпадає з термінологією, розробленою Радою Європи та іншими міжнародними організаціями, під міжкультурним діалогом розуміється відкритий і ввічливий обмін думками між особами та групами осіб різного етнічного, культурного, релігійного, мовного походження й традицій на основі взаєморозуміння і взаємоповаги. У такій формі, вважає Рада Європи, діалог має відбуватися на всіх рівнях – у суспільствах, між суспільствами Європи та між Європою й іншим світом. Окрім того, Рада Європи визначила мету міжкультурного діалогу:

- Ділитися баченням світу, розуміти та вчитися у тих, хто бачить світ інакше ніж ми.
- Визначати спільне та відмінне між різними культурними традиціями та способами сприйняття.
 - Досягати консенсусу, не вирішувати спори шляхом насилля.
 - Допомогати управляти культурними відмінностями демократичним способом, роблячи необхідні коригування усіх типів існуючих соціальних та політичних механізмів.
 - Наводити мости між тими хто бачить у відмінностях загрозу, або способи збагачення.
 - Розвивати нові проекти та обмінюватись найкращими практичними навиками в області міжкультурного діалогу, демократичного керування соціальним різноманіттям та сприяння соціальній згуртованості [7].

Таке розуміння міжкультурного діалогу, який є потребою нашого часу та наріжним каменем розвитку демократій, створюватиме умови для збереження ідентичності та відродження культур, ставатиме на заваді їх уніфікації, сприятиме формуванню інформаційно-комунікативного й соціокультурного середовища на підґрунті конструктивного підходу.

Аналіз наукових публікацій останніх років та матеріалів міжнародних організацій, зокрема ЮНЕСКО, дозволяє узагальнити основні трактування поняття «міжкультурний діалог», які виокремлюють загальне й уточнюють певні деталі в його осмисленні. Так, міжкультурний діалог розглядається як соціокультурний процес, спрямований на розширення міжкультурної комунікації на принципах відкритості, високого ступеня поваги до культурних розбіжностей та культурної спадщини, толерантності [10].

Міжкультурний діалог розглядається й з точки зору форми комунікації, яка ґрунтується на толерантності, довірі, відкритості до співробітництва, сприяє досягненню взаєморозуміння, виявленню загальних цінностей і смислів і у процесі розвитку може трансформуватися в різні форми взаємодії суб'єктів – від позитивно емоційно забарвленого спілкування до раціонально вивірених форм комунікації. «Міжкультурний діалог, – пише генеральний секретар Ради Європи (2004-2009 рр.) Тері Девіс, – є важливим для нашого часу. У світі, з часом все більш різноманітному і нестабільному, необхідно розмовляти, долаючи етнічні, релігійні, мовні і національні бар'єри з метою досягнення суспільної згоди та запобігання конфліктів» [4; 5].

Діалог культур як спосіб передачі надбань та можливість пізнання світу ретранслює досвід, традиції чим сприяє оновленню ціннісного змісту сучасної культури і формує передумови збереження і передачі досвіду міжкультурної взаємодії нащадкам. Реалізація міжкультурної комунікативної взаємодії шляхом діалогу сприяє зміцненню взаєморозуміння, взаємосприйняття та плюралізму. За визначенням А. Садохіна, культурний плюралізм являє собою адаптацію людини до іншої культури без відмови від своєї власної, він передбачає оволодіння цінностями ще однієї культури без нанесення шкоди цінностям своєї культури, це добровільне оволодіння представниками однієї культури звичками та традиціями іншої, що в результаті збагачує власну культуру [9; 176-178].

Приєднуючись до викладених вище думок науковців, варто зазначити, що саме на перетині інтересів різних культур за допомогою використання різних форм та методів міжкультурної взаємодії, відбувається вивчення, засвоєння, примноження і передача наступним поколінням здобутків культури.

Спостереження та дослідження у галузі міжкультурної комунікації дозволяє зробити висновок, що її зміст і результати залежать від домінуючих у будь-якій культурі цінностей, норм поведінки, установок, етнокультурної самобутності, можливості посилювати прагнення до прояву культурної індивідуальності. Міжкультурний діалог здійснює вплив на сприйняття, мислення, поведінку всіх членів суспільства і визначає їх приналежність до даного суспільства, надихає до створення нового пласту культурних цінностей. Доречно згадати тезу Ю. Лотмана про те, що пам'ять культури є механізмом активного моделювання нового, що звернене до минулого [6], що перегукується з думкою В. Біблера, який у глибинній ідеї діалогу культур побачив формування нової культури спілкування і зазначив, що «мислення та буття іншої людини не тільки «терпимо», ... воно заглиблено в мене, воно – це інше мислення, інша свідомість, внутрішня сутність для мого буття, це моє alter Ego» [3; 9].

Сучасні підходи до вивчення міжкультурного діалогу пояснюють його можливості в руслі нових викликів, пов'язаних з інтенсифікацією транскультурних комунікаційних обмінів, осмислюють передумови і наслідки виникнення й загострення міжкультурних протиріч в сучасному світі. За таких умов особливої цінності набуває твердження К. Леві-Стросса, що світова цивілізація може бути тільки коаліцією у світовому масштабі культур, кожна з яких зберігає свою самобутність [8; 353]. Такий підхід на тлі значного соціокультурного досвіду й збереження традицій діалогу культур матиме суттєві перспективи, а отже діалог культур стане інструментом формування світового суспільства на основі взаємних контактів із представниками інших культур з метою інтеграції та трансформації надбань культури.

Міжкультурний діалог являє найдемократичнішу форму організації рівноправних відносин, метою яких є пошук істини на основі толерантності, взаємовпливу і взаємозбагачення, результатом чого є консолідація суспільства. Важливим є те, що людство поступово усвідомлює та реалізує на практиці принцип важливості й необхідності рівноправного міжкультурного діалогу на основі традиційних цінностей, що склалися історично та сучасного філософсько-світоглядного обґрунтування необхідності збереження культурної самобутності і взаємозв'язку культурного розмаїття.

Тому міжкультурний діалог як комплекс послідовних дій та спонтанних емоцій на ґрунті моральних установок потребує подальшого теоретичного обґрунтування, пошуку нових форм і інноваційних концепцій, необхідних для формування нового культурного суспільства.

Список використаної літератури

1. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. **Бацевіч Ф. С.** Словник термінів міжкультурної комунікації / Ф. С. Бацевіч. – К. : Довіра, 2007. – 205 с.
3. **Библер В. С.** О сути диалогизма / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 7.
4. **Біла книга з міжкультурного діалогу «Жити разом у рівності й гідності».** – К. : Оранта, 2010. – 44 с.
5. **Кузьменко О.** Єдність та розмаїття буття культури : філософський аспект [Електронний ресурс] / О. Кузьменко. – Режим доступу: <http://moodle.kmpu.edu.ua>
6. **Лотман Ю. М.** Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2005. – 752 с.
7. **Рада Європи** [Електронний ресурс] : офіційний сайт : Європейський вибір. – Режим доступу: <http://eu.prostir.ua>
8. **Раса и история** // Леви-Стросс К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 2000. – 399 с.

9. *Садохин А. П.* Основы межкультурной коммуникации / А. П. Садохин. – М., 2005. – 342 с.
10. *Толерантность в межкультурном диалоге* / отв. ред. : Н. М. Лебедева, А. Н. Татарко. – М., 2005. – 372 с.
11. *Шульга М. О.* Формула злагоди – діалог культур / М. О. Шульга // Віче. – 1997. – № 1.
12. *Doron A.* Towards a definition of intercultural dialogue [Електронний ресурс] / A. Doron // Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS).
13. *Jahanbegloo R.* Tagore and the foundations of Intercultural dialogue [Електронний ресурс] / R. Jahanbegloo. – Режим доступу: <http://jahanbegloo.com>

Резюме

Розглядається сучасний підхід до поняття «міжкультурний діалог», що дозволяє трактувати його як найдавніший і фундаментальний спосіб демократичного спілкування в багатокультурному світі. Різноманітні підходи до визначення цього терміну дозволяють вбачати в ньому шлях до збереження ідентичності, відродження культур, їх взаємопроникнення, що сприяє формуванню інформаційно-комунікативного та соціокультурного середовища на підґрунті конструктиву.

Ключові слова: міжкультурний діалог, міжкультурна комунікація, соціокультурне середовище, взаємодія культур, культурний обмін.

Summary

***Buchkovska O.* Intercultural dialogue in the context of intercultural communication**

Modern approach to the concept of «intercultural dialogue» allows considering it as the oldest and the most fundamental way of democratic communication in the multicultural world. Various approaches to the definition of «intercultural dialogue» allow perceiving it as the mode and the way of preserving identity, revivification of cultures, their interpenetration, which in turn furthers the formation of informative, communicative and sociocultural environment on the basis of constructiveness.

Key words: intercultural communications, intercultural dialogue, social cultural environment, interaction of cultures, cultural exchange.

Аннотация

Рассматривается современный подход к понятию «межкультурный диалог», что позволяет трактовать его как фундаментальный способ демократического общения в поликультурном мире. Различные подходы к определению термина позволяют видеть в нем путь к сохранению идентичности, возрождения культур, их взаимопроникновение, что способствует формированию информационно-коммуникативной и социокультурной среды на основе конструктива.

Ключевые слова: межкультурный диалог, межкультурная коммуникация, социокультурная среда, взаимодействие культур, культурный обмен.

Надійшла до редакції 13.12.2013 р.

УДК 168.522+130.2

В.В. Лучанська

ІНФОРМАЦІЙНА ДЕТЕРМІНАНТА ЕКОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ

Детермінанти сучасного розвитку цивілізації ставлять питання про визнання існування інформаційної функції держави. Детермінант – (греч. *determinans* – визначальний). Термін введений в науковий обіг у середині 1960-х гг. (Н. Шведова). В 70

роки ХХ ст. розпочалась інформаційна революція, що веде до формування постіндустріального інформаційного суспільства, виводить на перший план інформаційні і комунікативні аспекти діяльності держави, перетворюючи їх на головні соціально значимі напрями державної політики. Функції держави, як відомо, розвиваються і змінюються одночасно з розвитком самої держави і залежать від зовнішніх і внутрішніх чинників суспільного розвитку і конкретних завдань, які стоять перед суспільством на даному етапі.

Проблематику інформаційної детермінанти розглядають Д. Бел, А. Йоселіані, В. Канке, М. Кастельс, М. Мак-Люен, Дж. Несбіт, С. Оленев, Х. Ортега-і-Гасет, О. Ракітов, В. Розін, Н. Сляднева, О. Тофлер, екологію як систему Реймерс Н. Ф., Кучерявий В.П. [1; 8] (Рис. 2-3).

Одним із важливих аспектів вирішення екологічних проблем і переходу до сталого розвитку є формування екології культури в інформаційному суспільстві, еволюційні зміни світогляду, системи суспільних цінностей, уявлень про розвиток суспільства і природи в екологічній свідомості. Загальнометодологічне та теоретичне значення досліджуваної проблеми склали праці таких зарубіжних авторів, як: С. Алстром, Д. Белл, З. Бжезинський, К. Боулдінг, К. Бьорд, Н. Вінер, Б. Гейтс, Д. Гелд, Е. Гелнер, К. Гірц, П. Друкер, Р. Йенсен, М. Кастельс, Е. Лемберг, Дж. Ліхтгайм, Г. Маклюен, Р. Макрідіс, А. Пшеворський, Д. Рімен, М. Роуз, Е. Тофлер, М. Фріден, Ф. Фукуяма та ін. Проаналізовано концепції Д. Бела, Дж. Мартіна, Дж. Пелтона, В. Дайзарда (США); Г. Крауха, Р. Бернтейштейна (Німеччина); І. Масуди, І. Кішиди (Японія). Слід зазначити експериментальні моделі інформаційного суспільства ТАМА-CCIS та HI-OVIS (Японія), програму TELIDON (Канада), проєкт TERESE (Швеція), соціальний експеримент комп'ютерної демократії на Гаваях.

Серед українських та російських авторів, які дослідили окремі аспекти функціонування інформаційного суспільства і вплинули на характер даного дослідження, відзначимо таких: Р. Абдєєв, С. Андрєєв, І. Арістова, В. Бебик, Л. Березовець, В. Білоус, А. Гальчинський, О. Голобуцький, В. Горбатенко, Г. Грачов, А. Данілін, О. Дубас, Т. Єршова, Я. Жаліло, О. Зернецька, В. Іноземцев, С. Кашавцева, І. Коліушко, В. Коляденко, О. Литвиненко, Є. Макаренко, А. Ракітов, О. Соснін, Л. Чупрій та ін.

Концепція інформаційного суспільства є різновидом теорії постіндустріального суспільства, основу якого заклали З. Бжезинський, Д. Бел, О. Тофлер. Поняття «інформаційне суспільство» з'явилося у другій пол. 60-х років. Нарівні з ним використовувалися такі терміни, як «технотронне суспільство», «суспільство знання», «постіндустріальне суспільство». Уявлення про інформаційне суспільство пов'язані також з концепцією «трьох хвиль» А. Тофлера. Термін був використаний в Японії 1966 р. у доповіді групи з наукових, технічних і економічних досліджень, в якій стверджувалося, що інформаційне суспільство являє суспільство, в якому вдосталь високоякісної інформації, а також є всі необхідні кошти для її розподілу. У той період на Заході вважалося, що основою формування інформаційного суспільства є розвиток обчислювальної та інформаційної техніки; інформація набуває глобального характеру; на рух інформаційних потоків істотно не впливають державні кордони; спроби обмежити вільне поширення інформації шкодить тій стороні, яка прагне внести такі обмеження; значно зросли можливості збору, обробки, зберігання, передачі інформації, доступу до неї; зростає вплив інформації на розвиток різних сфер людської діяльності; заглиблюється процес децентралізації суспільства; відбувається перехід до нових форм зайнятості; йде процес формування нових трудових ресурсів за рахунок збільшення кількості зайнятих в інформаційній індустрії. Зважаючи на це, Т. Стоунер стверджував, що інформацію, як і капітал, можна нагромаджувати і зберігати для майбутнього використання. У 50-70-ті роки стало очевидно, що людство вступає в нову епоху, дорогу до якої проклав розвиток техніки і, у першу чергу, комп'ютерів, і НТР. Проблема існування і буття людини в «технізованому» і «інформатизованому» світі не могла не займати філософів, що викликало до життя концепцію «інформаційного» суспільства. Жоден з філософів, які

писали про проблему, не сумніваючись в радикальному відновленні життя людства в рамках цієї нової формації, але більшість із них аналізували проблему односторонньо, будь то з політичної, економічної чи соціальної точки зору. Це породило чимало різноманітних назв і визначень. Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі, провела зустрічі з журналістами, представниками державних органів, навчальних закладів, рекламних установ, громадських організацій з метою налагодження взаємодії та пошуку шляхів регулювання проблемних питань у сфері захисту моральних засад в українському суспільстві. Один із таких заходів, а саме – «Проблеми захисту суспільної моралі в українському інформаційному просторі», зібрав спеціалістів, що працюють над питаннями змісту українського медіапростору.

Інформаційне суспільство – проект планетарного масштабу, у якому кожна нація повинна буде рано чи пізно виступити в ролі співавтора, привнести власні ідеї і культурні особливості. Український культурний, науковий, світоглядний внесок так само важливий для реалізації проекту інформаційного суспільства, як і внесок інших націй. І головна роль в організації цього процесу повинна належати громадським організаціям, суспільній ініціативі й українським органам державного управління. Створені державними органами документи покликані визначити напрями інформатизації суспільства: Концепція формування єдиного інформаційного простору України, Концепція розвитку зв'язку, Доктрина інформаційної безпеки, Концепція інформатизації України, ухвалені Закони про інформацію, друковані ЗМІ, про телебачення і радіомовлення, інформаційні агентства, про рекламу, авторське право і суміжні права, про державну таємницю, про науково-технічну інформацію, захист інформації в автоматизованих системах, про участь України в міжнародному інформаційному обміні. Однак цілісного розгляду процесу становлення інформаційного суспільства в поєднанні технологічних, економічних, соціальних, правових і політичних чинників у вітчизняній літературі не багато. Це пояснюється новизною об'єкта дослідження, контури якого зримо визначилися лише в останні роки. Інформація має комплексний, або системний, характер, що відповідає багаторівневому характеру глобальних проблем: універсальність інформації, здатність переміщення інформації через кордони держав, багатовимірність форм, споживання інформації різними категоріями користувачів (Рис. 1).

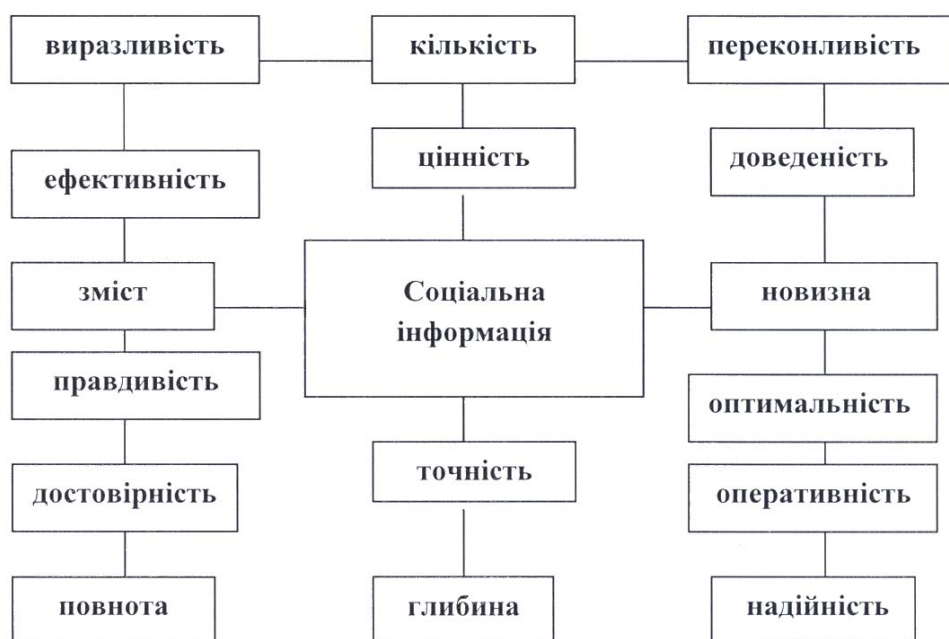


Рис. 1. Основні характеристики соціальної інформації

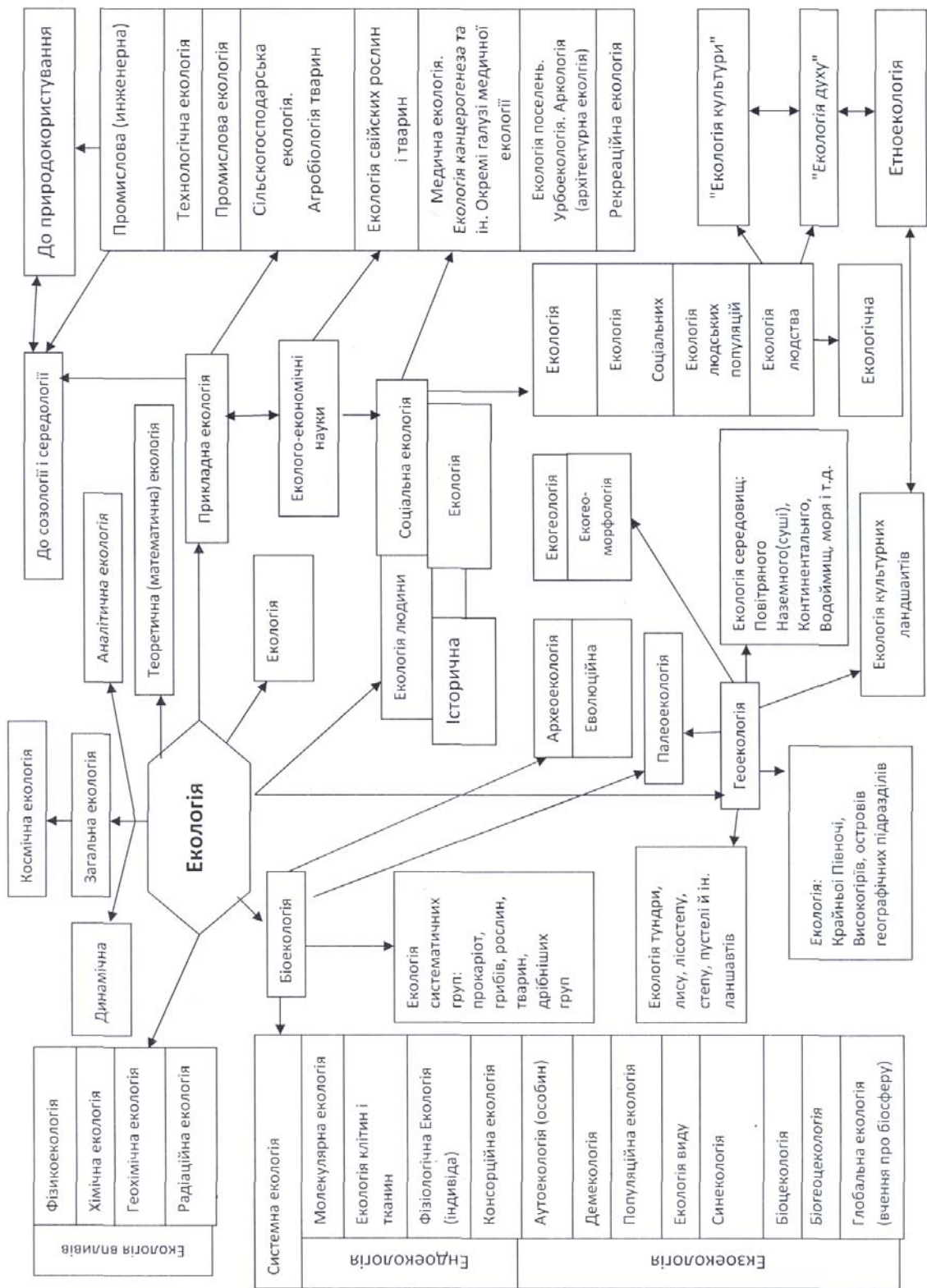


Рис. 3. Структура сучасної екології (за Кучерявим В.П.)

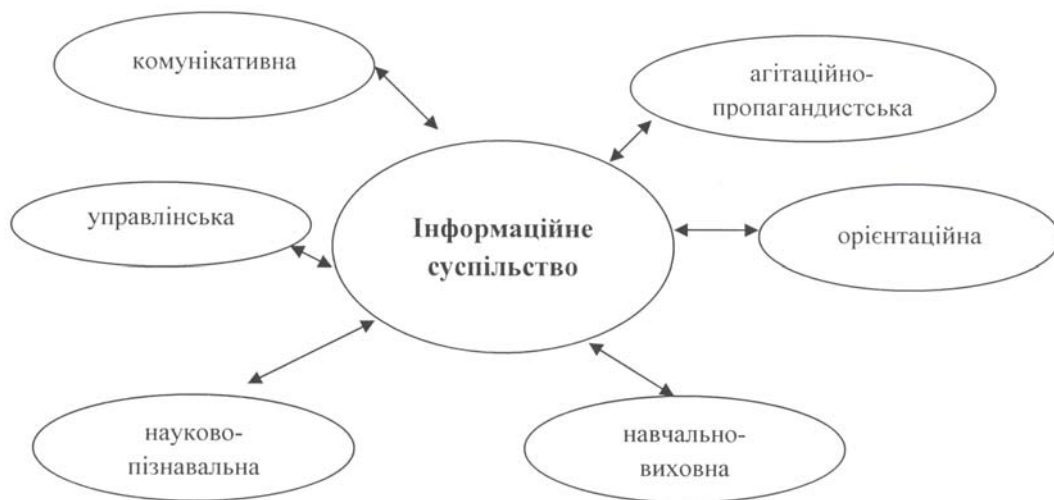


Рис. 4. Суспільна функція інформаційного суспільства

Глобальність інформаційної проблеми виявляється в тому, що на межі тисячоліть багато хто з дослідників говорить про інформаційну кризу, або вибух (Рис. 4). Інформаційні кризи виявляється в таких аспектах:

- протиріччя між обмеженими можливостями людини з переробки інформації і міжнародними інформаційними потоками;
- виробництво значної кількості надлишкової інформації і обмеження доступу до корисної інформації;
- порушення цілісності інформаційної системи внаслідок регіональних, приватних та відомчих інтересів.

Одним із методологічних підходів, який осмислює зміни, є теорія японського соціолога Е. Масуди. В 1945 р. він запропонував ідею, що здавалась фантастичною, – теорію інформаційного суспільства. Це суспільство, об'єднане єдиною інформаційною мережею, завдяки якій в людства з'явиться можливість виробляти єдині цілі, а в людини – виявити свої творчі можливості. Впровадження нових інформаційних технологій, і насамперед комп'ютерної техніки і систем телекомунікаційних зв'язків, показало, що концепція інформаційного суспільстві не є утопічною.

Виникає нова інформаційна культура, нові способи одержання інформації, виробничої і наукової діяльності. Доступ до інформаційних мереж, знання виявляється визначальною основою для стратифікації, поділу суспільства. На основі автоматизованого доступу до систем зв'язку індивід або група осіб може одержати інформацію, необхідну для вирішення професійних або особистих задач. Відбувається процес автоматизації і роботизації виробництва і управління. В сфері інформаційної діяльності працює понад 50% працездатного населення. Концепція інформаційного суспільства визначила шляхи формування «матеріального тіла» культури кінця ХХ ст. Відносно новим загальнонауковим методом є інформаційний підхід, суть якого полягає в тому, що при вивченні будь-якого об'єкта, процесу чи явища в природі чи суспільстві, перш за все, виявляються найхарактерніші для нього інформаційні аспекти. В основі інформаційного підходу лежить принцип інформаційності, згідно з яким:

- інформація є універсальною, фундаментальною категорією;
- практично всі процеси та явища мають інформаційну основу;
- інформація є носієм смислу процесів, що відбуваються в природі і суспільстві;
- існуючі в природі і суспільстві взаємозв'язки мають інформаційний характер;
- Всесвіт – це широкий інформаційний простір, в якому функціонують і взаємодіють інформаційні системи різного рівня.

Усвідомлення всеосяжності інформації в природі та суспільних явищах стало об'єктивним чинником виникнення нового фундаментального методу наукового пізнання

– інформаційного підкоду, який дає змогу дослідити об'єкти, процеси та явища з інформаційного погляду, виявити нові якості, важливі для розуміння їх сутності та можливих напрямів розвитку на основі знання загальних властивостей і закономірностей інформаційних процесів. Інформаційний підхід пов'язаний з системним, що дає змогу уявити сучасний світ як складну глобальну багаторівневу інформаційну систему, яку утворюють три взаємопов'язані системи нижчого рівня: система «Природа», система «Людина» і система «Суспільство». Кожна з цих підсистем є, по суті, інформаційною. Інформаційна система «Людина» посідає центральне місце в інформаційній моделі сучасного світу, оскільки саме через неї здійснюється взаємодія інформаційних систем «Природа» і «Суспільство». Це зумовлено двоїстою сутністю людини, яка одночасно є природним і соціальним організмом. Це створює методологічну базу для дослідження проблем людини і суспільства як цілісних багаторівневих, багатофункціональних інформаційних систем. Теорія енерго-інформаційного обміну в системі ноосфери відкриває нові можливості для наукового пізнання, нову інформаційну картину світу, що відрізняється від традиційної речово-енергетичної картини, яка до цього часу домінувала у фундаментальній науці. Плідним інформаційний підхід виявляється при дослідженні сучасної людини і суспільства. Інформаційний підхід як фундаментальна методологія набуває все більшого поширення через об'єктивні чинники: «наскрізний» характер інформації, що проникає в усі галузі та сфери людської діяльності і супроводжує їх, стає однією з найважливіших категорій соціального розвитку; зростання обсягів інформації, вирішення проблем її доступності та ефективного використання; розвиток інформаційної техніки і технологій; становлення інформаційного суспільства, інтелектуальним продуктом якого є документи, інформація, знання. Останній чинник став імпульсом для обґрунтування документної, інформаційної та когнітивної парадигм дослідження. Пізнавальні можливості інформаційного підкоду полягають у тому, що предмет дослідження вивчається у контексті інформації, її численних виявів. Він передбачає використання пізнавальних можливостей інформаційної теорії, методів, засобів, організаційних форм і технологій, вироблених інформатикою, для визначення специфічних рис предмета дослідження. Дослідницький актив інформаційного підкоду полягає в тому, що всі об'єкти, процеси та явища є інформаційними, оскільки пов'язані зі створенням, накопиченням, обміном або використанням інформації задля здійснення соціальної комунікації. Таким чином, існує певна кількість базових теорій інформаційного суспільства, авторами яких є Д. Белл, З. Бжезинський, М. Кастельс, Й. Масуда, О. Тоффлер, Ф. Фукуяма та ін.

Значний внесок у розробку теорій і моделей інформаційного суспільства зробили російські науковці: І. Алексєєва, М. Моїсєєв, І. Панарін, А. Ракітов, В. Стьопін.

В Україні проблему суспільної інформатизації та інформації розробляють В. Андрущенко, І. Бойченко, Н. Джинчарадзе, В. Лях, І. Надольний, В. Рижко та ін., а також учені-філософи, які безпосередньо відстежують проблеми екології, – В. Крисаченко, М. Кисельов, Ф. Канак, Т. Гардашук, М. Хилько, А. Толстоухов, Л. Юрченко. Різні аспекти інформаційного суспільства, зокрема, роль і місце людини в процесах глобалізації та інформаційних взаємодіях, специфіка розвитку інформаційного суспільства в окремих високорозвинених країнах, і країнах, що розвиваються, проаналізовані у працях І. Алексєєвої, М. Демкової, Т. Берези, Л. Березовець, О. Вартанової, С. Кара-Мурзи, А. Колодюка, І. Колиушко, В. Лисицького, Л. Мельника, І. Мелюхіна, А. Ракитова, Г. Смоляна, Д. Черешкіна, А. Чернова та ін. Утім, теоретичне обґрунтування розвитку інформаційного соціального устрою відстає від практичних потреб, але навіть у цих розробках не акцентується увага на екологічній складовій. Однак процес інформаційних перетворень у світі є незворотним, і нині створюється нова карта світу – інформаційна, що відбиває стан цієї сфери в кожному регіоні. Отже, з початку III тисячоліття соціальний світ стверджується у своєму усвідомленні необхідності переходу до нового стану. Оскільки становлення інформаційного суспільства відбувається на тлі

екологічних негараздів, спричинених антропогенним тиском на природу, необхідно, щоб екологічні цінності стали пріоритетними у формуванні інформаційного суспільства, набули ідейного значення у взаємодії «нового» суспільства з природою. Це визначить долю нинішньої цивілізації та людини. У сучасних умовах загострення екологічної кризи вимагає перегляду система взаємовідносин «людина-природа», маючи на меті використання наукових досягнень (інноваційних технологій), акцентуючи увагу не на завоюванні природи, а на мінімізації впливу на навколишнє середовище. Одним зі шляхів гармонізації відносин у системі «людина-природа» є формування екологічної свідомості, знання, що сприятиме осмисленню екологічних потреб, взаємовідносин людини й природного середовища в межах не лише науково-технічної діяльності, а й у духовній сфері. Тому інформаційні та телекомунікаційні технології, включивши в себе екологію як гуманну підвалину розвитку, здатні перетворити ідею інформаційного суспільства на реально існуюче інформаційне суспільство, в якому існування людства не буде суперечити існуванню природи, а отже, і самому собі. Саме тому творення інформаційного, екологічного суспільства, на нашу думку, правомірно розглядати не як черговий етап життєдіяльності людства, але як якісно новий етап прямування людства до його ноосферного стану, стану високого рівня гуманізму, де людина в ієрархії загальнолюдських базових цінностей посідатиме чільне місце, усвідомлюючи при цьому, що вона є частиною природи, без якої її існування є неможливим.

На глобальному рівні існує низка актуальних питань, які людство покликане вирішити у найближчий час, зокрема, визначених «Декларацією Цілей Тисячоліття ООН 1990-2015 рр.». Використання можливостей інформаційно-комунікаційних технологій в сучасних умовах розглядається не як розвиток окремого високотехнологічного сектору економіки, а в якості ефективного інструменту та механізму задля подолання проблем у багатьох сферах життєдіяльності суспільства, сталого розвитку як окремої країни, так і будь-якої особистості. У грудні 2003 р. питання побудови глобального інформаційного суспільства вперше було піднято на вищому міждержавному рівні у рамках проведення I стадії Всесвітнього Самміту з питань Інформаційного Суспільства (далі – WSIS). На цьому форумі лідери 161 держави світу підписали два стратегічних документи «Декларацію принципів» та «План дій» (далі – Документи WSIS), що визначають напрями подальшого розвитку інформаційного суспільства на всіх рівнях. Це обумовлено ще й тими обставинами, що сьогодні найважливішою постає глобальна проблема «цифрового розподілу», яка є головною причиною виникнення нових соціально-політичних розмежувань, поділу держав світу та громадян на «інформаційно багатих» та «інформаційно бідних», що значною мірою визначає міжнародний імідж, соціально-економічний розвиток, розвиток демократичних процесів та громадянського суспільства, інвестиційну привабливість, показники конкурентоздатності тощо. Екологія культури як позачасова категорія, покликана привести до розвитку національних культур, формування людей високої культури виробництва, комунікацій і управління, затвердження культури світу і гендерного рівноправ'я, підвищення соціальної відповідальності і політичної культури людей, вдосконалення культури вжитку і розподільних стосунків, збереження культурної різноманітності народів, забезпечення екологічної і правової безпеки в світі.

Як ніколи, українське суспільство потребує формування у населення культури безпеки, екології та здоров'я, впровадження інноваційних ідей щодо поширення знань і практичних умінь, прийняття рішень виходу з негативних екологічних ситуацій. Засоби комунікації набувають особливого значення, тому поширення інформації, її загальнодоступність є умовою інформатизації суспільства, її демократизації, соціального прогресу. Соціоекосистема – новий клас самоврядних систем. Людина, суспільство і природа входять до неї як складові елементи. Виявлення механізму функціонування цієї системи можливе в контексті філософського і культурологічного дослідження місця людини і всієї земної цивілізації на цілісному, багатообразному, суперечливому і взаємозв'язаному світі. Якщо раніше людяність закріплювалася за допомогою звичаїв,

традицій і норм, то в даний час відчуття людяності починає підтримувати розум. Сучасний світ перебуває в стані кардинальної трансформації, у ньому відбувається стрімке оновлення умов життя і праці людини (телебачення, програмне керування, всевітня інформаційно-пізнавальна Інтернет, мобільний зв'язок, високошвидкісний транспорт), змінюються традиційні установки та уявлення.

Між екологією і культурою існує нерозривний зв'язок: якість взаємодії людини з довкіллям відображає той рівень культури, носієм якої вона є. Стан довкілля є важливим чинником існування людської цивілізації. Проблеми довкілля відображають політичні, культурно-екологічні засади. Гарантом конституційного права особистості на сприятливе довкілля і достовірну екологічну інформацію повинна стати висока цивільна екологічна свідомість народу. Культура – галузь людського буття, де слід шукати відповіді на екологічні проблеми, оскільки в її підставі знаходяться загальнолюдські цінності. Показники її сформованості необхідно досліджувати на рівні якісних змін в структурі особи і на рівні її проявів у взаємодії з навколишнім світом. В основі формування стратегічного плану збереження і використання екологічної спадщини на довгострокову перспективу виявлено наступні принципи: екологічна культура – невід'ємна частина загальнолюдської культури, що включає систему соціальних стосунків, моральних цінностей, норм і способів взаємодії суспільства з природним довкіллям; екологічна культура виявляється в екологічно орієнтованій поведінці людей, усвідомленні загальної відповідальності за якість довкілля і високої соціальної значущості запобігання негативної дії людини на довкілля; передбачає пошук шляхів збереження і відновлення різних елементів культурного середовища, створеного людством упродовж історії культури; екологія культури як галузь культурологічного знання охоплює всі сфери життєдіяльності сучасної людини: взаємовідношення з природою, життя суспільства, індивідуальне життя людини; з'єднання особистої самосвідомості і суспільної проблематики виникає при глибокому розумінні свого життєвого простору – своєї малої батьківщини – конкретної території, локального соціоприродного ландшафту, в якому історично, століттями виникає культура українського народу; людина як істота гуманізує природу і саму себе, реалізуючи на практиці принципи сучасного екологічного гуманізму, в основі яких концепція формування сфери розуму, ноосфери; екологічна культура характеризує рівень розвитку екологічної свідомості у людини і суспільстві, в якому виражено ціннісне ставлення до природного середовища як життєво необхідне.

Проведене дослідження дає змогу зробити висновки про те, що формування екології культури в інформаційному суспільстві і зміна ставлення до природи прискорить темпи культурного розвитку і сприятиме підвищенню шансів людського виживання. Свою роль у даному випадку може зіграти культурологія як наука. Екологія культури в інформаційному суспільстві є невід'ємною частиною загальнолюдської культури, включає систему соціальних стосунків, моральних цінностей, норм і способів взаємодії суспільства з природним довкіллям; виражається в здатності людей усвідомлено користуватися своїми екологічними знаннями і вміннями в практичній діяльності, передбачає формування духовно – етичних якостей людини; потребує вдосконалення основ екологічної етики. Поняття «екологія культури» виражає не лише охорону пам'яток культури, що важливо, але і збереження самого буття культури, яке залежить від соціально-економічних умов і етичного клімату суспільства. Доведено, що найбільш ефективними методами становлення і функціонування такого явища в інформаційному суспільстві як екологія культури є культурологічна освіта, виховання людей різного віку, соціальних і професійних груп, які сприяли б здоровому способу життя, духовному зростанню суспільства, сталому соціально-економічному розвитку, екологічній безпеці країни і кожної людини. З'ясовано, що в екологічних традиціях будь-якого народу краще всього відбиті особливості використання інформації для безпечного розвитку соціоприродної системи, на цій основі будуються стосунки людини з довкіллям. У цьому контексті особливо значимою є проблема вивчення традиційних культур, які включають культурні

пласти різних епох від глибокої старовини до теперішнього часу. Не лише певний спосіб матеріального виробництва, але і цілий комплекс культурних традицій того або іншого народу робить істотний вплив на взаємини в соціоприродній системі. Тому нематеріальні аспекти традиційної культури несуть у собі важливу екологічну інформацію, внаслідок чого вирішення багатьох екологічних проблем з сфери технологічної переходить у культурологічну. Виявлено, що інформаційне суспільство має глобальний характер, але будується локально, враховуючи національно-культурні особливості і колорит різних народів світу. Масова інформатизація, розвиток віртуальної реальності – процеси незворотні. Тому звернення до відповідної проблематики – необхідність. Інформаційне суспільство викличе до життя настільки ж нову (інформаційну) людину. Якщо онтологічний характер віртуальної реальності досить очевидний, то етична проблематика чекає своїх творців і інтерпретаторів. Об'єктивні процеси, що відбуваються в соціумі, свідчать про те, що саме культура здатна стати вирішальним чинником економічної, політичної і культурної стабілізації і тим самим пом'якшити негативні наслідки розвитку сучасної інформаційної цивілізації.

Список використаної літератури

1. *Кучерявий В. П.* Екологія / В.П. Кучерявий. – Л. : Світ, 2001 – 500 с.
2. *Лучанська В. В.* Методологічні проблеми дослідження екології культури / В. В. Лучанська // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. – Вип. 6. – С. 208-216.
3. *Лучанська В. В.* Методологія системного дослідження екології культури в інформаційному суспільстві / В. В. Лучанська // Культура і суспільство XXI ст.: духовні, культурологічні, соціальні виміри : Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., К., 27-28 травня 2010 р. – К. : НАКККіМ, 2010. – С. 36-38.
4. *Лучанська В. В.* Проблеми становлення і розвитку екології культури в соціальній практиці сучасного суспільства / В. В. Лучанська // Питання культурології: Зб. наук. пр. – Вип. № 25. – К., 2009. – С. 96-101.
5. *Лучанська В. В.* Регіонально-національний компонент екології культури в інформаційному суспільстві як чинник гуманізації суспільства / В. В. Лучанська // Культура народів Причорномор'я, 2011. – № 208. – С. 167-168.
6. *Лучанська В. В.* Теоретико-методологічні засади взаємозв'язку екології культури з інформаційним суспільством в процесі еволюції культурологічного знання / В. В. Лучанська // Культура і сучасність. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 102-106.
7. *Лучанська В. В.* Екологія культури в перспективах розвитку сучасного українського суспільства / В. В. Лучанська // Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України : Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., К., 29-30 вересня 2010 р. – К. : НАКККіМ, 2011. – С. 33-34.
8. *Реймерс Н. Ф.* Экология (теория, законы, правила, принципы и гипотезы) / Н. Ф. Реймерс. – М., 1994. – 367 с.

Резюме

Вивчення інформаційної складової культурного середовища дозволяє знайти шляхи вирішення виникаючих протиріч, використовувати особливості в даному інформаційному просторі.

Ключові слова: культурологія, детермінанта, екологія культури, екологія, природа, інформаційне суспільство, інформація, інформаційна детермінанта.

Summary

Luchanska V. Informative determinants of ecology in culture

The study of informative constituent of cultural environment allows finding the ways of resolution of nascent conflicts, use features in this informative space.

Key words: culturology, determinant, ecology of culture, ecology, nature, informative

society, information, informative determinant.

Аннотація

Изучение информационной составляющей культурной среды позволяет найти пути разрешения возникающих противоречий, использовать особенности в данном информационном пространстве.

Ключевые слова: культурология, детерминанта, экология культуры, экология, природа, информационное общество, информация, информационная детерминанта.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

УДК 351.85+304.44(477)

М.В. Худолій

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Тривалий час Україна перебуває у глибокій кризі, що охопила не лише економічний, політичний та соціальний виміри, а й безпосередньо залежні від них галузі культури, освіти та науки. Разом із тим, в історичній ретроспективі досвід багатьох країн світу свідчить, що держави, які у подібні кризові періоди свого розвитку, проводили зважену та послідовну культурну політику, ефективно досягали значного підвищення економічних, політичних й соціальних показників і, навіть, рівня більш високорозвинених країн. Подібний постулат декларується в офіційному аналітичному звіті Міністерства культури України за 2012 р., головною темою якого є питання реалізації державної політики у галузі культури: «Сьогодні перед українською культурою, а отже й перед Міністерством культури, регіональними органами управління у сфері культури, закладами культури, усіма, хто працює у культурі, мистецькій творчості, стоять нові, стратегічні завдання, головна мета яких перетворити культуру на потужний чинник суспільного розвитку, дієвий інструмент реалізації соціально-економічних реформ та забезпечення консолідації всього суспільства» [1]. Проте реалії свідчать, що стратегічні завдання вітчизняної галузі культури з року в рік залишаються формальними і не виконуються через низку невирішених проблемних питань та різного роду факторів.

У зв'язку з цим актуалізується потреба у дослідженнях проблем та перспектив розвитку галузі культури в Україні задля пошуку нових ефективних практичних рішень.

Культурно-політичні дослідження, що проводяться з метою вирішення реальних завдань силами науковців різних галузей знань, розширюють розуміння причинно-наслідкового зв'язку між проблемами та перспективами розвитку галузі культури.

Неодноразово вітчизняними й зарубіжними вченими здійснювався аналіз і пропонувалося власне бачення проблеми. До теоретичних та практичних аспектів культурної політики України в умовах сучасності неодноразово зверталися такі дослідники, як В. Андрущенко, Ю. Богуцький, І. Безгін, О. Гриценко, І. Дзюба, С. Дрожжина, С. Здіорук, О. Колеснік, В. Кремень, В. Литвин, Ф. Медвідь, М. Попович, М. Розумний, А. Ручка, М. Рябчук, В. Скуратівський, П. Надолішній, Г. Чміль, С. Чукут та ін. Значна частина науковців розглядає культурну політику з позицій державного управління, зокрема: О. Антонюк, О. Астаф'єва, О. Беннет, Ю. Богуцький, Л. Востряков, В. Дерєга, С. Дрожжина, І. Костира, А. Леонова та ін.

Проблема взаємообумовленості культури та державного управління на рівні окремого суспільства висвітлюється у роботах П. Бергера, Г. Маркузе, Г. Райта, С. Чукут.

Етнополітичний аспект цієї проблематики досліджується у роботах Ю. Вілкова, М. Кармазінової, Б. Парахонського, М. Пірен, В. Скуратівського, В. Ткаченка, З. Широченко.

Роль державного управління у процесах сфери духовної культури описано в розвідках В. Андрущенко, Г. Атаманчука, Л. Губерського, Д. Дзвінчука, Л. Левчук, В. Лугового, В. Майбороди, І. Надольного, Ю. Павленка, В. Ребкала, П. Ситника, В. Шинкарука.

До проблематики фінансування і ефективності державного впливу на сферу культури зверталися О. Беннет, О. Богачова, О. Валецький, К. Гасратян, С. Здіорук, А. Леонова, Г. Нечай, М. Нідлер, Г. Онуфрієнко, Б. Парахонський, М. Стріха, Р. Фішер, С. Чукут та ін.

У питанні виявлення проблем галузі культури важливим є огляд національної культурної політики, підготований міжнародними експертами Ради Європи. Аналітичний огляд культурної політики України за редакцією відомого дослідника галузі О. Гриценка, підготовлений у рамках участі України у Програмі оглядів національних культурних політик Ради Європи, містить інформацію про стан ключових галузей культури України, культурних індустрій, законодавчої бази, системи управління та фінансування у галузі культури, про міжнародні культурні зв'язки та наукові дослідження в галузі. Хоча обидва документи стосуються вищезазначених питань станом на 2007 р., за останні роки вони не втратили своєї актуальності. Про це свідчить й останній Аналітичний звіт Міністерства культури України, у якому перераховуються ті ж самі проблеми за сегментами галузі та пропонуються аналогічні шляхи їхнього вирішення у контексті першочергових завдань діяльності [1; 3]. Такі ж стратегічні напрями управління культурою в умовах сучасного українського суспільства визначаються у посібнику І. Костирі. Тотожні проблеми описуються й у минулорічній аналітичній доповіді С. Здіорука, підготовлені для Національного інституту стратегічних досліджень, де культурна політика країни розглядається у європейському контексті на основі світових тенденцій. Автор доповіді приділяє особливу увагу дослідженню ролі культури в сучасному суспільстві, можливостей, які вона створює для соціально-економічного розвитку країни та її регіонів, а також національної консолідації інтересів.

Враховуючи внесок у дослідження даної теми українських науковців, варто зазначити, що даній проблематиці, особливо в сучасних умовах трансформаційності, характерна динаміка об'єкта дослідження. Тому й при наявному стані розробки тематики, є необхідність у своєчасних подальших напрацюваннях у цьому напрямі. Закономірності між вчасним виявленням і усуненням проблем та перспективами розвитку галузі культури потребують подальших спеціальних комплексних досліджень, звідки й випливає актуальність даної теми.

У зв'язку з цим, *метою статті є висвітлення наявних проблем у галузі культури та окреслення перспектив культурної політики країни.*

Політична історія України в культурологічному аспекті має наслідки і в сьогоденні. Хоча вона зіткана з владного впливу сусідніх держав, проте під культурно-політичним гнітом не втрапились українські традиції, мова та, частково, інфраструктура культурної галузі (з моменту виходу з СРСР). В умовах отриманого спадку Україна тривалий час не мала можливості формувати власну національну культурну політику.

Зі здобуттям незалежності розпочався новий етап становлення української держави. На тлі змін державного масштабу в країні відбулися процеси трансформації і модернізації галузі. Для цього періоду характерні різні системи цінностей, несумісні політичні орієнтації та культурно-світоглядні відмінності в межах суспільства.

І. Костиря зауважує, що українською державою започатковано нові принципи культурного державотворення: «відхід від державного тоталітаризму у сфері культури до часткового збереження державного патерналізму розвитку культури, а також ринкових і демократичних перетворень у динаміці культурних процесів українського суспільства. В культурній політиці України принципам державотворення відповідає модель партнерства. Базові засади культурної політики здійснюються відповідно до принципів культурної політики ЮНЕСКО та Ради Європи» [6; 104].

Більшість експертів сходяться на думці, що з огляду на свій потенціал Україна заслуговує посісти гідне місце серед інших країн світу. Разом із тим, вони окреслюють низку проблем у різних галузях, що заважають досягненню мети і потребують свого вирішення. У галузі культури однією з таких є необхідність реформування застарілої концепції культури та формування нового підходу до її розуміння: «типове для XIX століття розуміння культури виявляється непридатним для європейської країни, що проводить модернізацію і живе у XXI ст., коли для культурного здоров'я нації необхідними є поєднання різноманітних соціально-економічних заходів і цілей, стимулювання творчих індустрій і економіки знань та засвоєння нових і синтетичних форм культурного виразу та продукту» [7; 7]. На противагу більшості європейських країн, поза увагою державних органів України перебувають такі напрями, як «творчі індустрії, дозвілля, кулінарія, молодіжна культура, телебачення, відео і цифрове мистецтво, дизайн і мода, віртуальні музеї, клубна культура та ін.» [7; 21].

У трансформаційних державах виникає необхідність у запровадженні законодавчого підґрунтя для суспільно-політичних змін, звідки випливає наступна проблема законодавчого характеру. В Україні мають місце незавершені реформи у законодавчому секторі стосовно культурної галузі, відсутність механізмів їхнього впровадження, їх декларативний та формальний характер. Аналізуючи законодавчу складову галузі, в аналітичній доповіді щодо культурної політики України С. Здіорук зазначає: «Потребує вдосконалення й розширення законодавча база діяльності у сфері культури» [5; 19].

Загалом Верховною Радою України ухвалено понад 300 нормативно-правових актів, що стосуються питань культури. Цей масив законодавчих актів має до певної міри неузгоджений та суперечливий характер. Окрім того, законодавство, що безпосередньо не стосується галузі культури також впливає на неї. Наприклад, закони стосовно зайнятості, оподаткування, регулювання діяльності третього сектору, децентралізації та повноважень місцевого самоврядування, ліцензування тощо.

Обмежений дефіцитний держаний бюджет – одна з причин кризової ситуації галузі, особливо у містах районного значення та сільській місцевості. Фактичні річні видатки на культуру і мистецтво з Державного бюджету України зросли в 2,5 рази у 2012 р. порівняно з 2007 р. [1]. Порівняння у звіті робиться за абсолютною сумою видатків у гривневому еквіваленті, незважаючи на зміну курсу державної грошової одиниці відносно міжнародного курсу валют. Тому відносно рівня інфляції та здешевлення гривні майже вдвічі про деклароване збільшення видатків на культуру в Україні не йдеться. Важливим показником тут також має бути частка видатків від суми загального бюджету, спрямована на підтримку та розвиток галузі культури. Разом із тим, необхідність модернізації системи фінансування галузі також підтверджується відсутністю чіткого розуміння перспектив щодо узаконення, залучення та підтримки нових потенційно можливих джерел фінансування (наприклад, спонсорства, інвестицій) і розвитку проектів, спрямованих на досягнення самоокупності галузі чи окремих її сегментів. Без програми дій з боку держави ці проблеми самі по собі не здатні знайти свого вирішення.

Такого висновку дійшли міжнародні експерти, відштовхуючись від твердження, що сучасна культура тісно переплітається з іншими видами соціально-економічної діяльності, тому надходження коштів та інвестицій можна було б розширювати з інших джерел. На їхню думку подібне розширення змінить і саме тлумачення терміну «культура», характер і функції культурної політики у країні, яка модернізується [7; 22].

Крім того, як зазначив О. Гриценко, Міністерство культури варто розглядати не лише як орган фінансування: «українське суспільство, що стає дедалі відкритішим, уже не задовольняється «державною культурою», а ринково-орієнтована (й помітно збідніла) українська економіка не буде її утримувати так, як це раніше робила командна економіка» [2]. Варто досліджувати та використовувати досвід інших країн і працювати над партнерством між приватними та державними структурами, заохочувати інвестиції приватного сектору. На сьогоднішні підтримку розвитку галузі культури меценатами й

благодійниками в сучасній Україні неможливо порівняти з допомогою, що надається такими особами й організаціями в інших країнах.

У вітчизняних меценатських проектах прослідковується відсутність послідовності дій, довгострокових стратегій і подібна спонсорству мотивація – створення позитивного соціального іміджу за рахунок інвестицій у галузь культури. Крім того, підтримка здійснюється виходячи з власних зацікавлень у контексті арт-інвестицій «Сучасні українські меценати здебільшого витрачають кошти на підтримку образотворчого мистецтва, розвиток культурного середовища регіонів, а також на патронат юних талантів... Проте вітчизняні меценати неохоче займаються реставрацією замків, класичною музикою, літературою і кінематографом» [6; 139-140].

Україна має недостатньо налагоджені комунікації з іншими країнами у питаннях культури. Йдеться про недостатнє включення України у міжнародні культурні мережі, дослідження, дебати, механізми обміну досвідом та формування сучасної культурної політики [7; 9]. У нашій країні за інерцією збереглися елементи попередніх механізмів управління та підходу до усвідомлення значимості галузі, хоча умови й потреби українського суспільства з того часу суттєво змінилися. На часі постає необхідність розмежування відмінностей між політикою стратегічного розвитку культури, характерною для більшості країн Європи, та політикою прямого управління державною культурою, традиція якої і досі жива в Україні [7; 9]. Українські реалії також свідчать про можливе переплетення юридичних і економічних проблем, коли продовжує практикуватися застарілий принцип управління: «З одного боку, регіональні управління позбулися фінансової залежності від центрального міністерства, а з іншого – переважна більшість закладів культури перейшла у комунальну власність місцевих громад, що практично не змінило підходу до адміністрування галузі» [6; 150].

Ще однією з проблем галузі є невизначеність загального державного курсу, що має безпосередній вплив і на культурну політику країни. Про це неодноразово зауважував О. Гриценко з огляду на причини кризових явищ кінця минулого століття, які тривають й донині: «Саме інертність і невизначеність державної політики (або й відсутність артикульованої політики взагалі) стала, на думку багатьох, причиною кризових явищ 1990-х» [3; 22].

У своєму звіті міжнародні експерти зазначили, що продовження дотримання попереднього курсу на євроінтеграцію, має відповідним чином формувати основні стратегії щодо культурної політики: «В своїй культурній політиці Україна мусить враховувати спільні для країн ЄС ідеї щодо необмеженого доступу громадян до культурного продукту та участі в культурних процесах, культурної ідентичності та різноманіття, культурного громадянства та дипломатії, толерантності і творчості» [7; 19].

Поряд із цим, на тлі останніх подій довкола Євро-майдану, стають очевидними неготовність державних органів влади до зміни попередньо оголошеного політичного курсу, відсутність послідовної програми дій, неготовність до масштабної реакції широких кіл громадськості та, як наслідок, прогнозовані негативні наслідки для культурної галузі загалом. «Державна політика у сфері культури залежить від історичних, суспільно-політичних, економічних, етнокультурних особливостей розвитку держави та від стадії розвитку на певному етапі її існування. Вона має спиратися на історико-культурні традиції регіонів і країни в цілому, враховуючи існуючу соціокультурну ситуацію» [6; 50].

Цілком можливо, що теперішня ситуація в країні може призвести до нової хвилі відпливу кращих мистецьких кадрів за кордон – ще однієї проблеми галузі і свідчення того, що атмосфера для творчості та свободи слова в нашій державі не надто сприятлива. Значно кращі політичні, економічні, соціальні та законодавчі умови країн західного світу зумовлюють еміграцію українських творчих талантів.

Відсутність чіткого розуміння відповідальності за ухвалення рішень, що безпосередньо впливають на галузь культури – проблема, що спричинює низку загрозливих наслідків у діях чи бездіяльності відповідних інститутів влади. Повноваження

у прийнятті політичних рішень мають: Президент України (через Управління гуманітарної політики Секретаріату та відповідні документи – Президентські укази), Кабінет Міністрів (зокрема Державний комітет з гуманітарних та соціальних питань), Верховна Рада (обговорення і законотворчість, які зазвичай координуються Комітетом з питань культури і духовності) та Міністерство культури (його дорадчий орган – Колегія). Відповідальними за прийняття рішень на своєму рівні також є Обласні адміністрації, управління культури районних та міських адміністрацій. Автономна республіка Крим має своє власне Міністерство культури. У зовнішній політиці відповідальність за культуру несе Міністерство закордонних справ України [7; 19]. Всі разом вони мали б дотримуватися узгодженого послідовного плану дій, відповідно до затвердженого курсу щодо впровадження культурної політики. Проте на практиці дані процеси мають суттєві розбіжності з документально-теоретичним уявленням про них. Окремою проблемою у цьому контексті є часта реорганізація самого Міністерства, зміни переліку питань у колі його відповідальності, керівного складу і т.д.

Порівняно з нашою ситуацією культурні індустрії західних країн і навіть сусідніх держав досягли більшого прогресу і їхня продукція знайшла свій ринок збуту в Україні. Вже понад 20 років на нашому ринку культурних товарів і послуг зберігається домінування переважно неякісного іноземного продукту, що у наслідку породжує низку нових проблем для галузі – від економічних до ідеологічних.

У контексті розгляду культурної політики України та подальших перспектив її розвитку більшість дослідників приділяють значну увагу сучасним проблемам у галузі і можливим варіантам їх вирішення. Крім вищезазначених проблем правового та організаційного забезпечення державної політики, згорання культурного життя у невеликих населених пунктах С. Здіорук запропонував розгляд проблем галузі по сегментах. Так, окреслені науковцем проблеми української кінематографії, книговидання, збереження національної культурної спадщини можна доповнити й іншими сегментами – галерейно-виставковим, музейним, концертно-гастрольним, фестивалевим та ін. Постійна зміна кола повноважень, недосконалість механізмів системи управління, брак фінансування, мала частка національного продукту на внутрішньому ринку, проблеми законотворчості, потреба модернізації застарілої матеріально-технічної бази, слабко налагоджена співпраця з міжнародними організаціями визначаються як основні чинники проблем у розглянутих галузях культури [5; 23-31].

Перспективи розвитку галузі культури залежать від систематичного дослідження, обґрунтованого аналізу й своєчасного реагування на виявлені проблеми. Окрім цього, на них впливають загальнодержавний політичний курс, послідовність політичних рішень, досвід впровадження і виконання поставлених завдань, які окреслюються відповідними владними органами. Також перспективи розвитку галузі культури можна розглядати й в аспекті дієвості гілок влади, що формують та впроваджують культурну політику України на всіх рівнях.

Органи влади, мистецька еліта та кожен представник української нації мають безпосередній вплив на зміну ситуації на краще, яку вдало окреслили українські науковці: «Сьогодні українська державність страждає не лише тому, що їй бракує чітких уявлень про цілі й перспективи країни в світовому геополітичному просторі, а й тому, що немає обґрунтованої програми політичних дій на найближчі роки» [4; 307].

Очевидний стан галузі культури в Україні свідчить про продовження інертності за трансформаційності, що потребує новацій та реформ відповідно до вимог сучасності: «Дослідники сучасної культурної політики України вважають її інерційною не тільки щодо цілей, але й стосовно механізмів реалізації. Адже жодного продуманого реформування практично не відбулося, окремі зміни мали або безсистемний, або стихійний, неконтрольований характер. Попри гучні декларації, реальні цілі, які переслідують нинішні владні структури, зводяться до виховання національно-свідомого і лояльного до своєї незалежної держави обивателя та збереження існуючої культурної

інфраструктури і зайнятості в ній» [6; 148].

Отже, галузь культури України за кризових умов потребує аналізу та рішень щодо вирішення низки проблем. Серед них – реформування концепції культури, доопрацювання законодавчого підґрунтя, знаходження альтернативних джерел фінансування, розширення міжнародних комунікацій, заміщення управлінського підходу політикою стратегічного розвитку, визначеність та послідовність загального державного курсу, створення сприятливих умов для творчості, розмежування чіткої відповідальності за прийняття рішень представниками влади, створення та просування власного культурного продукту. Більшою чи меншою мірою вони характерні для кожного сегменту галузі культури.

Нові підходи в стратегії і тактиці культурної політики, залучення фінансового стимулювання та вдосконалення законодавства, що потребують свого дослідження науковцями різних галузей знань, дозволяють відкрити нові перспективи перед галуззю культури в Україні.

Список використаної літератури

1. *Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік від 22 березня 2013 р.* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua>.
2. *Гриценко О.* Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі [Електронний ресурс] / О. Гриценко // Укр. центр культурних досліджень. – Режим доступу: <http://culturalstudies.in.ua>.
3. *Гриценко О.* Культурна політика в Україні. Аналітичний огляд / О. Гриценко. – К. : УЦКД, 2007. – 160 с.
4. *Губерський Л.* Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз / Л. Губерський, В. Андрущенко, М. Михальченко. – К. : Знання України, 2012. – 579 с.
5. *Здіорук С.* Культурна політика України : національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / С. Здіорук, О. Литвиненко, О. Розумна ; за ред. С. Здіорука. – К. : НІСД, 2012. – 64 с.
6. *Костира І.* Сучасні політико-ідеологічні пріоритети управління культурою в Україні : навч. посіб. / І. Костира. – К. : Знання, 2011. – 160 с.
7. *Сандел Т.* Культурна політика України – оцінка міжнародних експертів / Т. Сандел. – К. : БРВУ, 2007. – 56 с.

Резюме

Аналізується сучасний стан і проблеми галузі культури в Україні. Розглядається взаємозалежність між загальною політичною, соціальною, економічною ситуаціями та перспективами культурної політики в державі.

Ключові слова: культура, культурна політика, управління у галузі культури, органи державної влади, реформування культурної політики, перспективи галузі культури.

Summary

Hudoliy M. Cultural policy of Ukraine: problems and prospects of development in sphere of culture

The current status and main problem issues of cultural sector in Ukraine are analyzed in the article. There are considered the interrelation between the overall political, social, and economic situation with outlook for the cultural policy development of the state.

Key words: culture, cultural policy, cultural governance, the authorities, restructuring of cultural policy, prospects of cultural sector.

Аннотация

Анализируется современное состояние и проблемы отрасли культуры в Украине. Рассматривается взаимосвязанность между общей политической, социальной, экономической ситуациями и перспективами развития культурной политики в

государстве.

Ключевые слова: культура, культурная политика, управление в области культуры, органы государственной власти, реформирования культурной политики, перспективы отрасли культуры.

Надійшла до редакції 14.12.2013 р.

УДК 130.2

К.С. Палій

АВТЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Усі спроби концептуального визначення сучасного стану культури виходять із прагнення найбільш точно охарактеризувати спосіб взаємодії та взаємовпливу глобалізації і культури. Свідомо ставимо у попередньому реченні «і» замість «на», адже культура як системний конструкт та культури як конкретні системи також впливають на глобалізацію зі свого боку, нав'язуючи їй спосіб дій, програми маніпуляцій і найбільш дієві символічні практики. Отже, можна сформулювати опозицію «глобалізація-культура», що виражатиме принципову відмінність у спрямованості та функціях цих утворень, або можна поставити ці поняття у якості взаємодоповнюючих, що послідовно витікають одне з одного і є продуктами, результатами одне одного.

Популярна та обговорювана нині модель «глобальної культури» використовує символи і мотиви традиційних культур, бо вони продовжують сповнювати людські почуття. Тобто загальне легше транслювати за допомогою адаптованих для кожного конкретного місця засобів, хоча й використання етнічних чи національних елементів у якості цих засобів емоційно нейтральне.

«Упакована система образів глобальної культури або тривіальна і мілка, предмет реклами товарів широкого вжитку, або закорінена в наявних історичних культурах, виводячи з них будь-які значення і могутність, що ними володіє. Ці культури минувшини і теперішності виражають досвіди конкретних соціальних груп, що проявляються одразу під поверхнею добре упакованої системи образів, що належить гібридизованій цивілізації масових товарів... культури та їхні системи образів історично специфічні» [10; 44].

Виключеними з цього контексту взаємодії виявляються люди, що знаходяться у серединному просторі контраверсивності чи взаємодії глобалізації та культури, відділившись від партикулярного/локального культурного простору і не увійшовши в універсальний/глобальний. Та хіба відбулося таке віддалення на фактичному рівні? Власне, символічне виключення себе з культурного контексту внаслідок того, що смислові поля культур стають все складнішими для розуміння сучасної людини, ще не означає, що це виключення відбувається на усвідомленому рівні у якості вибору. Саме тому основна проблема у взаємодії культури та глобалізації має людино вимірний характер; неясно чи зможе людина врешті решт зізнатися у собі у тому, що заперечувати існування власної культури та міряти при цьому оточуючий світ її засобами – інфантильна реакція на події, яким складно дати пояснення та масштаби яких вражають.

При намаганні повернутися до попередніх моделей світорозуміння, що претендували на універсальність, не варто очікувати результату, адже той же самий універсалізм Просвітництва, як у версії лібералізму, так і у версії марксизму, не зможе скласти основи для формування нового типу мислення та мови, які б дозволяли пережити/вижити у глобалізованому світі, зберігаючи при цьому власне сприйняття незмінним. «Властивість сучасної людини розуміти значення культури та діяти в її інтересах підірвана, оскільки умови, у які людину поставлено, применшують її позитивні якості та травмують психічно» [11]. Глобальні зміни торкаються найглибших пластів

людського існування, примушуючи до перегляду чи болісної реорганізації наявних індивідуальних ціннісних ієрархій.

Глобалізаційні процеси позначили темпоральну дистанцію та ментальні відмінності в основах сучасних культур. Зміни, викликані глобалізацією, торкнулися не лише форми культур, а й типу їх сприйняття та інтерпретації. У результаті глобальна гомогенізація виявила розбіжності як в історичній динаміці цінностей, так і в ієрархічній їх побудові та обумовила кризу у розумінні як своєї власної, так і чужої культур. Е. Сміт наголошує на тому, що «постмодерна і космополітична глобальна культура», незалежно від того, наскільки сучасною та готовою до постійних трансформацій вона буде, постійно відчуватиме потребу у пошуку та ствердженню своєї сутності/суттєвості, адже «не може мати великої притягальної сили, навіть коли спирається на елементи масової культури, й не вирізняється життєздатністю й гнучкістю, попри прагнення самотності» [8; 126].

Кожна епоха ставить перед культурою свої запити, але постійним та незмінним запитом є потреба культури у самовизначенні через розкриття власної природи й визнання традицій як свого підґрунтя. В Україні ситуація зобов'язує висувати ці запити на перший план, акцентуючи необхідність відкриття ознак справжньої культури. До того ж, можна вважати здобуття Україною незалежності поштовхом до пошуку ідентичності, автентичності та і взагалі, конструювання того образу, який має бути засвоєний носіями культури як зразок для самопозиціонування серед інших культур. «В нашому випадку вийти з життя, що повиснуло в безґрунтовності, наздогнати самих себе, напевно, буде дуже складно, бо свою справжність українська культура має не повторити, не просто відтворити, а створити, народити» [4].

Сучасні жителі України живуть в інформаційному та культурному просторі чужих країн і не беруть жодної участі у творенні українських національних контекстів.

Необхідною умовою досягнення автентичності є розвинена самосвідомість, сумлінне ставлення до культури та своїх витоків. «Через це варто розрізнити кон'юнктурне прагнення до справжності та прагнення до неї як виважений пошук, що завершується здійсненням автентичності» [2].

«Неукомплектованість» національної реальності в політичному та соціальному сенсах, «порожнє поле» культури та викорінення України з ментальності Європи [6] – свідчення необхідності проведення такої роботи, яка б підштовхнула людей у напрямі конструювання, а не заперечення культури. Крім внутрішнього пошуку, необхідно приділяти увагу і конструюванню іміжду власної країни та культури перед світовою спільнотою. «Презентація культури в зовнішньому світі – це гігантський проект, який є основним з пріоритетів усього цивілізованого світу. Держава реалізує цей проект як інституція, а наповнюють його змістом інтелектуали. В Україні ж держава не репрезентує громадян... Але відчужені від держави інтелектуали теж не запропонували зовнішньому світові проект, за кордоном всі репрезентують виключно самих себе» [6]. Це не означає, що української культури не існує. Криза репрезентації культури говорить про те, що ніхто не знає, що собою являє ця культура, та які саме її складові необхідно виносити на широкий загал. Відсутність вичерпної інформації про розвиток культурного середовища – ось одна з найголовніших проблем, які зумовлюють відчуття відсутності чи викривленості культурного простору у простих громадян України. «Порівняльні пропорції інформації про реальну українську культуру та про сміття під її іменем – 1:800» [6] Українській культурі необхідно дати змогу конкурувати з сучасними формами культур інших країн [7].

Звертаючись до «українського питання», є ризик опинитися у політизованому просторі, якій обумовлює викривлене відображення дійсності та досить часто базується на штучно створених інформаційних потоках, масштабність яких нерідко стає причиною для цілком реальних наслідків у вигляді метаморфоз суспільної думки та укорінення у суспільній свідомості таких стереотипів, що не складають справжньої сутності української культури та її становища у сучасному світі. Разом із тим, занепокоєння повинен викликати

не політизований дискурс, а сама постановка питання про «справжність» та «не справжність» національно-культурного буття. «...опозиція «справжнє-несправжнє» постає як стала структура життя і культури... не автентичне життя є таким життям, що не відповідає своєму поняттю і тому є неістинним, внутрішньо суперечливим, і, отже, протилежним за змістом власне життю» [5].

Неістинне існування не може бути соціально повним, у такому контексті автентичність виступає не тільки як прагнення бути самим собою, а й потребу віднайти справжність власного існування у власній культурі. Проблема автентичності української культури постає у необхідності ствердження своєї автентичної сутності у принципово нових, неоколоніальних умовах.

Для того, щоб розпочати шлях до самоздійснення у горизонті української культури, тим самим сприяючи утвердженню і її автентичності, її носіям необхідно суттєво та ґрунтовно переосмислити своє місце у цій культурі та очистити своє сприйняття культури від пануючих стереотипів та соціально-історичних викривлень. Автентичність як моральний ідеал сучасного світу включена у прагнення людей, але здійснюється хибними способами та з відкиданням культурних горизонтів; до того ж, цей шлях має містити у собі багато структурних перетворень, що торкнуться усіх сфер суспільної діяльності на всіх рівнях [9].

Можна виділити такі напрями роботи, як усвідомлення власної історії, наявності зразків високої автентичної української культури та різниці між справжніми культурними формами та їх імітаціями.

Робота з історією передбачає такий аспект здійснення автентичності, як чесність та прийняття власної сутності. Я. Грицак наводить промовисту цитату В. Винниченка на початку свого ґрунтового дослідження стосовно становлення модерної української нації: «Читати українську історію треба з бромом, – до того боляче, досадно, гірко, сумно перечитувати, як нещасна, зацькована, зашарпана нація тільки те й робила за весь час свого державного (чи вірніше: напівдержавного) існування, що одгризалась на всі боки: од поляків, руських, татар, шведів. Уся історія – ряд, безупинний, безперервний ряд повстань, війн, пожарищ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриг, сварок, підкопування... Паршиві шанолюбці, національне сміття, паразити й злодії продають на всі боки: хто більше дасть. Нащадки прадідів поганих повторяють погані діла дідів-поганців. І розшарпаний, зацькований народ знову безпомічний жде, якому панові його оддадуть... Ні, ні, української історії... без броду, без валеріанки або без доброї дози філософського застереження не можна» [1; 122]. У наведеному фрагменті виражено усю суть української історії у її сприйнятті суспільством: викривлення та односторонність подання фактів, «синдром жертви», песимізм та ностальгія за минулим, яке постає як мозаїка героїчних та трагічних подій на тлі постійного звинувачення у власних проблемах когось іншого: зовнішнього чи внутрішнього ворога. Тим самим неважко зробити припущення, що відсутність певної самокритичності та визнання власних помилок – це сукупна ментальна риса більшості українців.

Саме тому «ствердження принципової нормальності української історії» вимагає нагальної та резонансної роботи сучасних істориків та історіографів, які змогли б переосмислити історичне надбання українців та зробити його конструктивним для сучасників і корисним для розвитку і самоствердження культури і її носіїв [3].

О. Кирилюк вбачає значну частину вказаної проблеми у «міфі про бездержавність» України, який не дозволяє спокійно сприйняти сучасну державність як належне та розбудувувати країну з відчуттям повного на те права. «Коли мова йде нібито про незаперечну не державність українського народу, можна згадати, що для історії Європи немає суттєвої відмінності між Кальмарською унією Швеції, Норвегії та Данії під владою датського короля та Люблінською унією Литовського князівства та Речі Посполитої під фактичною владою короля польського, що мала безпосереднє відношення і до України. Постає питання чому ж тоді не йдеться про традиційну не державність Норвегії, Швеції,

Греції або Болгарії, багатьох інших сучасних європейських націй, включно з Ізраїлем?» [5]. Також варто зважати на те, що будь-яке явище набуває змісту лише тоді, коли його можна порівняти з іншими явищами схожого типу, тож не варто оцінювати періоди бездержавності як такі, що здійснили фатальний вплив на тяглість української екзистенції у цілому: «...історичні строки утворення першої європейської національної держави, мають принципове значення. В умовах, коли державні утворення не мали чітко виражених національних рис, коли національна самосвідомість не перебувала навіть на стадії етнічної само ідентифікації, тоді й недержавне існування нації за діб «переривів її національної екзистенції» не мало такого від'ємного значення, яке воно набуло за умов перебування нації без держави в оточенні національних держав» [5].

Крім того, яким чином можна пояснити створення української держави при першій можливості, після стількох років «національно-державної невизначеності»? «Але внутрішня рішучість української нації позбавитися неісторичного стану, «глобальної не представленості» в світі, розуміння того, що ми маємо всі підстави бути самими собою в цьому світі, врешті-решт визначити... перемогу українського національного руху» [5].

Питання специфічно української культури більш широке та неоднозначне, але не внаслідок її відсутності чи синтетичності, а в наслідок міфів про це. Культури та їх зразки виступають важливими об'єктами для маніпуляцій: присвоюючи чи відкидаючи їх, створюючи міфи та надаючи інформації про ті чи інші культурні прояви різної цінності, можна ствердити чи повністю заперечити існування будь-якої культури в принципі. Як правило, такі маніпуляції виконуються з політичною метою: починаючи від обґрунтування територіальних претензій, закінчуючи прагненням посилити значущість внеску конкретної національної культури у розвиток світової. Але нас цікавить не політика, а визначення того, що можна зробити з тими надбаннями національних культур, які викликають суперечки стосовно їх приналежності та значущості.

Пропонуємо визначати у рамках української національної культури ті надбання, створені носіями української культури на території сучасної України протягом усього періоду існування людства (як і інші національні культури також). Природно, що усі культури підвладні змінам та дифузії, тож варто повністю зняти питання про «національний характер» як основний стандарт, за яким можна визначати приналежність культурного артефакту. Національний характер, автентичність чи традиційність – поняття більш сукупні й мають стосунок радше до нематеріальної, символічної та психологічної сфер. Основним стандартом, яким варто послуговуватись при (від)творенні культури – близькість у сприйнятті смислів, закладених зі смислами, що були проінтерпретовані.

Для того, щоб стати на шлях здійснення автентичності української культури, необхідно зрестися суто історичного та предметного підходів: відсутність очевидних зв'язків між традиціями минушини та сучасності або й повна їх відсутність у суспільному конструюванні – привід задуматися не про смерть культури, а про необхідність її переосмислення у зв'язку з тенденціями сучасності. «Вигадана» традиція, що конструюється членами суспільства чи «автентична» (у контексті незмінна) традиція, зведена на рівень музейного експонату – яка з них має більше користі для культури? Використання елементів більш давніх інтерпретацій традицій, їх символів та способів відтворення – складна та експериментальна робота, яка, однак, допоможе ствердитися українській культурі в якості самоцінної та самодостатньої. Культурна творчість у рамках традиції повинна відбуватися з творчістю індивідуальною, але не спрямованою на комерційну вигоду чи бажання заявити про себе, але на зважене внутрішнє прагнення. Продукти такої творчості будуть містити у собі не менш потужний заряд автентичності, ніж звичні нам відтворення традиційних елементів.

Хибним шляхом є вже згадувані спроби відтворення форми культури за заданими зразками без турботи про адекватний та привабливий зміст цієї форми.

У прагненні повернути автентичність, культура часто не спроможна мобілізувати засоби та методи, які могли б їй це повернення забезпечити. Тоді їй залишається єдиний

вихід – витворити форму, а не зміст справжності, задовольнившись копією замість оригіналу. Відбувається зовнішнє уподібнення традиціям минулого. Одним із способів заявити та ствердити свою культуру стало кількісне нарощування історичної дійсності та легковажне підведення подій під «українську фабулу». Проте, коли перша ейфорія від радості самостійності була пережита, постала необхідність у більш коректному визначенні автентичності [4].

Після виходу з ізолюваного та само замкненого СРСР Україна виявилася раптово відкритою для зовнішніх впливів, які після тривалої заборони почала поглинати безконтрольно. Внаслідок панування на світовому ринку культури продукції нижчого сорту, Україна прискорила формування в собі елементів так званої масової культури, ще не виробивши своєї власної. Звідси формується посилене прагнення до справжності, і постає питання, де її взяти. Традиційна культура за умов технологічно-маркетингового характеру сучасного масового духовного виробництва починає запозичувати засоби ствердження у свого антипода – масової культури. Ідентифікація, основана на «традиційних ознаках», покликана відокремлювати її носія від «несправжньої масової культури», насправді призводить до того, що одній не справжності протиставляється інша. Все, що здійснюється на підставі моди на традицію, відбувається у межах світу масової культури [4]. Проблема полягає у тому, що часто невдалим копіям західних зразків масової культури намагаються надати «українських рис» замість того, щоб витворити щось своє. Надто широке та довільне тлумачення демократичного аспекту української культури може стати каталізатором розчинення та поглинання нашої культури іншими, більш агресивними (російська) та синтетичними (західна).

Глобалізація надає людині можливість поряд з основною національною мати ще кілька паралельних ідентичностей: гендерну, етнічну, робочу, зрештою. І ці ідентичності не вибудовуються в ієрархію, а існують паралельно. Автентичність у смислі повернення до витоків може сприйматися не лише у контексті повернення втрачених значень. Виявлення, реконструкція та конструкція значення і ролі культури для людини, її актуалізація, необхідна для збереження самотності культури значно більше, ніж партикуляризм стосовно вигадування особливих традицій чи унікальних, «автентичних» феноменів, які більше нікому, крім описуваної культури, невластиві.

Список використаної літератури

1. **Винниченко В. К.** Щоденник / В. К. Винниченко // Київ. – 1990. – № 9.
2. **Возняк Т.** Навіщо Україна? Морок безсенсовності : [Електронний ресурс] / Т. Возняк. – Режим доступу: <http://www.ji-magazine.lviv.ua>.
3. **Грицак Я.** Нариси з історії України: формування української модерної нації: [Електронний ресурс] / Я. Грицак. – Режим доступу: <http://history.franko.lviv.ua>.
4. **Іванова-Георгіївська Н. А.** Сучасна українська культура у світовому контексті пошуків справжності : мода на традицію: [Електронний ресурс] / Н. А. Іванова-Георгіївська. – Режим доступу: <http://www.myslenedrevo.com.ua>.
5. **Кирилюк С.** Універсальні культурні аспекти української національної екзистенції / С. Кирилюк // Універсальні виміри української культури. – О., 2000. – С. 49–67.
6. **Пахльовська О.** Від України Європі: мейнстрим трешу : [Електронний ресурс] / О. Пахльовська. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua>.
7. **Симоненко С. П.** Проблеми культурної політики в Україні та світові інтеркультурні взаємодії / С. П. Симоненко // Універсальні виміри української культури. – Одеса, 2000. – С. 43–55.
8. **Сміт Е. Д.** Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / Д. Е. Сміт ; пер. з англ. – К. : «К.І.С.», 2004. – 170 с.
9. **Тейлор Ч.** Етика автентичності / Ч. Тейлор ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2002. – 128 с.
10. **Сміт Е.** Нації та націоналізм у глобальну епоху / Е. Сміт ; пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 320 с. – (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 11).

11. *Швейцер А.* Культура и этика [Электронный ресурс] / А. Швейцер. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/SHWEJCER/kultura.txt>

Резюме

Розглядаються основні риси взаємодії «глобалізація-культура» як фактору впливу на культури національні, зокрема українську. Наголошується необхідність здійснення автентичності української культури для подальшого розвитку в умовах впливів глобалізаційних процесів. Наводяться джерела проблем, що перешкоджають ствердженню української культури як самостійної та захищеної від мульти-рівневих впливів глобальної культури.

Ключові слова: глобальна культура, національна культура, автентичність.

Summary

Paliy K. The authenticity of Ukrainian culture in the conditions of globalization

Article considers the main features of the interaction between globalization and culture as a factor of influence on the national cultures, including Ukrainian. Need for implement of authenticity of Ukrainian culture for further development in conditions of globalization influences is stressed. The main sources of problems preventing assertion of Ukrainian culture as an independent and protected from multilevel effects of global culture are pointed.

Key words: global culture, national culture, the authenticity.

Аннотация

Рассматриваются основные черты взаимодействия «глобализация-культура» как фактора влияния на культуры национальные, в частности украинскую. Отмечается необходимость осуществления аутентичности украинской культуры для дальнейшего развития в условиях влияния глобализационных процессов. Указываются источники проблем, препятствующих утверждению украинской культуры как самостоятельной и защищенной от мульти-уровневых воздействий глобальной культуры.

Ключевые слова: глобальная культура, национальная культура, аутентичность.

Надійшла до редакції 16.11.2013 р.

УДК 793.31(477)

Л.Л. Козинко

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Одним із провідних напрямів сучасної філософської думки є філософська антропологія. Пояснюється це виходом на перший план проблеми людини та її екзистенції, оскільки людина виступає одночасно і творцем, і творінням культури. Базисом філософської антропології, на чому наголошував ще Е. Тайлор [9], є онтологія культури, що підкреслює актуальність вивчення та аналізу її пікових станів. Саме тому, одним із впливових напрямів сучасної філософії, актуалізованих етнографом і істориком культури Е. Тайлором, залишається пізнання культури в її еволюційному розвитку, що входить до сфери аналізу культурної антропології.

Одним із визначних культурних явищ, сформованих людством, практично на першій стадії його цивілізаційного розвитку, є хореографічне мистецтво, що постає складною системою смислів, зашифрованих у рухах, малюнках, структурах танцю. Хоча

танець супроводжував практично весь шлях становлення людства загалом та українського етносу зокрема, малодослідженими залишаються його антропологічна і семантична основи, еволюція та трансмісія хореографії у фольклорній і сучасній культурах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першою серед науковців на радянському просторі приділила увагу проблемі походження танцю Е. Корольова у дослідженні «Ранні форми танцю» [4]. Приступаючи до розгляду цього питання, авторка на основі зарубіжних розробок визначила поняття «танець», розглянула основні теорії його походження, дослідила обрядову природу хореографічного мистецтва та проаналізувала семантику жіночих і чоловічих танців у їхній видовій різноманітності. Автор розглядала ранні форми танцю в нерозривній єдності з первісними віруваннями та наголошувала на художньому синкретизмі обрядових дій.

Продовженням розробок у цьому напрямі можна вважати книгу В. Баглая «Етнічна хореографія народів світу» [1]. Розвідку присвячено системному аналізу традиційної танцювальної культури народів світу та засновано на передових здобутках зарубіжних дослідників у цьому напрямі знань. Питань антропологічної основи хореографічного мистецтва торкається Н. Осінцева в дисертаційному дослідженні «Танець в аспекті антропологічної онтології» [5]. Автор зупиняється на онтології та гносеології танцю в історичному контексті; розглядає антропологічні основи танцю, виходячи з психосоматики й мислення людини.

Російський науковець В. Ромм у дисертаційному дослідженні «Семантика давніх зображень людини: хореографічний аспект» [8] проаналізував семантику хореографічного мистецтва. У названій роботі він зупиняється на аналізі артефактів, переважно археологічних знахідках, які можна віднести до категорії танцювальних. Саме вони, на думку автора, можуть дати уявлення про фізичні параметри давньої людини, її пластику, тренованість тощо.

Стосовно українського хореографічного мистецтва К. Кіндер у дисертаційному дослідженні «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців» [3], аналізує автентичні танцювальні форми, що характеризуються сталістю пластичних «етнокодів» та закладеної в їхню основу семантики. Автор подає класифікаційну схему української танцювальної символіки за образно-семантичними ознаками.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. На сьогоднішній день поза увагою науковців залишається виявлення антропологічної основи української фольклорної хореографії, аналіз відповідності її становлення та розвитку загальносвітовим тенденціям, розгляд її історичної еволюції й збереження до нашого часу. Підсилення такого інтересу зумовлюється динамічним становленням української державності та включенням у світовий культурний простір, у якому актуалізуються пошуки в галузі поєднання традиційних і сучасних мистецьких форм.

Формулювання мети статті. Дана стаття присвячена спробі виявити, спираючись на антропологічну методологію, відповідність процесів, що відбувались на теренах України, загальносвітовим тенденціям втілення світогляду первісної людини за допомогою хореографічної системи та окреслити її трансмісію від давніх часів до сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початки становлення хореографічної лексики сягають корінням щонайменше часів палеоліту. Одними з найважливіших на той час були тотемічні танці, жіночі та чоловічі обрядові танці, де провідного значення набували малюнки і ритуальні пози, використання символічних предметів, одягу та розфарбування тіла. Окрім того, існували перші побутові або святкові танці, що походили від обрядових але поступово втрачали давнє семантичне наповнення.

Про появу чіткої системи хореографічного втілення первісних уявлень людини свідчить класифікація явищ навколишньої дійсності, на якій наголошував К. Леві-Стросс

[6], що виявилась в анімізмі, фетишизмі та тотемізмі. Відповідно до цього сформувалися й набули системності тотемічні танці. Серед тотемічних основними, оскільки це і є їхнім безпосереднім змістовим навантаженням, були танці, присвячені різноманітним тваринам, птахам та рослинам, спрямовані на здобуття прихильності тотема в полюванні, війні, при вирішенні проблемних питань племені і т.д.

Іншою групою тотемічних танців були танці, присвячені віковій ініціації, тобто, залучення молоді до лав старшого покоління, переймання священних обрядів якого мало сприяти успіхам усього племені. Крім того, такі танці містили додатковий зміст – умилостивлення тотемів племінних кланів задля примноження та підсилення росту рослин і тварин. Під час проведення таких тотемічних обрядів молоде покоління вчилася основам поведінки з жінками, на полюванні, під час проведення церемоній, дотримання різноманітних табу, пізнавало релігійні обряди племені. Ці танці мали сильний емоційний вплив на їхніх учасників. Сприяло цьому як місце проведення обряду, прикрашене магічними малюнками, так і найповніше ототожнення себе з тотемом завдяки використанню масок, одягу, розфарбуванню тіла і т.ін. Проте, неможливо з упевненістю визначити ступінь складності техніки виконання рухів тотемічних танців, але можна говорити про появу акторськи виразного образу виконавців та розгортання дійства пантомімного характеру згідно з попередньо усталеним обрядом. Танцівники визначали пластику своїх рухів відповідно до пластики певного виду тварин, птахів, рослин і т.д. Можна твердити й про наявність тематичної та сюжетної різноманітності танців, оскільки тотемічна система первісної людини охоплювала практично всі відомі їй явища навколишньої дійсності і природи задля надання своїм світовідчуттям й світосприйняттю системності.

В українській сучасній фольклорній та сценічній хореографії можна прослідкувати залишки первісного тотемізму, фетишизму і анімізму переважно у хороводах, про що свідчать навіть самі назви: «Перепілка», «Горобейко», «Пташка», «Козлик», «Змійка», «Заїнька» тощо. Поряд із цим, на теренах України важливого значення зооморфним постатям до сьогодні надається у танках та танцях весільного циклу, що за твердженням О. Курочкина: «[...] відображає особливе поважне ставлення до тварин і птахів, характерне для ранніх форм релігії (тотемізм, промисловий культ, шаманізм тощо)» [5; 72].

Особливого значення у первісній хореографії надавали жіночим обрядовим танцям. Підтвердженням цього слугують археологічні знахідки статуеток жінок по всьому світу, переважно поблизу домашнього вогнища, що може бути свідченням сформованого на той час культу вогню. Фігурки жінок були двох видів: ті, що зображували зрілих жінок (втілення образу жінки-матері, родоначальниці, берегині домашнього вогнища) та ті, що зображували молодих струнких жінок (втілення ідеї потенційної родючості). Крім того, поряд із натуралістичним зображенням жінок зустрічались і схематичні втілення жіночого образу аж до певних геометричних елементів орнаменту.

Культ жінки та культ вогню були в землеробських племен найактивнішим чином пов'язані. Оскільки вогонь часто асоціювався з сонцем, то свого розвитку набували сонцепоклонні обряди: «Про зв'язок жіночого культу землеробів із Сонцем свідчать солярні знаки на жіночих скульптурах Середньої Азії, Трипілля», зазначає Е. Корольова [4; 61]. До сьогодні в Україні залишки сонцепоклонних обрядів прослідковуються в календарно-обрядових хороводах, танках-іграх весняного та літнього циклів.

Серед основних видів танців жіночого культу, за Е. Корольовою [4], виступають: 1) мисливські танці; 2) танці родючості; 3) танці змій, птахів та тварин; 4) військові танці.

Мисливські танці покликані сприяти успіху в полюванні. Жіночі обряди були спрямовані на закликання мисливської вдачі чоловікам племені. Передувало полюванню його символічне відтворення; надалі жіночий танець продовжувався аж до моменту повернення чоловіків зі здобиччю.

Танці родючості були спрямовані на забезпечення родючості землі та надання природі рослинних сил. Засновувались вони на розумінні жінки як продовжувачки роду та

її зв'язку з магією родючості. Ці танці виконували переважно стоячи або сидячи. Помітний активний акцент на рухи до землі. Магія родючості таких танців пов'язувалась із магією жіночого тіла. Аналізуючи ці танці, дослідники, серед яких – В. Баглай [1], Е. Корольова [4] та Е. Тайлор [9], відштовхуються від збережених до наших днів танців африканських та австралійських народів. Для таких танців характерними є танцювальні кроки, у яких коліна зводились разом та розводились у боки, а також клишоногий крок із зімкнутими колінами та пружинними рухами ніг. Великого значення набували обертові рухи стегнами, животом та грудьми. Танці родючості, пов'язані зі збиральництвом, розширювали пластику жіночого танцю. У них поширеними стали рухи рук із певними рослинами та підкреслювалися коливальні рухи рослин. З'являлись танці, у яких жінки та дівчата створювали образи рослин. Це спричинило появу нового танцювального кроку, при якому ноги не відривались від землі: «шаркаючий» крок.

Для землеробських племен великого значення також набував культ рослин, тому провідним у жіночому культурі ставав зв'язок із рослинними силами природи та родючістю землі. Особливого значення надавали різноманітним палицям та рослинам у руках жінок як землеробських, так і мисливських племен, що мали підсилити семантику первісних танців родоначальниць та богинь родючості. Саме завдяки цьому в жіночих обрядових танцях активно розвивались найрізноманітніші рухи руками.

До сьогодні на теренах України можна простежити залишки культу родючості, адже здавна великого значення набували різні сільськогосподарські культури: льон, гречка, просо, мак і т.п. Відображенням цього в хореографічній культурі можуть слугувати такі хороводи, як «Просо», «Мак», «Льон», «Огірочки», «Хрін» тощо. Первісно закладений зміст цих танків відображав прагнення до забезпечення врожаю та благополуччя общини і виражав культ поклоніння рослинам. Поступово ці хороводи зі зміною свідомості людини почали виконуватись із розважальною метою.

У первісних племен виокремлювались танці змії, пов'язані з вірою в плодючість цього плазуна. Вважалося, що всередині кожної жінки є змія, яка сприяє появі плоду. Культ змії, а саме вужа, можна прослідкувати в давніх трипільців. Підтвердженням цьому є знахідки скульптурок з ознаками змієподібності: «[...] у фігурок раннього Трипільля – це змієвидні голівки, щільно зімкнуті ноги, які ніби утворюють зміїний хвіст» [4; 83]. Для створення образу змії виконувались змієподібні рухи руками та всім тілом, використовувались змієподібні атрибути та справжні змії в руках танцівниць. Крім того, образ змії створював і малюнок танцю. Зі становленням патріархального устрою танці змії переходять із жіночого культу в чоловічий. Значного поширення набули і загальні танці, у яких створювали образ змії.

Жіночі танці птахів виконувались в багатьох мисливських та землеробських племенах світу і були пов'язані з культом родючості. Так, у поселенні Лука-Врублевецька на Хмельниччині знайдено дві жіночі статуетки з крилами на спині, що підтверджує поширення таких танців на території України. Найвірогідніше, у танцях птахів особливе значення набували рухи рук, що імітували помах крил. Серед великої різноманітності птахів особливо виокремлювали воронів, півнів, голубів тощо, яким присвячували ритуальні танці. Для створення яскравого образу птаха використовували відповідні костюми та пластику. Слід зазначити, що ще за слов'янських часів птахи використовувались для принесення жертв богам. До сьогодні на теренах України збереглась дитяча гра «Ворон», що, безперечно, є рудиментом певного первісного обряду. Крім того, досі побутують такі танки та танці, як: «Горлиця», «Голубка», «Орлиця», «Перепілка», «Горобейко», «Пташка» тощо.

У танцях землеробських та скотарських племен важливого значення надавали магічному зв'язку жінки й тварини. Зокрема, в українській традиційній культурі можемо прослідкувати культ бика. У танцях, присвячених йому, вагомості надавали рукам, що відповідною формою імітували роги. Е. Корольова наголошує: «Руки жіночої фігурки, зображеної на амулеті Бильче-Злото, що має форму голови бика, підняті догори в позі, що

повторює лінію рогів бика» [4; 93]. Імітацією рогів бика були прикрашені будівлі давніх трипільців.

Окремим видом жіночих обрядових танців були військові танці. Під час відходу чоловіків у військовий похід жінки, залишаючись вдома, виконували магичні танці, що імітували бій. При виконанні таких танців жінки могли використовувати певну атрибутику: списи, ножі, дротики і т.д. Крім цього, використовували й інші атрибути: хвости буйволів, довгі гілки з листям тощо. Основними рухами, на чому наголошують В. Баглай [1], Е. Корольова [4] та ін., залишались коливально-оберткові рухи стегнами та всім тілом, «шаркаючі» кроки, пружинні рухи ніг, які практично не відокремлюються від землі та рухи, що імітують ураження цілі. Основною формою військових танців була хороводна.

Первісні мисливські та землеробські племена мали дещо спільне відносно жіночого культу: магію жіночого тіла, зв'язок з вогнем, тваринами, рослинними силами природи. Проте, вони суттєво відрізнялись одне від одного. У першому випадку культ Матері як родоначальниці племені пов'язували з тваринами – об'єктом полювання, у другому – з рослинними силами природи, плодючістю землі.

Розглянувши особливості жіночих обрядових танців, зупинимось на окремих видах чоловічих обрядових танців. Основними з них виступають мисливські та військові танці. Приступаючи до аналізу мисливських танців, наголосимо на надзвичайній обізнаності давніх племен із повадками та особливостями пластики тварин.

Чоловіки могли довершено імітувати різноманітних тварин, для чого використовували свої знання та спостереження за ними, маскування в шкури тварин, одягання відповідних масок тощо. Відпрацьовували свої навички чоловіки у характерних мисливських танцях. Але самі мисливці розглядали таку магію з інших позицій, а саме, симпатичної магії, тобто, віри в те, що подібне притягує подібне, на чому акцентує увагу В. Баглай [1]. Згідно з нею, якомога точніше відтворення майбутнього полювання з ключовим моментом вбивства здобичі надавало впевненості в його позитивному перебігу.

Чоловічі танці, що головною своєю метою мали уподібнення тварині, виконувались переважно перед полюванням, під час проведення ініціацій та ритуальних свят. Пояснювалося це вірою в те, що при одяганні ритуальної маски та шкури тварини її дух бере участь у дійстві. Виконання таких танців відтворювало магичні уявлення давньої людини, вимагало фізичної та психологічної підготовки і сприяло відпрацюванню чіткості й точності притаманних тварині рухів, що, своєю чергою, позитивним чином впливало на подальше полювання. Основні рухи таких танців, стиль та пластика формувалися залежно від того, на яких тварин полювало плем'я, які тварини були в нього тотемічними, у якому місці виконувались танці, та в якій місцевості (гористій, рівнинній, лісовій) і в яких кліматичних умовах проживало плем'я. Загальними ж серед них були різноманітні стрибки. Характерним положенням корпусу був нахил верхньої частини тіла вперед. Активно використовувались різноманітні атрибути: списи, стріли, луки тощо. Подальшого свого розвитку наведені вище особливості набули в чоловічих військових танцях.

Спільним для військових танців різних племен світу було точне відтворення сцен бою. Використовувались військові танці, як і мисливські, при ініціаціях, перед відходом у військовий похід, у святкових церемоніях та ритуалах. При виконанні військових танців молодь вчили володіти зброєю та вести бій, молоде покоління виховувало в собі витривалість та стійкість. Також досягалася психологічна готовність до майбутньої війни. Усе вищезазначене підкреслює магичне значення таких танців для майбутніх воїнів. Пластика таких танців була найрізноманітнішою – широкого використання набули такі рухи, як присядки, стрибки, оберти, біг зі стрибками вгору та в довжину, стійки на руках тощо. Надзвичайно поширеним було використання меча в одній руці та щита – в іншій. Дослідники (В. Баглай [1], Е. Корольова [4], Е. Тайлор [9]) припускають, що саме у військових танцях вперше з'явилась лінія як усвідомлена побудова, що виражала почуття солідарності, уміння діяти синхронно та злагоджено, підкорюючись спільній тактиці.

Еволюція військових чоловічих танців на території сучасної України помітна доволі чітко. Так, М. Величкович та Л. Мартинюк наголошують: «Варто зазначити, що в українському героїчному епосі збереглося багато споминів про особливості бойового мистецтва наших предків. Як зазначають дослідники, цим мистецтвом досконало володіли волхви – прошарок людей, відповідальних за вдосконалення і реалізацію циклу обрядів» [2; 9]. Поступово сформувалася система професійної військово-фізичної підготовки, яка прослідковується уже за часів Київської Русі і була характерною для княжого війська. Чергового підсилення бойова культура набуває в часи Запорізької Січі і доходить до нашого часу переважно у таких танцях, як «Гопак», «Козак», «Гонта», «Опришки» тощо.

Поступово тотемізм відходив на другий план. У період розвитку землеробства таємнича сила тотема набувала самостійного змісту, відповідно до чого тварини, птахи та рослини ставали священними і пов'язувались уже з космічними божествами. Провідного значення почали набувати обряди, пов'язані з циклом польових робіт, зокрема, магічна символіка, яка втілювала зв'язок певного тотема з божеством і виражалась у зображеннях кіл, квадратів, спіралей, ламаних ліній, лабіринтів. Із розвитком абстрактного і художнього мислення ці геометричні фігури почали відтворюватись у танцях. Тобто, від прямого наслідування хореографічне мистецтво переходило до умовності у відтворенні закладеного змісту. Зміни в способі мислення та сприйняття світу відобразились і в композиції, лексиці, семантиці рухів та поз танців.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Проведений аналіз первісних форм хореографічного мистецтва дозволив виокремити розгорнуті системи тотемічних, жіночих (мисливські; танці родючості; танці змій, птахів, тварин; військові танці) та чоловічих (мисливські і військові) обрядових танців, розглянути особливості танцювальної лексики, її семантику й еволюцію на українському ґрунті. Результати проведеного дослідження дають змогу говорити про відповідність етапів становлення української автентичної хореографії загальносвітовим тенденціям втілення світогляду первісної людини за допомогою хореографічної системи. Встановлено, що на території сучасної України вперше чітко прослідкувати дані тенденції можна за часів трипілля. Звичайно, достеменно не можна стверджувати, що трипільська культура безпосереднім чином вплинула на розвиток української культури, адже перша несподівано зникла і науковці до сьогодні займаються її дослідженням. Проте включення території сучасної України в загальні процеси становлення хореографічної культури світу є цілком підтвердженим фактом, оскільки розвиток, що відбувався за часів трипільської культури, відповідає загальносвітовим еволюційним тенденціям, а його трансмісія та трансформація прослідковуються надалі у фольклорній і народно-сценічній хореографії України.

Список використаної літератури

1. **Баглай В. Е.** Этническая хореография народов мира: учеб. пособие / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 405, [1] с.
2. **Величкович М.** Український рукопаш гопак : Навч. посіб. / М. Р. Величкович, Л. С. Мартинюк. – Л. : Ліга-Прес, 2003. – 152 с.
3. **Кіндер К. Р.** Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. : 17.00.01 «Теорія і історія культури» / К. Р. Кіндер ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.
4. **Королева Э. А.** Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : Шниинца, 1977. – 215 с.
5. **Курочкін О. В.** Архаїчний весільний танець-гра «Журавель» («Бусел») / О. В. Курочкін // Наук. зап. – Т. 20-21. «Теорія та історія культури». – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2002. – С. 71–76.
6. **Леви-Стросс К.** Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.: ил.
7. **Осинцева Н. В.** Танец в аспекте антропологической онтологии : автореф. дис... канд.

- филос. наук : спец. : 09.00.01. «Онтология и теория познания» / Н. В. Осинцева ; Тюменский гос. ин-т. искусств и культуры. – Тюмень, 2006. – 21 с.
8. **Ромм В. В.** Семантика древних изображений человека: хореографический аспект : автореф. дис... док. культурологии : спец. : 24.00.01. «Теория и история культуры» / В. В. Ромм ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Барнаул, 2006. – www.dissert.h10.ru/romm.html.
9. **Тайлор Э. Б.** Первобытная культура / пер. с англ. / Э. Б. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.

Резюме

Аналізується танець виходячи з антропологічної його основи. Виявляється спроба відповідності процесів, що відбувались на теренах України, загальносвітовим тенденціям втілення світогляду первісної людини за допомогою хореографічної системи та окреслення її трансмісії від давніх часів до сучасності.

Ключові слова: хореографія, фольклор, танець, обрядові танці.

Summary

Kozynko L. Theoretical aspects of the Ukrainian folk dance anthropological analysis

This paper proposes a new approach to the analyzing the dance. Special attention is given to the anthropological methods using in choreography. Aspects of the early dance form development in Ukraine are discussed.

Key words: choreography, folklore, dance, ceremonial dances.

Аннотация

Анализируется танец исходя из антропологической его основы. Выявляются соответствие процессов, которые проходили на территории Украины, общемировым тенденциям воплощения мировоззрения первобытного человека с помощью хореографической системы и очертить её трансмиссию от давних времен к современности.

Ключевые слова: хореография, фольклор, танец, обрядовые танцы.

Надійшла до редакції 25.12.2013 р.

УДК 008(477):316.346.2-055.1/2

Н.О. Копилова

МІФОЛОГЕМА АНДРОГІННОСТІ ТА ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ (УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ)

XX ст. приносить із собою низку політичних, соціально-економічних і культурних змін, що стосуються багатьох аспектів функціонування суспільства, в тому числі гендерних. У добу масової культури відбувається поступове послаблення існуючих та виникнення нових гендерних стереотипів й розширення спектру гендерних ролей. Наприкінці століття, хоча загальноприйнятими залишаються фемінний та маскулінний гендери, помітно поширюється набір гендерних ідентичностей у суспільстві. Останнє пов'язано з переглядом традиційної бінарної схеми ідентичностей, що визначається новою постмодерністською парадигмою. Постмодерністські дослідження і зокрема теорія французького мислителя М. Фуко ставлять питання про соціокультурну детермінованість таких, на перший погляд, усталених понять, як знання, влада і, навіть, стать. Поняття статі та сексуальності постають у постмодерністській думці сконструйованими та обумовленими певними дискурсами шляхом означення через мову. Це культурні конструкти, що діють у певній культурній ситуації і можуть змінюватися разом із нею.

«Істина статі», як і будь-яка інша істина в рамках культури постмодерну, не може вважатися остаточною та єдино вірною. Постмодерна парадигма відчутно впливає на розвиток феміністських, гендерних та квір-досліджень у другій половині ХХ ст. На початку ХХІ ст. гендерна проблематика не втрачає своєї актуальності як у теоретичних дослідженнях, так і у сучасних культурних практиках.

Характеристики фемінного і маскулінного гендеру не визначаються як постійні і єдино можливі. Виникає питання про існування проміжних або маргінальних гендерів, які не можуть бути з упевненістю віднесені до двох загальноприйнятих на даний момент. З'являються поняття бігендеру, трансгендеру, «перформативного гендеру» тощо. Внутрішні настанови, що стосуються гендерної самоідентифікації людини, знаходять своє вираження у зовнішній репрезентації, тобто конструюванні свого зовнішнього вигляду, образу. Але відсутність чітких гендерних орієнтирів і остаточної характеристик фемінності і маскуліності призводить до того, що гендерна репрезентація зміщується в бік особистісної: вона спрямована на те, щоб підкреслити індивідуальні риси. Сучасна культура вже не може дати відповіді на питання про те, як повинні виглядати і поводити себе «справжній чоловік» і «справжня жінка», які професії та заняття вони повинні обирати для себе, які завдання ставити перед собою, і які пріоритети визначатимуть у власній життєтворчості. Відбувається розмивання кордонів, і канони фемінності, і маскуліності вже не є чимось непорушним і універсальним, а головне – «природним». Сучасна культура орієнтована на надання кожній особистості права робити свій власний вибір щодо конструювання своєї гендерної ідентичності та її репрезентації. Але, разом із тим, це нагороджує людину вантажем особистої відповідальності за ухвалені рішення.

Такі теоретичні напрацювання супроводжуються зростаючим різноманіттям репрезентативних практик гендерних ідентичностей у різних сферах сучасної західноєвропейської культури. Наприкінці ХХ – початку ХІХ ст., на наш погляд, актуалізуються так звані андрогінні репрезентації.

Андрогінність, як культурна міфологема, має багатовікову історію. У сучасності значення цього поняття залежить від дискурсу, у якому воно розглядається. Термін «андрогінність» походить від двох грецьких слів – *andros* (чоловік) і *gynai* (жінка) – та означає поєднання чоловічого та жіночого, або ж поєднання маскулічних та фемінних рис в індивіді. На відміну від гермафродитизму, що відображає фізичний аспект двостатевості, андрогінність стосується духовного, філософського, символічного аспектів та втілює ідею споконвічної цілісності, єдності протилежностей. Ідея андрогінності осмислюється у міфологічному, релігійному, філософському дискурсах, а у ХХ ст. стає предметом аналізу досліджень у сфері психоаналізу, психології, соціології, культурології. Спробу ввести андрогінність до дискурсу гендерних досліджень у другій половині ХХ ст. робить соціальний психолог С. Бем, але потім сама же відмовляється від своєї теорії.

Міф про андрогіна знаходимо у Платона в його діалозі «Пір». Античний філософ розповідає про дивовижних істот «третьої статі», які втілили в собі ідеал сили, самодостатності і гармонії, але були покарані олімпійськими богами за свою гординю. Вільний від божественного впливу, моральних оцінок і навіть від влади статі, андрогін Платона являє собою ідеал людини – єдиної та досконалої. Ця легенда стала джерелом натхнення для багатьох мислителів, поетів, художників наступних століть, а образ андрогіна з його трагічною долею ще й досі втілює у собі метафору втраченої цілісності. Міф про андрогіна виявляє себе в різних культурних традиціях. З одного боку, такі культурні міфи на несвідомому рівні провокують пошук самоідентичності в її родовому значенні, а з іншого боку, розвиток особистості в умовах сучасної цивілізації все більше посилює внутрішні конфлікти, для розв'язання яких людині видаються швидкі одноразові рецепти, не здатні задовольнити людське прагнення до свободи, автономії і душевної гармонії.

У дискурсі квір-досліджень (теорії ідентичності суб'єктів негетеросексуальної орієнтації) другої половини ХХ ст. андрогінність пов'язується з альтернативними

сексуальними орієнтаціями. Квір-теорія, головними теоретиками якої є Т. де Лауретіс та І. Кософські Седжвік, дозволила засумніватися у фіксованих ідентичностях. Всі гендери та всі сексуальні орієнтації вважаються рівноправними та рівноцінними, а сексуальні ідентичності – функціями соціальних уявлень, репрезентацій. Для квір-теорії, як і для Фуко, гомосексуальність пов'язана з так званою андрогінією душі. На рівні репрезентації андрогінність – шлях реалізації гомосексуальності, один із способів так званого камінгауту – відкритого і добровільного визнання людиною своєї приналежності до сексуальної чи гендерної меншості. Андрогінність тут перетворюється в особливий код, за допомогою якого можна зашифрувати або розшифрувати гомосексуальність. Французька феміністка М. Віттіг також бачить причину гомосексуальності в площині андрогінності людини. Відома гендерна дослідниця Дж. Батлер також вважає поняття статі соціально зумовленим. На думку Батлер, бути чоловіком чи жінкою – значить відчувати себе відповідно таким або такою, що досягається артикуляцією повторюваних і культурно санкціонованих перформансів, частиною яких може стати і андрогінність. Під андрогіном тут розуміється особа, що «перебуває між двома традиційними гендерами або цілковито їх відкидає» [1], а її біологічна стать може бути неочевидною. Отже, на зміну класичній інтерпретації ідеї андрогінності як втілення цілісності та гармонійного поєднання протилежностей приходять характерні для культури постмодерну мотиви стирання відмінностей, неочевидності традиційних гендерних схем.

Зазначимо, що слово «андрогінність» сьогодні є доволі модним. «Андрогінна модель», «андрогінний імідж» – це тільки декілька прикладів, що постійно артикулюються у ЗМІ. Румунський філософ – релігієзнавець М. Еліаде відмічає, що в період культурних криз відбувається деградація символів. Саме це трапилося з ідеєю андрогінності, яка поступово втрачає свій сакральний зміст, залишаючи за собою набір певних конотацій, іноді дуже спотворених. Андрогінні репрезентації являють себе у сфері кінематографу, політики, шоу-бізнесу (андрогенний імідж музичних виконавців М. Джексона, Д. Боуї, Е. Ленокс, Г. Джонс тощо), моди, повсякденності тощо.

У сфері Високої та повсякденної моди андрогінність репрезентована за допомогою «інтерсексуального перевдягання» [6; 176], коли у одязі використовуються елементи, притаманні протилежній статі. В останній чверті ХХ ст. андрогінні образи знаходять своє місце у модних колекціях найвідоміших світових кутюр'є (І. Сен-Лоран, Ж.-П. Готьє, Дж. Гальяно, К. Кляйн, А. Маккуїн тощо). У 90-ті андрогінність «героїнового шику», яку втілює відома британська модель Кейт Мосс, контрастує з традиційною жіночністю таких супермоделей, як Клаудія Шиффер, Сінді Кроуфорд тощо. Одна з останніх модних колекцій Готьє повністю побудована на андрогінності: кожна модель являє собою певну концентрацію поєднання маскулінності та фемінності. Дефіле втілює в собі принцип пост модернової гри, і глядач не знає, хто наступний вийде на подіум – чи то схожий на дівчину юнак в у чомусь довгому і легкому, чи впевнена у собі жінка у смокінгу, чи то чоловік в екстравагантному вбранні, чи дівчина в елегантній сукні або ж у сторогому брючному костюмі. Однією з тем, до якої часто звертаються західноєвропейські кутюр'є, є тема космосу і «людини майбутнього». Найбільш революційною стає колекція німецького дизайнера П. Мора, яку демонстрували андрогіни (як чоловіки, так і жінки) з незвичайним макіяжем – абсолютно лиса голова, вибілені обличчя та рідкі бороди. Дизайнер ніби говорить глядачеві, що людині майбутнього не потрібні ані стать, ані гендер.

На початку ХХІ ст. у культурному просторі Високої моди з'являються нові культурні герої – моделі-андрогіни, що можуть працювати у сфері як жіночої, так і чоловічої моди одночасно та примірювати на себе будь-які гендери. Це досконала людина моди – успішна та самодостатня. Крім професійного успіху та майбутніх перспектив, вона володіє визнаними сучасним суспільством цінностями – молодістю та свободою бути собою. Втіленням цього нового ідеалу стає сербський манекенник Андрій Пежич – одночасно універсальний та унікальний – за яким стрімко закріпилася слава найвідомішої андрогінної моделі. У 2011 р. Пежич у жіночому образі з'являється на сторінках

українського видання французького журналу L'Officiel.

На перший погляд, для української культури такі репрезентативні практики є якщо не шокуючими, то досить незвичними. Постає питання: ми бачимо виключно наслідки інокультурних впливів або це є проявом певних глибинних настроїв та настанов, притаманних саме цій культурі? Зазначимо, що андрогінна міфологема з'являється в українській культурі значно раніше, ніж у XXI ст.

Незважаючи на свій патріархальний склад, а також потяг до збереження національно-етнічної своєрідності, українська культура є відкритою для інокультурних впливів. Гендерні аспекти української культури, як і загальноєвропейської, зазнають певних змін. Треба відмітити, що в останні десятиріччя відбувається зростання інтересу до питань статі та гендеру, розширення проблематики гендерних досліджень.

В українській культурі кінця XX ст. реалізується феміністський літературознавчий проект, початок якому поклала літературний критик С. Павличко. Своє продовження він отримав у роботах В. Агєєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, О. Забужко. Проект маркує себе як «постколоніальний» і ставить перед собою завдання перегляду традиційної, на думку Павличко, версії українського націоналізму. Пошук джерел національної самобутності виявився пов'язаним із питаннями гендеру та сексуальності. Феміністична тема «визволення жінки» червоною лінією проходить через українські гендерні дослідження та корелює з ідеєю звільненої від іноземного гніту України. До речі, єдиний на пострадянському просторі Віртуальний музей історії жіноцтва, історії жіночого та гендерного руху знаходиться саме в Україні (Харків). Метою інформаційно-просвітницької діяльності музею є привернення уваги широких кіл громадськості до жіночої та гендерної проблематики, сприяння укріпленню культурних зв'язків між Україною та іншими країнами, консолідації міжнародного жіночого руху.

У сучасній Україні існує чотири дослідницькі гендерні центри, найбільш відомим серед яких є Харківський Центр Гендерних досліджень (ХЦГД), який, у свою чергу, випускає журнал «Гендерні дослідження». Інтерес до європейських, американських та російських гендерних досліджень поєднується з активними дослідницькими пошуками у сфері гендерної проблематики української культури (соціально-економічна сфера, політика, мистецтво, література, мода, реклама і ЗМІ тощо).

На відміну від феміністських, квір-дослідження у сучасній українській культурі мають досить скромні досягнення. Для них характерні розрізненість та відсутність єдиного центру. Серед українських дослідників квір-проблематики можна назвати В. Суковату, Т. Марценюк, М. Маєрчик тощо. Порівнюючи ситуацію в Україні із загальносвітовою, В. Суковата відмічає недостатність теоретичної бази, до того ж ЗМІ часто дає тенденційну або негативно забарвлену інформацію. При цьому, в останнє десятиліття відчувається позитивна динаміка стосовно цього питання «...і це дозволяє сподіватися на подолання негативних стереотипів стосовно людей, які в культурі мають статус «інших»...» [5; 73].

В українських дослідженнях, що ставлять гендерну проблематику, можна виділити й такі, у яких розглядається власне поняття андрогінності. В основному у центрі інтересів таких досліджень знаходиться література – як вітчизняна, так і світова. Відмітимо, що українські дослідники охоче працюють саме з літературним матеріалом. Наприклад, простежують мотив андрогінності в українському літературному модернізмі. Дослідженню гендерної проблематики в творчості О. Кобилянської присвячена монографія українського літературознавця та культуролога Т. Гундорової «Femina Melancholica. Стаття і культура в тендерній утопії Ольги Кобилянської». Ця робота є першим психоаналітичним дослідженням художньої творчості та інтелектуальної концепції О. Кобилянської на тлі європейського феміністичного руху, під оглядом сучасних тендерних і постмодерних теорій, ідей Ніцше, платонізму і фройдизму. У роботі розглянуті форми андрогінної та гомоеротичної ідентифікації у творах і життєвих практиках О. Кобилянської, в дискурсі листування Кобилянської і Х. Алчевської. За

твердженням дослідниці, андрогінність є «...ключем до розуміння нарцисичної моделі модерної культури...» [5; 71]. Також Гундорова аналізує життєтворчість Лесі Українки.

Українська дослідниця Д. Мельник розглядає мотив андрогінності у творчості австрійської письменниці Інгеборг Бахман: «...мотив андрогінності, наявний в усіх культурах та в усі епохи, письменниця проектує на сучасне її життя, намагаючись долати суперечності між чоловіком та жінкою...» [4; 322]. Н. Любарець, аналізуючи роман В. Вулф «Орландо», відмічає гендерні експерименти авторки з головним персонажем роману, «...який протягом надзвичайно тривалого життя (понад 300 років) змінює стать із чоловічої на жіночу; гра письменниці з образом чоловіка/жінки вкорінена в авторському розумінні андрогінності людської свідомості» [3; 372]. У монографії «Сердечний рай» Ю. Гончар аналізує гендерні аспекти художнього світу Т. Шевченка. Поняття андрогінності потрапляє й у спектр творчих пошуків дослідниці. Андрогінністю наділяється сам процес творення. На думку Ю. Гончар, андрогінність «виступає закономірним виявом творчої геніальності, чинником, що сприяв національному значенню, світовому визнанню доробку митця» [2]. Досить цікавою є також робота М. Маєрчик «Тема андрогінізму в українських ритуалах сімейного циклу та субкультурах сучасного міста», в якій андрогінність репрезентується через «інтерсексуальне перевдягання» [6; 176].

Треба згадати й про статтю О. Бердник «Характеристика екологічної свідомості сучасних підлітків», опубліковану в київському журналі «Довкілля та здоров'я». У цій роботі, яка, на перший погляд, не має відношення до нашої теми, описано проведене соціологічне опитування учнів старших класів. Анкети оброблялися з урахуванням статі, поведінкових та емоційних реакцій, що залежать у тому числі і від гендерної ідентичності респондентів. Остання виявлялася за допомогою статеворольового опитувальника С. Бем. Згідно з цією методикою, в залежності від переважання тих чи інших характеристик кожний з респондентів був віднесений до певного типу: фемінного, маскулітного або андрогінного (баланс фемінних та маскулітних характеристик). Отже, незважаючи на те, що сама дослідниця ще наприкінці минулого століття відмовилася від своєї теорії андрогінності, розроблені нею методи досі використовують. Однак, слід зазначити, що Бем працювала з дорослою аудиторією, у якій гендерна ідентичність вже більш-менш сформувалася. Отже, якщо на теоретичному рівні простежуються активні дослідницькі пошуки у сфері гендерної проблематики, то на рівні повсякденності сучасного суспільства можемо побачити певні зміни у гендерних стереотипах, значне розширення спектру гендерних ролей та постійний пошук власної гендерної ідентичності. В культурних практиках України можемо спостерігати зміщення гендерних репрезентацій у бік індивідуальних. І саме тут у гру вступає андрогінність як інструмент конструювання свого гендеру. «Мода на андрогінність» дійшла і до України. Подібні тенденції української культури краще за все проглядаються у просторі високої та повсякденної моди, сучасного шоу-бізнесу та деяких інших сферах функціонування суспільства.

Наприклад, артикуляції ідеї андрогінності можемо спостерігати навіть у сучасній українській політиці. За всі роки існування людства історично склалося так, що поняття влади традиційно асоціюється із маскуліністю. Отже, українські жінки-політики, такі як Ю. Тимошенко, І. Богословська, Н. Королевська тощо, є носіями маскулітних культурних ролей. При цьому у зовнішньому вигляді ці жінки звертаються до підкреслено фемінних репрезентацій, що відтворює гармонію «чоловічого» та «жіночого». Репрезентація Тимошенко, яку, до речі, назвали «єдиним чоловіком в українській політиці», носить явні ознаки «українськості». Також образ Леді Ю, як називають її українські ЗМІ, містить явні відсилання до образу Лесі Українки з її місцем в українській літературі. У західноєвропейській культурі однією з найвідоміших жінок у політиці досі залишається колишній прем'єр-міністр Великої Британії М. Тетчер. Її імідж – класичний варіант репрезентації образу ділової жінки (або «владної жінки») свого часу. Оскільки традиційно влада продовжує асоціюватися з маскуліністю, жінці доводиться в якійсь мірі

маскулінізуватися, що породжує андрогінні образи. Невипадково, один з основних силуетів жіночих костюмів 80-х – перевернутий трикутник, що є символом чоловічої фігури. Сучасна українська ділова жінка може дозволити собі обійтися без маскулінізованої репрезентації. Чи означає це, що вона досягла рівності з чоловіками та не потребує самоствердження і що традиційна патріархальна модель піддалася деконструкції? Це залишається питанням.

Прояви андрогінності можна простежити також у різних субкультурах. Наприклад, вони виражені, на нашу думку, у практиках ігрового відтворення персонажів фентезійної літератури (рольовий рух) або історичних фігур (реконструкторський рух). Це не тільки спосіб відходу від реальності, але й можливість тимчасово змінити свій гендер. При чому жіноча андрогінність зустрічається тут вельми частіше чоловічої, тоді як остання нерідко використовується насамперед задля створення комічного ефекту. Радикальний прояв андрогінності, як стирання будь-яких статевих відмінностей та гендерної ідентичності, є характерним і для спілкування в інтернет-спільноті, де можна приписати собі будь-які стать, вік, рід занять тощо, зробити будь-яку візуалізацію.

Андрогінні тенденції можна простежити і в українському шоу-бізнесі останніх десятиріч. Сьогодні найвідоміший український співак-андрогін – Борис Апрель. Виконавець робить ставку на андрогінний імідж як прояв власної особливості та унікальності. «Незвичайна зовнішність», «неординарний світогляд», «відчуття власної особливості», «дитя космосу» – це деякі епітети та метафори, якими співака нагороджують українські ЗМІ. У своїх музичних кліпах або фотосесіях Апрель постає то в образі ангела (традиційно безстатева категорія), то в якості «людини з космосу» (згадаємо «людину майбутнього» в європейській моді). Ще один відомий андрогін українського шоу-бізнесу – Андрій Данилко в образі Верки Сердючки. На думку української дослідниці В. Суковатої, «...квірнесс Верки Сердючки-Андрія Данилка є вельми цікавим феноменом щодо поєднання європейських традицій квір-кабаре (у стилі Марлен Дітріх) і національних традицій українського вертепу, бурлескного гротеску, відомого більшості українців за безсмертною «Енеїдою» І. Котляревського...» [5; 70]. Створеному образу притаманні перформативність і самопародія, а також «транзитивність» і глибинний зв'язок із сучасним культурним несвідомим, що потребує «змін» між «чоловічим» і «жіночим», «провінційним» і «міським», «центром» і «периферією», «радянським минулим» і «європейським майбутнім».

Серед українських музичних відео зустрічаються такі, де співачки постають у чоловічих образах або ж використовують елементи одягу, що традиційно сприймаються як чоловічі (смокінги, краватки тощо). У даному випадку андрогінність спрямована на підкреслення сексуальності героїні кліпу. «Гіперсексуальність», як би назвав це Ж. Бодрійяр є однією з основних тенденцій сучасної масової культури. Отже, андрогінність – один із засобів підкреслити ситуативну сексуальність музичних виконавиць.

Поєднання маскулінних та фемінних елементів репрезентації як складової шоу використовує українська група «KAZAKY». Високі підбори є невід'ємною складовою у хореографічних постановках танцювального колективу. Група вже здобула популярність на Заході, коли хлопці виступили разом із знаменитою Мадонною, що свідчить про «трендовість» андрогінних тенденцій в культурі.

Цікавим матеріалом для аналізу андрогінних тенденцій, звичайно, стають Українські тижні моди. Для українських модельєрів характерне привнесення у свої колекції етнічних елементів, але, в цілому, тенденції української моди схожі на європейські. Андрогінність тут являє собою гру з поєднанням чоловічих та жіночих елементів одягу та аксесуарів, грубих і легких тканин, гру з силуетами тощо. Популярним є образ так званої «сильної жінки, яка точно знає, чого хоче від життя», улюблений європейською культурою та дуже близькій українській. Саме цю ідею у 2011 р. бере за основу дизайнер Ю. Айсіна у своїй колекції «Овен». Кожна модель постає в образі

«сучасної амазонки» Цікаво, що показ колекції закінчується виходом моделі-чоловіка у весільній сукні. На останньому тижні української моди українські дизайнери В. Анісімов та С. Моніна представляють спідниці для чоловіків. А модельєр Ж. Грицельдт демонструє колекцію «Пробудження Атлантиди», і під час показу дівчата та юнаки виходять із закритими обличчями – отже, відрізнити перших від других дуже складно.

У 2013 р. українські ЗМІ вибухнули новиною про появу в українській моді власного андрогіна – майбутнього конкурента А. Пежича на європейській модній арені. Юнак, якого звать Степан Мелета, носить жіночий одяг у повсякденному житті, але не збирається змінювати стать або ім'я і взагалі не відчуває себе дівчиною. Український андрогін вважає себе втіленням поєднання чоловічого та жіночого – особливим та вільним від гендерних стереотипів. Це не єдиний приклад, в українській моді також є менш відомі моделі з андрогінним іміджем – А. Ельгерт, І. Кравченко тощо.

Треба відмітити, що українська мода не тільки переймає західноєвропейські тенденції, але й сама впливає на моду зарубіжжя. Українські етнічні мотиви знайшли відображення у колекціях західних модельєрів (Готье та ін.), а західноєвропейські тижні моди демонструють колекції українських модельєрів С. Бевзи, Л. Пустовіт, Л. Литковської, А. Тана, О. Залевського, В. Гресь та ін.

Повсякденна мода України все більш зміщується у бік особистісних репрезентацій. Іноді здається, що тут вже складно чимось здивувати публіку. Один з останніх трендів повсякденної моди українок – «boyfriend jeans» («джинси бойфренда»). Спеціальний крій цієї моделі одягу створює враження того, що дівчина «позичила» джинси у свого хлопця. Однак при цьому джинси шийються спеціально як жіночий молодіжний одяг. У теоретичному осмисленні андрогінності ще багато «білих плям», але андрогінні репрезентації повсякденності свідчать про те, що ця тенденція дійсно існує у житті суспільства. Що приховується за цим? Духовні пошуки? Спроба вирішити власні гендерні проблеми? Прагнення комфорту? Або ж лише бажання виглядати модно? Не знаємо, що буде далі – можливо, андрогінні тенденції з часом зникнуть, а суспільство звернеться до традиції? І все ж андрогінність сьогодні у тренді.

Список використаної літератури та джерел

1. **Батлер Дж.** Гендерний клопіт [Електронний ресурс] / Дж. Батлер. – [Ред. укр. перекладу / укладання глосарію – М. Дмитрієва]. – К. : Ентіс, 2003. – 223 с. – Режим доступу: <http://www.ex.ua>
2. **Гончар Ю. О.** Сердечний рай (Гендерні аспекти художнього світу Т. Шевченка) [Електронний ресурс]: [монографія] / Ю. О. Гончар / Ін-т літератури ім. Т. Шевченка ; НАН України ; Черкаський наук. центр шевченкознавчих досліджень. – Черкаси : Брама-Україна, 2010. – 187 с. – Режим доступу: <http://www.womencenterck.org.ua>
3. **Любарець Н. О.** Жанрова гра в романі В. Вулф «Орlando» / Н. О. Любарець // Мовні і концептуальні картини світу. – 2011. – Вип. 33. – С. 371–75.
4. **Мельник Д.** Утопія андрогінності у творчості Інґеборґ Бахман / Д. Мельник // Вісник Львівського ун-ту. Серія «Іноземні мови». – 2012. – Вип. 19. – С. 322–329.
5. **Суковата В. А.** Квір-ідентичність у популярній культурі Заходу й України : порівняльний аналіз / В. А. Суковата // Культура України : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури. – 2010. – Вип. 31. – С. 63–73.
6. **Элиаде М.** Мефистофель и андрогин, или мистерия целостности / М. Элиаде. [пер. с фр. Е. В. Баевской]. – СПб. : Алстейя, 1998. – 376 с.

Резюме

Досліджується рецепція міфологеми андрогінності в українському культурному просторі сьогодення на прикладі моди, шоу-бізнесу, політики, деяких субкультур, повсякденності. Поширеність андрогінних репрезентативних практик пов'язана з гендерною проблематикою сучасної культури.

Ключові слова: андрогінність, гендерна ідентичність, гендерні дослідження,

андрогінна репрезентація, сучасна українська культура.

Summary

Kopylova N. The idea of androgyny and gender aspects of contemporary culture (Ukrainian context)

This article investigates the reception of androgyny mythologem in the Ukrainian culture space today (for example in fashion, show-business, politics, in some subcultures, in everyday life). The popularity of androgynous representation practice is concerned with gender problems of contemporary culture.

Key words: androgyny, gender identity, gender studies, androgynous representation, contemporary Ukrainian culture.

Аннотация

Исследуются рецепции мифологеми андрогинности в украинском культурном пространстве современности на примере моды, шоу-бизнеса, политики, некоторых субкультур, повседневности. Распространенность андрогинных репрезентативных практик связана с гендерной проблематикой современной культуры.

Ключевые слова: андрогинность, гендерная идентичность, гендерные исследования, андрогинная репрезентация, современная украинская культура.

Надійшла до редакції 28.10.2013 р.

УДК 39.394

Н.Г. Сироватко

АЛЬТЕРНАТИВНІ МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ: КЛАСИФІКАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ФАКТОРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ

Складниками загальної суспільної культури є субкультура дорослих, молодіжна та дитяча субкультури, кожна з яких, у свою чергу, має відгалуження. Утім, будемо вести мову лише про молодіжну субкультуру, система якої, як відомо, базується на двох діаметрально протилежних складових.

Зміст першої складової полягає у гармонійному співіснуванні з принципами, нормами і правилами, що уже склалися у суспільстві; вона продовжує і розвиває традиції та звичаї попередніх поколінь. Сюди відносимо субкультури молодіжних гуртків, громадських організацій, студентських об'єднань, художніх колективів, політичних партій тощо. Усіх їх об'єднує те, що вони не викликають активного спротиву у суспільстві, оскільки сприймаються як правило, адже кардинально не заперечують і не прагнуть зламати будь-які загально визнані норми і традиції. Більше того, такі об'єднання молоді контролюються і часто створюються дорослими, а отже є бажаними і корисними з точки зору останніх.

Друга ж складова загальної молодіжної субкультури характеризується пошуком якісно нової ідентичності, нових форм самовираження, нової ідеології, спробами руйнування традиційних уявлень суспільства про «норму» та «зразок» поведінки. Усе це нерідко демонструється засобом різних форм протесту та епатажу (зачіска, символіка, стиль поведінки, фольклор, світогляд та ін.), що часто призводить до неприйняття або ворожості з боку суспільства. Ядром цієї складової молодіжної субкультури є альтернативні молодіжні угруповання: хіпі, готи, панки, рокери, репери, емо, скінхеди, райтери та ін. Саме альтернативні молодіжні субкультури в Україні і є предметом нашого дослідження.

Завдання статті – прослідкувати динаміку розвитку альтернативних молодіжних субкультур України (70-х рр. XX ст. – поч. XXI ст.). Окрім того, у статті здійснюється

спроба пояснити причинно-наслідкові зв'язки щодо зародження, розвитку та поширення альтернативних молодіжних субкультур в Україні, а також запропонувати їхню нову класифікацію.

Останні дослідження та публікації з теми. У попередніх публікаціях неодноразово наголошувалось, що сьогодні серед українських науковців різних галузей знань значно зріс інтерес до вивчення молоді, а саме молоді міської, що є головним джерелом виникнення альтернативної молодіжної субкультури.

Значний масив у науковому доробку з указаної проблематики становлять дослідження українських представників соціально-гуманітарних наук, творчі здобутки яких так чи інакше проектуються на досліджувану тематику. Особливої уваги заслуговують публікації у сфері педагогіки та психології (Долгая Н., Лисенко Ю., Чернета С., Лавріненко В., Кравченко О.), соціології (Карпіленя С., Руженцева В., Артёмов П., Барабаш В.), культурології та мистецтвознавства (Кривко Т., Устименко-Косоріч О., Откидач В., Зязюн І., Лагода О.), політології (Сорока С., Кербаль М., Вільчинська І., Дрожжина С.), філософії (Сугрובה Ю., Панченко Л., Оленіч С., Приходько Т., Головей Ю.), історії (Шаповал В., Мінаєв А., Войцицька М.) та етнології (Боса Л., Кучер Т.). Проте рівень розробки проблеми українських альтернативних субкультур є недостатнім для їх цілісного розуміння.

Спробуємо дати відповіді на вузлові питання з теми: причини виникнення та популярності альтернативних молодіжних субкультур в Україні, проблема національної ідентичності в їхньому середовищі, рівень впливу на формування світогляду окремого члена суспільства й культури загальносуспільної загалом. Проте, перш ніж говорити про сучасне українське суспільство, звернемося до фактів з історії, завдяки яким стає очевидним, що в Україні такий прошарок суспільства як молодь, не був завжди однорідним та статичним. Згадаймо найяскравіший приклад однієї з «альтернатив» – козацтво.

Сьогодні явище козацтва не можна назвати таким, що суперечить традиційним уявленням українського суспільства про звичаєву культуру, утім у XV столітті це була «відносно унікальна, порівняно з історією інших народів, соціальна верства населення» [9]. Козаки мали своєрідний одяг, власну символіку, атрибутику, правила ініціації, традиції спілкування – усе це якісно відрізнялося від загальноприйнятих уявлень про тогочасну норму життя. Історія свідчить, що спершу козаками була невелика група людей, об'єднана спільністю думки і поглядів на світ, що не бажала коритися встановленому «нормальному» порядку – кріпацтву, а згодом продемонструвала силу свого впливу на перебіг історії багатьох держав загалом та культурно-історичну спадщину українського народу зокрема. Отож, козацтво, що у XIV-XV ст. зародилося як форма протесту, своїми ознаками цілком відповідає молодіжній альтернативній субкультурі України ХХ-ХХІ ст. Звісно, їх не ототожнюємо, проте ігнорувати або заперечувати їх очевидну схожість абсурдно.

Не ставимо за мету здійснити порівняльну характеристику «альтернативи» в історичному розрізі, але переконані, що ретроспективний аналіз дасть можливість краще збагнути процеси сучасності.

Отож, важливим питанням культурного розвитку сучасного українського суспільства є альтернативні молодіжні субкультури. Тут акцентуємо увагу на тому, що альтернатива, або, як її називали радянські науковці, «неформали», у сучасному її вигляді з'явилася в Україні у середині 70-х років ХХ століття [6]. Її виникненню сприяла низка соціально-політичних факторів, серед яких найвагомішими, на наш погляд, є наступні:

1) завдячуючи політиці «червоного терору» (1917-1953 рр.) та політичним репресіям 1954-1990 рр. український народ позбувся історичної та родової пам'яті, що призвело до руйнації його звичаєво-правової обрядовості, а отже поступового зникнення традиційних форм спілкування молоді (побратимство, молодіжні громади, вечорниці, вулиця тощо), яке радянська влада не здатна була компенсувати штучно створеними

комсомольськими організаціями [5];

2) втрата зв'язків між поколіннями стала головною причиною того, що молоді люди стали нездатними визначити своє призначення та мету у житті, втративши можливість як для саморозуміння, так і для самореалізації;

3) тоталітарна форма влади в СРСР повністю виключала можливість створення невідконтрольних партії і уряду об'єднань, а єдино дозволеною офіційно формою спілкування молоді були різнорівневі комсомольські організації, які, зрозуміло, не могли задовольнити потреби та бажання молодих людей у питаннях саморозвитку, а здебільшого нав'язували «волю партії» [9];

4) падіння «залізної завіси» спричинило хвилю захоплення пострадянської молоді не стільки прозахідним й проамериканським «андеграундом», скільки самою ідеєю вільного, нікому невідповідного життя, символом якого і стали альтернативні молодіжні субкультури хіпі, бікінжів, стиляг, а згодом байкерів, рокерів та ін.

З вищесказаного стає очевидним, що «альтернатива» в Україні і для України стала актуальною саме в часи, коли відбулося знищення зв'язків між поколіннями, втрата самобутності, забуття традиційних культурних цінностей в ім'я ідеї про створення єдиної радянської спільності людей. Масове ж запозичення пострадянською молоддю ідей «американських» хіпі, «європейських» панків та стиляг стало прогнозованим наслідком з попереднього. Проте і після «демократизації» радянської влади молодь мусила відстоювати своє право на свободу вибору.

Молодіжні субкультури, що з'явилися в Україні у II пол. XX ст. об'єднує те, що радянська влада ставилась до них скептично, навіть вороже, вважаючи таких молодих людей ворогами комунізму. Саме з таких причин їх не приймали до комсомолу, могли виключити зі школи чи університету, а дехто з українських дослідників стверджує, що справа доходила до репресій [9]. Навіть знані українські письменники у своїх творах засуджували цих молодих радянських «неформалів». Наведемо уривок з вірша С. Олійника: «Такий за їхні штани готов піти у шпигуни» [10]. Інший письменник у часи захоплення молоді «не нашою піснею» надрукував у сатирично-гумористичному журналі «Перець» памфлет, що закінчувався словами: «Ех, якби за те «бесаме» та набить йому те саме!» [4]. Така позиція – «набить йому те саме» була переважаючою у часи радянські і залишається такою ж у сучасній Україні.

Відтоді чи не кожне покоління української молоді захоплюється новою проамериканською чи прозахідною альтернативною субкультурою, ідеї та погляди якої часто мають нонконформіський, новаторський, а іноді і бунтарський характер. Проте тут варто зауважити, що будь-яке запозичення того чи іншого виду альтернативи не є сліпим наслідуванням. Натомість до кожної альтернативи українська молодь привносить свою, якщо можна так висловитися, етнічно-забарвлену родзинку. Однак і такі адаптовані метаморфози цінностей, поява їх ексцентричних форм продовжує провокувати насторожене і агресивне ставлення багатьох членів українського суспільства.

Саме на часі з'ясувати рівень корисності альтернативної молодіжної субкультури для українського суспільства загалом та для кожного члена суспільства зокрема.

Одразу зазначимо, що альтернатива містить у собі величезну кількість протиріч, тобто кожна конкретна альтернативна молодіжна субкультура може вагомо відрізнитися одна від одної, створюючи таким чином розгалужену систему, об'єднану єдиною на сьогодні загальновизнаною самоназвою – «андеграунд». Однак, нам вдалося вичленити схожі риси, які і стали об'єднуючим елементом для більшості представників молодіжних субкультур в Україні. Так, сучасні дослідники питання визначають наступні «парадокси» свідомості й поведінки альтернативної молоді:

1) висока потреба у спілкуванні з однолітками та старшим поколінням у поєднанні з низьким бажанням «іти на контакт»;

2) значний рівень творчого потенціалу та прагнення до самореалізації, які, проте, вважаються глибоко інтимними і не призначеними для «сторонньої публіки»;

3) потреба в опіці та повазі при частій зневазі опікунами [7];
4) достатньо високий творчо-інтелектуальний рівень зі «своїї» теми, що пояснюється необхідністю бути цікавим серед «своїх» і умінням «врубати у тему» стороннього співрозмовника;

5) захоплення конкретним жанром мистецтва з конкретної, часто вузько спрямованої, теми (рокери захоплюються відповідним жанром у музиці – рок; готи віддають перевагу фільмам та книгам жанру містики; репери читають реп і створили власний стиль танцю; скінхеда підтримують спортивний спосіб життя і вивчають історію України за конкретними авторами тощо);

6) субкультурна символіка та атрибутика і породжені ними чуття відповідають ідеалам та цінностям членів тієї чи іншої альтернативної субкультури, задовольняючи запити й очікування молодих людей, які відносять себе до неї [7]. У той же час символіка різних альтернативних субкультур може бути настільки полярною, що викликає поведінкову конфронтацію окремих молодіжних субкультур. Проте наразі це є здебільшого виняток, аніж правило;

7) кожна альтернативна українська молодіжна субкультура характеризується наявністю «позерів» (слідують моді зовнішньої атрибутики, не переймаючись ідеєю) та істинних «альтернативщиків», відрізнити яких можна лише шляхом довготривалого включеного спостереження.

З вищенаведеної інформації стає зрозуміло, що явище молодіжної альтернативної субкультури є неоднорідним, однак у масі своїй не займає екстремістських позицій. Для членів більшості альтернативи антисуспільні дії не є нормою, більше того, вони засуджуються «неписаними» правилами групи. Утім не можемо заперечувати той факт, що деяка частина альтернативної субкультурної молоді, приймаючи девіантні, спотворені форми, вчиняє правопорушення і перебуває на обліку у міліції (сатаністи, гопніки, скінхеда). Саме останній факт, за законами швидкого поширення негативної інформації, і формує підкреслено недовірливе ставлення суспільства до представників молодіжної альтернативи. Однак, необхідно вказати, що часто саме в альтернативі, тобто серед молоді творчої, такої, що не мислить стереотипами, зароджується і проростає потенціал загальної культури майбутнього, відбувається закономірний пошук, відбір й закріплення традиційних і створення сучасних культурних цінностей. Адже, свого часу, такі культурні течії як авангардизм, сюрреалізм, постмодернізм, абстракціонізм тощо вважалися відхиленням від загальноприйнятої суспільством естетичної норми, проте згодом набули популярності і стали вважатися прогресивними тенденціями у культурно-мистецькому житті.

Не залишається жодних сумнівів, що кожна з наявних сьогодні молодіжних альтернативних субкультур здатна не лише впливати, але й видозмінювати культурне життя суспільства, надаючи йому нових прогресивних форм і змісту. Сьогодні альтернативна молодіжна субкультура в Україні не переживає ані особливого розквіту, ані кризи – вона знаходиться, якщо можна так висловитися, у стані спокою. Проте саме зараз необхідно активно проводити дослідження альтернативи, щоб не втратити можливість спілкування з безпосередніми її учасниками.

Вище згадувалось, що українська альтернатива має свої національні особливості. Щодо ідентифікації молоді, то в її середовищі уживаються два процеси, що є похідними від пострадянської ідентифікаційної невизначеності. Перший процес пов'язаний з індивідуалізацією прозахідного типу, другий – з пошуками нової корпоративної самореалізації. Обидва ці процеси є наслідком балансування українського суспільства між західною та східною моделями суспільного розвитку. Якщо ж торкатися питання національної та етнічної самовизначеності альтернативної молоді, то варто зауважити, що в Україні альтернативні молодіжні субкультури можна поділити на два протилежних різновиди, де в одному переважає явище манкуртизму (рейвери, гопніки, репери, гламур, емо) або космополітизму (хіпі, панки, «золота молодь»), а в іншому – повага до

українських народних традицій та національне самовизначення (скінхеди, рокери, райтери, трейсери). Тобто дослідження етнічної та національної ідентичності української альтернативної молоді ускладнюється наявністю подвійної самоідентифікації, її маргінальності, накладенням соціальної ідентичності на етнічну й національну та ін. [2].

У наступних дослідженнях будемо акцентувати увагу на тій молодіжній «альтернативі», де в атрибутиці та символіці досить часто використовуються національна колористика (жовто-блакитна – символ сучасної України або козацтва; червоно-чорна – символ воїнів УПА), символіка (тризуб, булава), підтримується святкування традиційних народних календарно-обрядових свят, пропагується здоровий спосіб життя. Проте зазначимо, що згідно з нашими спостереженнями та дослідженнями сучасна молодь вважає за престижне розмовляти українською мовою та вивчати принаймні одну іноземну, що свідчить лише на користь представників альтернативи, хоча виключення усе ж існують.

Отож, говорячи про різновиди альтернативної молодіжної субкультури, вважаємо за доцільне надати більш детальну інформацію щодо її типологізації. Проте варто зауважити, що існуючі в західній науці підходи до вирішення цього питання не можуть бути цілком перенесені на українські реалії, що логічно зумовлено кількома факторами. По-перше, європейські вчені виходили з досвіду діяльності альтернативної молодіжної ініціативи («реєг ґроуп», «андеграунд», «контркультура») в умовах розвиненої демократії та відносно стабільної економіки. Крім того, західні дослідження ведуться з метою виявлення девіантної поведінки [9]. Ми ж переконані, що головним критерієм типології має бути характер діяльності субкультури та її внутрішня шкала цінностей.

Російські учені (Сундієв І., Латишева Т., Левикова С., Карпіленя С., Фролов С. та ін.) здійснили спроби класифікації молодіжних субкультур, керуючись різноманітними критеріями: відкритість/закритість групи, гендерне питання, ціннісні орієнтації, походження і внутрішня організація тощо. Класифікуючи молодіжні субкультури, ми керувалися їхньою внутрішньою ідеологією та принципами, оскільки переконані, що саме цей критерій мусить бути визначальним для глибшого розуміння тих процесів, які відбуваються в житті альтернативи:

1) молодіжні альтернативні субкультури, що віддають перевагу відпочинково-активній екстремальній діяльності (брейкери, трейсери);

2) альтернативна молодь, діяльність якої переважно розважального характеру (рейвери, гламур, «золота молодь»);

3) молодь, що віддає перевагу пізнавально-філософському способу життя (бітники, готи, панки, хіпі);

4) молодіжні альтернативні субкультури креативного характеру (репери, рокери, емо-кіди, графітніки);

5) альтернативні субкультури молоді, що виникли на основі релігійних вірувань (трешери, сатаністи);

6) молодіжні альтернативні субкультури демонстраційно-агресивної спрямованості (гопники, скінхеди).

Велике розмаїття типологій та класифікацій свідчить про єдине – феномен альтернативної молодіжної субкультури є багатограним і не може бути об'єктивно описаним і дослідженим лише з однієї точки зору.

Резюмуючи вищевикладене, можемо говорити про те, що альтернативна молодіжна субкультура в Україні не сприймається як буденне явище, а залишається маловивченим феноменом для традиційного українського суспільства. Не варто стверджувати, що сучасна форма альтернативи є природною формою існування української молоді. Її необхідно розглядати у проекції на історію радянської України, за часів якої знищено родинні звичаї та родову пам'ять, деформовано народну мораль і спосіб життя молоді.

Список використаної літератури

1. **Білько О.** Актуалізація дослідження історичної пам'яті як соціального конструкту / О. Білько // Соціологія у (пост)сучасності : зб. наук. тез учасників VI Міжнар. наук. конф. студ. та асп. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008.
2. **Вільчинська І. Ю.** Етнічна та національна ідентичність сучасної української молоді : дис... канд. політ. наук за спец. 23.00.05 – «Етнополітологія та етнодержавознавство» / В. Ю. Вільчинська. – Ін-т держави і права ім. В. Корецького НАН України. – К., 2002.
3. **Головей Ю. В.** Молодіжні субкультури : проблеми толерантності / Ю.В. Головей, Ю. Ю. Лашук. // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Розд. 1. Філософська антропологія та філософія культури. – № 12. – 2008. – С. 44–49.
4. **Дзюба І.** Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? / І. Дзюба // Наука й культура. – К., 1988. – Вип. 22.
5. **Білас І.** Червоний терор в Україні 1917-1953 рр. / І. Білас // Гомін України. – Торонто, 1994 р. – Режим доступу: <http://oun-ura.org.ua>
6. **Лагода О. М.** Молодіжні субкультури та їх вплив на стилетворення в дизайні одягу кінця ХХ століття / О. М. Лагода // Вісник ХДАДМ. – № 3. – 2008. – С. 65–71.
7. **Личковах В. А.** Молодіжна субкультура як соціокультурний та естетичний феномен / В. А. Личковах // Вісник Чернігів. держ. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія: психологічні науки: зб. наук. пр. : у 2 т. – Чернігів : ЧДПУ, 2009. – Вип. 74. – Т. 2. – 220 с. – С. 3–15.
8. **Макарчук С. А.** Етнографія України / С. А. Макарчук : навч. посіб. – Л., 2004.
9. **Нариси української популярної культури** / за ред. О. Гриценка. – К. : Укр. центр культурних досліджень. Ін-т культурної політики, 1998.
10. **Степан Олійник** // Письменники Радянської України. 1917-1987 : бібліогр. довід. / авт.-упоряд. В. К. Коваль, В. П. Павловська. – К. : Рад. письменник, 1988.

Резюме

Розглядаються альтернативні молодіжні субкультури і причини їх виникнення та популярності в Україні; подається їх класифікаційна характеристика; розкривається вплив молоді на формування культури майбутнього.

Ключові слова: молодь, культура, субкультура, альтернативна молодіжна субкультура.

Summary

Syrovatko N. Alternative young people subcultures in Ukraine: classification description and factor conditionality

The author of the article «Alternative youth subculture in Ukraine: classification and factor conditioning» revealed an alternative of youth subculture and explained factors, which influenced of their beginning and popularity in Ukraine; shared his own vision of the classification of youth «alternative»; the importance of youth subculture for culture of the future is emphasized; attention is drawn to the national identity of youth «alternative» people.

Key words: youth, culture, subculture, alternative of youth subculture.

Аннотация

Анализируются альтернативные молодежные субкультуры и причины их возникновения и популярности в Украине, дается их классификация, раскрывается влияние молодежи на формирование культуры будущего.

Ключевые слова: молодежь, культура, субкультура, альтернативная молодежная субкультура.

Надійшла до редакції 24.10.2013 р.

СТУДЕНТСЬКИЙ КЛУБ ЯК КОЛЕКТИВНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Постановка проблеми. Серед численних соціально-культурних проблем, особливої уваги заслуговує посилення зв'язків між культурою і освітою, зростання ролі культурологічної підготовки майбутніх фахівців. Виховання цілісної особистості передбачає створення психолого-педагогічних умов, що спричиняють самореалізацію молоді людини у навчально-виховному процесі. Наявна у вищій школі система організаційного забезпечення самодіяльності, художньої творчості, аматорського мистецтва, спрямовується на естетичне виховання студентів, розвиток особистості майбутнього фахівця. Сучасна практика вищої школи все частіше звертається до освітньо-виховних можливостей клубної роботи, розраховуючи на успішне вирішення гострих питань у вихованні студентів, формуванні необхідних фізичних і духовних якостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіку формування студента вищого навчального закладу засобами клубної діяльності розглядають у своїх працях І. Айнуддінова (клуби учнівської молоді в США як фактор їх соціального виховання), О. Борисова (формування соціальної активності студентів в умовах клубних об'єднань ВНЗ), О. Воропаєва (організаційно-педагогічні умови, що забезпечують ефективність формування естетичної культури студентської молоді в діяльності дозвіллевих об'єднань), М. Галеева (клубні об'єднання як фактор самореалізації студентів в сучасних умовах), В. Воловик (педагогічні особливості формування та розвитку клубного колективу), С. Комісарова (культуротворчий потенціал державних установ клубного типу в сучасних умовах), Ю. Максимчук (естетичне виховання студентської молоді у процесі клубної роботи), О. Нікулін (спортивний клуб як фактор формування здорового способу життя в освітньому просторі вузу), С. Пішун (формування культури дозвілля студентів вищих навчальних закладів в умовах роботи студентського клубу), М. Сіраєва (полікультурна освіта студентів – майбутніх педагогів в умовах лінгвістичного клубу), В. Суранов (формування організаторської компетенції у студентів педагогічного вузу в системі діяльності студентського клубу), В. Тюска (творча самореалізація майбутнього педагога в процесі діяльності студентського клубу), О. Шамсутдінова (формування дозвіллевої культури студентів вузу в умовах клубного об'єднання) та ін. Проте актуальні питання студентського клубу як колективної форми організації культурно-дозвіллевої діяльності на сучасному етапі та особливості різноманітних форм навчальної, наукової та клубної роботи залишилися поза увагою дослідників, або лише частково розглядалися науковцями.

Формування мети статті та завдань. У даній статті поставлено за мету проаналізувати студентський клуб як колективну форму організації культурно-дозвіллевої діяльності та розглянути форми навчальної, наукової й клубної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Культурологічний аналіз діяльності студентського клубу передбачає дослідження поняття «клуб». В етимологічних словниках зазначається, що слово «клуб» походить від англійського «club», яке має ісландське походження від слова «klubba» – дубина, палиця. «Клуб» також перекладають як «доля, складчина», яку вносить кожен член товариства, зібрання; згодом клубом почали називати саме товариство чи зібрання [6; 7; 8; 9]. Клубами називають різноманітні добровільні об'єднання, любительські клуби, клуби за інтересами, гуртки, культурно-мистецькі центри, мистецькі організації тощо.

Т. Кисельова та Ю. Красильников визначають поняття «клуб» як державний, громадський або приватний соціально-культурний заклад, створений і функціонуючий на основі спільної професійної діяльності працівників культури чи добровільного об'єднання громадян. Основним завданням клубу, як соціально-культурного інституту, на думку

вчених, є розвиток соціальної активності та творчого потенціалу населення, формування культурних запитів і потреб, організація різноманітних форм дозвілля та відпочинку, створення умов для духовного розвитку й самореалізації особистості у сфері дозвілля [5].

В. Туєв виводить такі формули клубу: клуб – об'єднання для відокремлення; клуб – це згода та розваги; clubbing = meeting + eating + drinking + playing; клуб – це така «гра в суспільстві», яка одночасно є «грою в суспільство»; клуб – соціокомунікативний, соціопедагогічний інститут культури, організований на ініціативних основах для задоволення потреб людей в самодіяльності, спілкуванні, дозвіллі; клуб – індивідуально-групове дозвілля, організація дозвіллевої діяльності, особливий комунікативний тип дозвілля, що діє паралельно з двома іншими – видовищним та творчим [12; 15]. Таким чином, клуб розглядають як добровільну організацію, товариство, об'єднання людей різного віку, у тому числі і студентської молоді, які формуються для задоволення своїх потреб у спілкуванні, самодіяльності, реалізації спільних інтересів та ціннісних орієнтацій особистості у сфері дозвілля.

Розглядаючи студентський колектив як об'єкт дослідження, А. Власенко зазначає: «Студентство – особлива соціальна група, що формується з різних соціальних утворень суспільства і характеризується особливими умовами життя, побуту, суспільною поведінкою і психологією, для якої набуття знань і підготовка себе для майбутньої роботи в суспільному виробництві, науці, культурі є головним і в більшості випадків, єдиним заняттям» [3; 6]. При визначенні поняття «студентський колектив» слід урахувувати вікові, соціально-психологічні, соціально-демографічні, професійні та інші ознаки. «Перш за все, зауважимо, що слід розрізнити поняття «студентство», як більш широке за змістом, та «студентська молодь». Студентство може охоплювати людей, що навчаються у ВНЗ, але за віком уже не належать до молоді як соціально-демографічної групи» [10; 35]. Поняття «студентська молодь» враховує як соціальні, так і вікові параметри. Приналежність до студентської молоді за віком визначається рамками, нижня межа яких на практиці розмита й визначається наявністю атестату про середню освіту, а верхня традиційно не виходить за 30-річну межу» [10; 36].

С. Савченко дійшов висновку, що, по-перше, за статевими, соціальними, віковими показниками студентство є найбільш мобільною групою, склад якої кожні п'ять років змінюється; по-друге, студентство – відносно автономна соціальна група з підвищеною адаптивністю до різноманітних соціально-економічних і політичних змін у суспільстві, інституціональних і ціннісно-нормативних актів; по-третє, зі студентством у суспільстві традиційно пов'язують конкретні напрями й темпи соціальних змін, у яких воно бере найактивнішу участь; по-четверте, студентство має значний інтелектуальний потенціал і відрізняється почуттям соціального альтруїзму; по-п'яте, у суспільстві студентство відіграє суперечливу роль, оскільки, з одного боку, виступає суб'єктом нової соціальної діяльності, з іншого – є чинником суспільної стабільності, маючи своєрідний привілей на майбутнє [14; 79]. Клубна робота у вищій школі являє собою явище, здатне вирішувати комплекс складних соціально-культурних проблем студентської молоді. «Студентські клуби є громадськими об'єднаннями, які організовують культурне дозвілля студентів одного чи кількох ВНЗ, сприяють розширенню їхнього кругозору, розвитку творчих здібностей як за обраною спеціальністю, так і в різних видах мистецтва, спорту. Клуб студентський об'єднує, як правило, кілька гуртків, секцій чи колективів – спортивні, туристські, музичні...» [4; 166].

Таким чином, студентський клуб розглядають як багатофункціональне об'єднання, або заклад культури, головним завданням якого є забезпечення потреб студентської молоді у змістовному дозвіллі, сприяння реалізації спільних інтересів та творчих можливостей особистості у колективних формах культурно-дозвіллевої діяльності. Тому, приступаючи до дослідження студентського клубу, як колективної форми організації культурно-дозвіллевої діяльності, виділимо різні підходи до визначення терміну «колектив».

Д. Паригін зазначає: «Колектив – мікрогрупа, у якій увесь склад об'єднаний спільною соціальною діяльністю і спаяний спільністю групових цінностей і норм поведінки» [11; 31]. На думку К. Платонова: «Колектив – група людей, що складає частину суспільства, об'єднана загальними цілями і близькими мотивами спільної діяльності, підпорядкованими цілями цього суспільства» [13; 24].

Всебічно розглядаючи значення слова «колектив», звернемося до словників, у яких зазначені наступні тлумачення:

– Велика радянська енциклопедія: «Колектив – об'єднання осіб, зв'язаних спільною роботою, загальними інтересами і цілями» [2; 246];

– Словник іноземних слів: «Колектив – суспільна форма об'єднання людей, що виникає на основі їх спільної роботи, загальних цивільних інтересів, яким підкоряються дії, вчинки, інтереси окремих людей» [16, 338];

– Словник практичного психолога: «Колектив – група об'єднаних загальними цілями і задачами людей, що досягла в процесі спільної діяльності високого рівня розвитку» [17; 391].

Отже, колектив – це мікрогрупа, об'єднана метою, мотивами спільної діяльності і є важливою життєвою умовою для формування повноцінної особистості, її свідомості, самосвідомості у соціумі. Зміст діяльності колективу має обов'язково перетворюватись у певну форму. Термін «форма» вживається в різних сенсах. Форма (*лат. Forma*) – насамперед зовнішній вигляд предмета, зовнішнє вираження будь-якого змісту, а також і внутрішня будова, структура, що визначає порядок предмета, або порядок перебігу процесу [18]. У своїй практиці фахівці культурно-дозвілдової діяльності використовують значну кількість різноманітних організаційних форм дозвілля. Проте, їх можна характеризувати за певними специфічними ознаками та класифікацією.

До специфічних ознак відносимо: функціональність, структурність, інтегративність. За класифікацією: 1) за кількісним складом учасників: індивідуальні (бесіда, гра), колективні (конкурс, диспут, прес-конференція, усний журнал, відеолекторій, аукціон), масові (свято, концерт, акція, фестиваль); 2) складністю побудови: прості (бесіда, диспут, вікторина), складні (конкурс, ярмарок, змагання, заочна мандрівка, театралізована постановка, тематичний вечір, ігрова програма), комплексні (тематичний день, тематичний тиждень, місячник, фестиваль); 3) характером змістового наповнення: інформаційні (бесіда, лекція, диспут, зустріч, круглий стіл, тематичний вечір), практичні (виставка, похід, змагання, конкурс умільців, вулична ігротека), інформаційно-практичні (гра мандрівка, тематична акція, конкурс) [19; 20]. Таким чином, поняття «колективні форми» – це певні засоби організації та об'єднання осіб, пов'язаних спільною роботою чи навчанням, загальними інтересами і цілями, спрямованими на вирішення соціально-культурних питань, у тому числі і у сфері дозвілля, як самої особистості, так і суспільства загалом.

Досвід практичної роботи переконує у тому, що найдосконаліша система розвитку культурно-дозвіллового життя навчального закладу, потребує взаємозв'язку поза навчальної діяльності з навчальним процесом, поєднання розвитку естетичних поглядів художнього світогляду та естетичного самовиховання. Роки навчання у вищій школі – це, в першу чергу, формування світогляду молодої людини, а не лише період одержання професій і пізнання світу через вивчення різноманітних дисциплін. Фахівці з проблем вищої школи одноставні в тому, що сучасний навчальний заклад поряд із розв'язанням завдань навчального процесу повинен створювати умови для задоволення потреб у організованому дозвіллі, наповненому інтелектуальною діяльністю, творчістю, спілкуванням яке стимулює духовний розвиток студентів. Наведемо приклад дослідження, що проводилось лабораторією професійної діагностики інституту молоді «Інтелект» та відділом навчально-виховної роботи Київського національного торговельно-економічного університету (далі – КНТЕУ) серед студентів першого курсу. В опитуванні взяли участь 774 студенти, з п'яти факультетів університету, з яких 68.8% дівчат та 31.2%

юнаків. На запитання «які форми навчальної, наукової чи виховної роботи найбільше стимулюють розвиток духовного світу першокурсників?» був отриманий наступний розподіл відповідей (див. таблицю 1).

Таблиця 1

**Розподіл відповідей щодо різноманітних форм роботи в університеті,
які найбільше стимулюють духовний розвиток студентів**

№ з/п	Альтернатива	КНТЕУ, %	В тому числі за факультетами, %				
			ФЕМП	ФРГТБ	ФФБС	ОЕФ	ТЗФ
1	Семінари	45.0	49,4	47,3	49,1	48,0	23,6
2	Конкурси «Дебют першокурсника»	38.8	24,4	52,6	28,8	44,2	4,8
3	Лекції	37.2	37,7	31,1	47,4	38,4	30,9
4	Самостійна робота	24.5	24,4	21,5	30,5	25,0	25,4
5	Змагання КВН	21.4	11,7	29,0	18,6	30,7	23,6
6	Наукові конференції	18.6	17,0	20,4	11,8	28,8	14,5
7	Фестивалі української народної пісні, гумору, танцю	15.8	1,4	19,3	22,0	11,5	25,4
8	Заліки та іспити	14.2	16,4	15,0	8,4	15,3	14,5
9	Виробнича практика	13.2	14,3	17,2	8,4	3,8	16,3
10	Змагання з «Брейн-рингу»	10.1	5,8	10,7	5,0	25,0	12,7
11	Олімпіади	9.8	11,1	6,4	3,3	13,4	14,5
12	Написання та захист курсових робіт	9.6	12,2	8,6	6,7	5,7	14,5
	«Дні донора»	7.8	6,3	8,6	5,0	9,6	10,9
	Лабораторні роботи	2	0,5	6,4	6,7	11,5	20,0

Аналіз поданої таблиці свідчить, що найбільш стимулюючими виявилися різноманітні форми навчальної роботи, а саме: семінари (45%), лекції (37.2%) та самостійна робота студентів (24.5%). Адже саме вони надають можливість оволодіти новою інформацією, розширити кругозір, розвинути розумові здібності під час узагальнення та аналізу навчального матеріалу. Серед організаційно-виховних форм роботи найбільш стимулюючими духовний розвиток студентів виявилися такі, як конкурси «Дебют першокурсника» (38.8%), змагання КВН (21.4%), фестивалі української народної пісні, гумору, танцю (15.8%). Вони сприяють, у першу чергу, формуванню згуртованості колективу студентів, розвитку культури спілкування, національної самосвідомості, гуманізму. Серед різноманітних форм наукової роботи найбільш стимулюючими визнані наукові конференції (18.6%), що сприяють розвитку розумових здібностей, формують наукове мислення студентів. Найменше визнання отримали такі форми роботи, як олімпіади (9.8%), змагання з «Брейн-рингу» (10.1%), написання та захист курсових робіт (9.6%), лабораторні роботи (7.2%), «Дні донора» (7.8%).

Існують деякі відмінності результатів опитування в залежності від факультету, на якому навчаються респонденти. Найвище визнання у справі формування духовності студентів отримали такі форми роботи: семінари (49.4%) – на ФЕМП; конкурси «Дебют першокурсника» (52.6%) – на ФРГТБ; лекції (47.4%), самостійна робота (30.5%) – на ФФБС; змагання з «Брейн-рингу» (25%), наукові конференції (28.8%), змагання КВН (30.7%) – на ОЕФ; фестивалі української народної пісні, гумору, танцю (25.4%), лабораторні роботи (20%) – на ТЗФ. Перелічені форми роботи мають різну вагу в залежності від напряму навчання респондентів. Так, найбільш стимулюючими духовний розвиток визнані такі форми роботи: написання та захист курсових робіт – на напрямі «Менеджмент»; лекції (57.1%) – на напрямі «Психологія»; фестивалі української народної

пісні, гумору, танцю (28.1%), «Дні донора» – на напрямі «Туризм», семінари (66.6%), самостійна робота (66.6%), заліки та іспити (33.3%), змагання з «Брейн-рингу» (33.3%) – на напрямі «Економіка підприємства»; наукові конференції (33.3%) – на напрямі «Облік і аудит», конкурси «Дебют першокурсника» (61.5%) – на напрямі «Економічна кібернетика», виробнича практика (34.6%) – на напрямі «Харчові технології та інженерія», лабораторні роботи (20%) – на напрямі «Готельно-ресторанна справа».

Відповіді першокурсників на відкрите питання анкети стосовно заходів, які необхідно запровадити в університеті для підвищення духовної культури, можна умовно розділити на кілька груп. Так, найбільш поширеними є пропозиції з удосконалення культурно-масової роботи в університеті, а саме:

- створити в університеті студентський драматичний театр;
- проводити концерти популярних виконавців та музичних груп з дискотеками;
- святкувати українські народні свята;
- регулярно організовувати масові екскурсії, походи до музеїв, виставок, театрів.

Непоодинокими серед першокурсників є пропозиції щодо удосконалення навчальної та наукової роботи. Так, багато студентів пропонують ввести в навчальні дисципліни більше лекцій та семінарів з питань духовної культури, проводити зустрічі з цікавими людьми, круглі столи, засідання дискусійних клубів, конференції з актуальних молодіжних проблем.

Серед опитаних студентів існують пропозиції виховного характеру, а саме: запровадити «Дні ввічливості», проводити частіше благодійні заходи, акції, спрямовані на збір коштів для адресної допомоги. Також першокурсники пропонують запровадити в масових місцях музичний супровід із використанням класичних музичних творів, розповсюдження театральних та кіноафіш, інформації про культурні заходи в столиці. Деякі студенти висловили думку про те, що їх повністю задовольняють різноманітні форми роботи в університеті, спрямовані на підвищення рівня духовної культури. Ось деякі висловлювання: «В нашому університеті є все для того, щоб підвищити духовну культуру студентів» (студент ОЕФ), «На мою думку, в університеті наявні всі можливості для підвищення духовної культури студентів» (студент ФРГТБ). «Вважаю, що підвищити духовну культуру студентів можна через різноманітні заходи, які використовують у своїй роботі студентські клуби нашого університету» (студент ФЕМП).

Зазначимо найбільш поширені форми залучення студентів до практики культурно-дозвілєвої діяльності. Автор, працюючи на посаді директора культурно-мистецького центру КНТЕУ, здійснив анкетування серед членів Ради студентського самоврядування, студентів – учасників художньої самодіяльності та активістів студентського життя Вінницького торговельно-економічного інституту КНТЕУ (*далі – ВТЕІ КНТЕУ*), в якому взяли участь 96 респондентів, з'ясував, що діяльність культурно-мистецьких закладів спрямована на організацію змістового дозвілля студентської молоді. Зокрема 57,7% опитуваних вважають, що на вибір культурно-дозвілєвих форм у клубній діяльності впливають звичаї та традиції, як самого закладу, так і певного регіону, де розташований навчальний заклад; на думку 76,9% анкетованих вирішальним фактором вибору є соціально-культурне середовище.

Культурно-мистецький центр ВТЕІ КНТЕУ за результатами анкетування є осередком організації дозвілля студентства. В рамках діяльності центру значними подіями в житті студентства респонденти вважають проведення таких культурно-дозвілєвих заходів, як «День знань», «Дебют першокурсника», «КВН між факультетами», «День Валентина», «Hallowing», «Міс інституту», «8 березня», «Новий рік», «Гуморина», календарні свята, тематичні вечори, благодійні акції, вечори відпочинку та інше. На думку 63.5% респондентів, на базі ВТЕІ КНТЕУ для інших навчальних закладів доцільним було б проведення такі колективні форми організації культурно-дозвілєвої діяльності, як: фестиваль-конкурс студентських театрів естрадних мініатюр, конкурс «Містер інститут», семінар для обміну досвідом, щодо театраль-но-концертної та клубної діяльності. У

культурно-мистецькому центрі ВТЕІ КНТЕУ займаються майже 150 студентів, із них 37 – члени команд КВН, 28 – займаються в театрі естрадного танцю «ТЕТ», 16 – вивчають хореографію в студії класичного бального танцю, 25 – члени гуртка естрадного танцю, 12 – студентів займаються у Студії вокалу, 27 – вивчають акторську майстерність при студентському театрі естрадних мініатюр. 79.4% респондентів вважають, що цікаво було б провести для регіональних освітніх закладів КНТЕУ у м. Києві протягом навчального року змагання серед команд КВН, конкурс хореографії, вокалу, естрадної творчості, фестиваль «Студентська весна».

На думку 36% анкетованих для покращення ефективності роботи творчих колективів необхідний розвиток нових напрямів театральнo-концертної діяльності. Колективні форми роботи клубних об'єднань – це засоби організації культурно-дозвілєвої діяльності. Студентський колектив у культурно-дозвілєвій діяльності – це форма організації групи людей, сформована на пріоритетності спільних інтересів, системі, що розвиває і вдосконалює особистість у процесі творчої діяльності та засвоює основи і навички у різножанровому мистецтві.

Системне дослідження колективних форм організації дозволяє розглянути культурно-дозвілєву діяльність як невід'ємний компонент культури особистості і суспільства, що тяжіє до самореалізації та самовизначення людини в умовах студентського клубу. Сутність організації культурно-дозвілєвої діяльності полягає в тому, що залучаючи студентів до засвоєння соціально-культурних цінностей, активного відпочинку, не подавляти їхньої самостійності, ініціативи й індивідуальності у дозвілєвий час, а навпаки сприяти повноцінній самореалізації творчих сил і потенцій студентської молоді, пробудженню їхньої активності, самодіяльності та інтенсивного розвитку індивідуальних здібностей [1]. При виборі та організації тих або інших занять, дозвілєвої діяльності необхідно враховувати їх виховне значення, чітко представляти, які якості особистості вони допоможуть сформуванати або закріпити в людині.

Таким чином, студентський клуб, як колективна форма організації, розглядається дослідниками як певна культурно-дозвілєва система, що функціонує в умовах вільного часу, спрямована на виховання молоді, зокрема студентів, шляхом залучення їх до безпосередньої активно-творчої діяльності, а також формуванню та утвердженню певної системи естетичних цінностей. В діяльності навчальних закладів використовуються як традиційні форми та методи культурно-дозвілєвої діяльності, так і ведеться пошук нових засобів, характерних сучасним соціально-економічним умовам, покликаних вирішувати проблеми національного, культурного та духовного відродження суспільства. Студентський клуб, як форма організації культурно-дозвілєвої діяльності, має всі сприятливі перспективи для подальших культурологічних досліджень.

Список використаної літератури

1. **Бойчев І. І.** Підготовка майбутнього вчителя до організації культурно-дозвілєвої діяльності учнів : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 – «Теорія і методика професійної освіти» / І. І. Бойчев – О., 2005. – 22 с.
2. **Большая советская энциклопедия** / под ред. Б. А. Введенского. Т. 21. – М., 1957. – 612 с.
3. **Власенко А. С.** Некоторые вопросы воспитания студенчества на современном этапе / А. С. Власенко // Уч. зап. Москов. обл. пед. ин-та. – М., 1986. – 59 с.
4. **Гончаренко С. У.** Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 374 с.
5. **Киселева Т. Г.** Социально-культурная деятельность / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М. : МГУКИ, 2004. – 539 с.
6. **Клуб** // Етимологічний словник української мови : В 7 т. Т. 2. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 466.
7. **Клуб** // Современный словарь иностранных слов. – СПб. : Дуэт, Комета, 1994. – С. 284.

8. *Клуб* // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т.2 [Е – Муж]. – 2-е изд. – М. : Прогресс, 1986. – С. 254.
9. *Клуб* // Энциклопедический словарь / Издатели Брокгауз, Ефрон Т.П. – СПб., 1900. – С. 1119.
10. *Овчаренко Г. Е.* Педагогічні умови соціалізації студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у позанавчальній діяльності : дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.05 – «Соціальна педагогіка» / Г. Е. Овчаренко. – Луганськ, 2005. – 254 с.
11. *Парыгин Б. Д.* Личность и группа / Б. Д. Парыгин. – Л. : Изд. ЛГУ, 1971. – 195 с.
12. *Поліщук Л. О.* Соціально-культурна діяльність клубів України (кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.) : дис... канд. культурології : спец. 26.00.01 – «Теорія й історія культури» / Л. О. Поліщук – К., 2011. – 192 с.
13. *Платонов Ю. П.* Психология коллективной деятельности / Ю. П. Платонов. – Л. : ЛГУ, 1990. – 184 с.
14. *Савченко С. В.* Социализация студенческой молодежи в условиях регионального образовательного пространства / С. В. Савченко. – Луганск : Альма Матер, 2003. – 406 с.
15. *Туев В. В.* Феномен клуба : Историко-педагогический анализ : автореф. дисс... д-ра пед. наук : 13.00.05 / В. В. Туев. – М. : МГУК, 1998. – 52 с.
16. *Словарь иностранных слов* / под ред. В. Мельничука. – К. : Вищ. шк., 1977. – 776 с.
17. *Словарь практического психолога* / под ред. С. Ю. Головина. – Минск, Харвест, 1998. – 800 с.
18. *Философский энциклопедический словарь*: [Електронний ресурс]. – 2010. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru>.
19. *Форми організації дозвілля дітей та молоді* : метод. матеріали до тренінгу / за заг. ред. І. Веревої. – К. : Науковий світ, 2004. – 58 с.
20. *Швидка С. О.* Форми і методи організації сімейного дозвілля [Електронний ресурс] / С. О. Швидка. – Режим доступу: <http://archive.nhuv.gov.ua>.

Резюме

Досліджується студентський клуб як колективну форму організації культурно-дозвілєвої діяльності. Аналізує форми навчальної, наукової та клубної діяльності.

Ключові слова: клуб, студентський клуб, студентська молодь, колектив, колективні форми, культурно-дозвілєва діяльність.

Summary

Tadlya A. Student club as a collective form of organization of cultural-recreational activities

The proposed article, the author explores student club as a collective form of cultural and leisure activities. Analyzes various forms of educational, scientific and club activities.

Key words: club, student club, student youth, collective, collective forms of cultural and recreational activities.

Аннотация

Исследуется студенческий клуб как коллективная форма культурно-досуговой деятельности. Анализирует различные формы учебной, научной и клубной деятельности.

Ключевые слова: клуб, студенческий клуб, студенческая молодежь, коллектив, коллективные формы, культурно-досуговая деятельность.

Надійшла до редакції 4.10.2013 р.

ТЕМАТИЧНІ НАПРЯМИ Й МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Однією з найважливіших проблем розвитку культури незалежної України є спрямування її на утвердження національної самосвідомості та національного відродження української нації. Важлива роль у процесі оновлення українського суспільства належить вивченню культурної спадщини регіонів. На сучасному етапі актуалізується потреба дослідження динаміки культури різних регіонів України як самостійних соціокультурних одиниць. Неможливо уявити національну культуру як цілісне й унікальне явище в світовому контексті без детального вивчення та аналізу окремих її регіональних складових.

В останні 20 років науковий інтерес до регіональної проблематики культурологічного та мистецтвознавчого спрямування значно зріс. Питанням формування методології вивчення регіональної культури присвячені роботи російських вчених Л. Гумільова, Г. Казакової, Г. Лебедева, Т. Ляпкіної, І. Мурзіної, та ін. Серед українських вчених, що вивчають проблеми регіоналізації, типологію регіональної культури слід назвати Я. Верменич, Т. Рудницьку, І. Студеннікова, Т. Ярошенко та ін.

Особливості розвитку регіональної культури України висвітлено у багатьох дисертаційних роботах, монографіях та численних статтях.

У пропонованій статті *метою постає* аналіз ступеня розробки питання культурологічної регіоніки в сучасних дослідженнях, їх тематичні напрями і методологічні засади.

Проаналізувавши наявні наукові розвідки, можна констатувати, що найбільш масштабно вивчена регіональна культура західної України. Недостатньо висвітленими залишаються північний і частково східний регіони, зокрема Донеччина та Луганщина.

Тематика регіональних наукових досліджень охоплює як особливості культурного та духовного життя регіонів загалом, так і проблеми розвитку окремих видів мистецтва – інструментального і хорового виконавства, сценічної хореографії, образотворчого, театрального мистецтва, архітектури, музичної педагогіки та освіти, фольклору. Серед напрямів досліджень, які найбільше цікавлять українських науковців, можна виокремити наступні: періодизація розвитку культури певного регіону; встановлення причинно-наслідкових зв'язків між соціальними і культурними процесами; становлення та розвиток музичного мистецтва в історичному контексті; розвиток українського театрального та образотворчого мистецтва; динаміка сучасного музичного фестивально-конкурсного руху; регіональний розвиток українського телебачення; дослідження релігійних феноменів пострадянського суспільства; вивчення передумов, етапів культурного розвитку чи навпаки занепаду досліджуваного регіону; вплив регіональної культури на життя певного етносу; внесок здобутків регіональної культури до загальнонаціональної культури держави.

Як зазначає А. Кравченко, регіональні дослідження української культури «тяжіють до культурологічної, мистецтвознавчої та історичної проблематики і, відповідно, спираються на понятійно-категоріальний апарат і методологічну базу цих дисциплін» [3].

Регіональні дослідження культурологічного спрямування дозволяють виокремити та систематизувати певні явища і факти в культурі конкретного регіону, знайти їх поза регіональні зв'язки, проаналізувати в контексті загальнонаціональної культури. Тематика досліджень культурологічного спрямування охоплює широке коло наукових розвідок. Автори дисертацій звертаються до вивчення культурно-мистецького життя окремих регіонів України в різні історичні періоди (М. Антошко, Т. Бурдейна-Публіка, С. Виткалов, Н. Кулик, Я. Лисенко, А. Литвиненко, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, О. Панфілова, О. Попович, М. Ржевська, М. Слабченко, О. Стебельська, Т. Росул,

П. Шиманський, О. Якимчук). Низка авторів вивчають розвиток регіонального телебачення (К. Беломоїна, А. Скорик, Є. Субота). Чимало робіт присвячено духовній культурі окремих регіонів України, зокрема дисертації О. Смоліної «Монастирі Слобідської України другої пол. XVII – початку XX ст. як історико-культурне явище», П. Даценко «Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX ст.», Л. Дорохіної «Богослужбовий спів в музичній культурі Чернігівщини на початку XX сторіччя», С. Іскри «Соціокультурна діяльність римо-католицької церкви у контексті духовної культури Поділля» та ін. Діяльність театральних установ різних регіонів в культурологічному контексті вивчається в дисертаційних роботах Я. Биструшкіна, О. Галонської, С. Думасенко, Ю. Сагіної.

Згадані дисертації дають уявлення про домінуючі методологічні напрями досліджень. Як відомо, методологія покликана визначати теоретичні принципи вирішення наукових проблем у межах предмету і в між предметних зв'язках. Найбільш широко в дослідженнях культурологічного спрямування використовують методи:

- конкретно-історичний, що дозволяє розглядати культурно-мистецьке життя регіону в контексті відповідних політичних, соціальних, культурних чинників;
- джерелознавчий, що сприяє залученню архівного матеріалу, періодики тощо;
- хронологічний – для відтворення етапів розгортання культурних процесів;
- ретроспективний – застосовується під час аналізу культурно-мистецьких процесів;
- порівняльний – для характеристики етапів становлення культури регіону в співставленні (схожість і відмінність) явищ і предметів, якісних і кількісних характеристик об'єктів;
- теоретичного узагальнення – для з'ясування особливостей мистецького життя регіону в системі загальнонаціональної культури;
- аксіологічний – ціннісний підхід до об'єкта вивчення.

В якості головних засобів розгляду культурно-мистецьких процесів регіонів науковцями використовуються системний, комплексний, історичний, соціокультурний, міждисциплінарний та семіотичний підходи. Варто зауважити, що підхід – це більш загальне поняття, ніж метод, який можна розуміти як позицію, ракурс, що формує концепцію досліджуваного явища. Системний підхід побудований на філософському розумінні цілого й частини, взаємозв'язку культурної системи з середовищем. У межах даного підходу культура розглядається як система, що складається та функціонує завдяки взаємодії об'єктивного і суб'єктивного, раціонального і емоційно-чуттєвого. Застосування системного підходу дозволяє посилити дослідницькі зусилля в аспектах історичної динаміки культури. Цей підхід сприяє пізнанню закономірностей і особливостей розвитку різноманітних культурних епох, типів культур, а також дозволяє глибше розглянути їх історичний взаємозв'язок [4].

Комплексний підхід використовується для аналізу не лише самого культурного явища, а й для всіх передумов та чинників, що впливають на його перебіг. Головним завданням є максимально розкрити сутність явища та умов його існування, пізнати не лише досліджуваний процес, а й середовище, на тлі якого він розгортається, природу й характер різноманітних впливів. Слід зауважити, що між системним і комплексним підходами існує тісний взаємозв'язок. Комплексний підхід на певному рівні дослідження може переходити в системний аналіз. Прикладом такого підходу є дисертація О. Смоліної «Монастирі Слобідської України другої половини XVII – початку XX сторіччя як історико-культурне явище», де для аналізу монастирської культури як цілісного явища застосовано комплексний і системний підходи. Застосування семіотичного підходу дає можливість розглядати мистецькі процеси як частину єдиного соціокультурного організму.

В основі соціокультурного підходу лежить розгляд окремого суспільства як локального динамічного соціокультурного процесу. Соціокультурний підхід передбачає

не тільки розгляд окремих елементів суспільства і культури, а й, насамперед, панорамне відображення досліджуваних явищ в контексті глобального культурного розмаїття. Внаслідок цього окреме суспільство в рамках соціокультурного підходу відображається як індивідуальне і неповторне в результаті різноманітних міжкультурних взаємодій [8].

Дедалі актуальнішим стає використання в наукових дослідженнях міждисциплінарного підходу. Відповідно до поставлених завдань в конкретному дослідженні науковці аналізують досягнення з різних наукових галузей – історії, філософії, етнології, соціології, психології, культурології, музикознавства тощо. Як зазначає М. Ржевська, розширення можливостей дослідження завдяки міждисциплінарному підходу «стає мало не обов'язковою умовою, коли йдеться про музичне мистецтво ХХ століття, позначене множинністю явищ, переплетінням складних за внутрішніми властивостями процесів» [9; 4]. Складність проблематики дослідження М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів» зумовила доцільність застосування міждисциплінарного підходу. Спрямованість роботи на відтворення, розуміння і пояснення певного відтинку історичного процесу в його проекції на музичне мистецтво, у динаміці та в усій складності внутрішніх взаємозв'язків та взаємодій спонукала до використання також історичного та діалектичного методів. Крім того, були залучені можливості динаміки культури як окремої наукової дисципліни [9].

Регіональні дослідження мистецтвознавчого спрямування охоплюють широкий спектр проблемних питань. Одним із пріоритетних напрямів є висвітлення динаміки розвитку музичного, театрального, образотворчого мистецтва в цілому, а також окремих аспектів мистецтв в регіональному вимірі. Питанням музикознавства присвячені дослідження О. Васюти, Л. Ігнатової, Л. Кияновської, В. Мітлицької, Л. Романюк, І. Рябцевої, С. Щітової. Хорове мистецтво різних регіонів вивчають І. Бермес, Л. Дорохіна, Р. Дудик, Ж. Зваричук, П. Ковалик, І. Матійчин, Л. Мороз, Р. Римар, І. Шатова. Наукові праці, що розкривають особливості становлення і розвитку різних видів інструментального виконавства визначаються достатньо широкою тематичною розмаїтістю. Музикознавців цікавлять різні аспекти фортепіанного мистецтва регіонів (О. Дітчук, З. Жмуркевич, Т. Медведнікова, С. Салдан, Л. Садова, С. Ханаєв), традиції і школи бандурного виконавства (О. Дубас (Ваврик), В. Дутчак, Л. Мандзюк, В. Мішалов, І. Панасюк, М. Підгорбунський, Т. Чернета), зокрема процес трансформації кобзарсько-лірницьких традицій Слобожанщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. досліджує В. Чуркіна. Львівські науковці досліджують регіональні гітарні традиції (В. Сидоренко), флейтове мистецтво в музичній культурі м. Львова ХІХ-ХХ століття (А. Карп'як), аспекти львівського камерно-ансамблевого музикування (О. Грабовська) та ін. Окрему групу досліджень становлять розвідки, присвячені питанням регіонального музичного фольклору та обрядової культури. В цьому напрямі слід відзначити дослідження західного регіону (О. Дудар, О. Смоляк), південного (В. Малина, С. Кириєнко, Л. Узунова), східної України (О. Ліманська) та північного регіону (І. Клименко, Ю. Рибак).

Спільною рисою регіональних досліджень мистецтвознавчого спрямування є застосування методологічної бази історико-гуманітарних знань. Широко вживаними є методи ретроспекції, джерелознавства, реконструкції, а також історико-типологічний, жанрово-стильовий, естетико-культурологічний та аналітичний методи дослідження. Єдину методологічну основу дослідження щодо питань музикознавчого аналізу виконавського стилю хорової музики становлять естетико-культурологічний, жанрово-стильовий, історичний та функціональний підходи (дисертація І. Шатової). Методологічну основу досліджень регіонального музичного фольклору становлять функціональний, соціологічний, статистичний, історико-типологічний, мелографічний та лінгвістичний методи досліджень. Для дослідження етнографічного матеріалу різних етносів дослідники використовують компаративний метод.

У наукових працях мистецтвознавчого спрямування, що розкривають особливості

функціонування образотворчого мистецтва в культурі регіонів, найґрунтовніше досліджено східний регіон України. Дослідників цікавлять різні аспекти цього напрямку, наприклад, О. Світлична аналізує художнє життя Катеринослава-Дніпропетровська кінця XIX-XX століть; Т. Паньок досліджує процес стильової еволюції в іконописі Слобожанщини XVII-початку XIX століть; фотомистецтво, школу графіки, художньо-виставкову діяльність Харківського регіону вивчають О. Гладун, Т. Павлова, О. Циганко; витоки й шляхи формування художніх колекцій Луганщини досліджує Л. Борщенко.

Образотворче мистецтво Одеси середини XX – початку XXI століть вивчають О. Котова і А. Тарасенко. Науковці звертаються до питань теоретико-культурологічного аналізу феномену нонконформізму та міфологічних мотивів і образів у сучасній творчості одеських художників. В науковій роботі О. Котової запропоновано регіональний напрям дослідження нонконформізму, проаналізовано соціально-психологічні та культурно-естетичні аспекти. А. Тарасенко на основі системного підходу з використанням компаративного методу дослідження визначає основні типологічні напрями звернення до міфології в творчості одеських художників-неокласичний і фольклорний. В дослідженні використані метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та іконографічний метод для вивчення впливу язичницької та християнської іконографії на формування нових виражальних засобів образотворчого мистецтва останньої третини XX – початку XXI ст. Схожа методологічна основа дослідження простежується і в наукових розвідках західного регіону (Т. Лупій «Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини XX століття» та М. Приймич «Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII-XIX століття»). Це, зокрема, системний підхід, принцип історизму, історично-порівняльний, компаративний методи та методи мистецтвознавчих досліджень – систематизація, порівняльний аналіз, періодизація, класифікація.

Різноманітні аспекти театрального мистецтва регіонів України досліджуються в мистецтвознавчих наукових працях А. Білик, О. Волосатих, Н. Остроухової, О. Черкашиної, Л. Шилової. Слід відзначити фундаментальне дослідження Н. Остроухової «Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету: до проблеми музикознавчої праксеології», що надає повне уявлення про діяльність театру періоду 1810-2005 рр. У дослідженні автор визначає провідні хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського театру на основі праксеологічного підходу. Саме праксеологічний підхід (від грецького: вчення про «активність», «діяльність»), на думку автора, «призводить до методично вагомих узагальнень стосовно історії музичного театру та можливостей її хронологізації, зокрема, потребує певного визначення організаційних умов творчої діяльності, наприклад, такого явища, як театральна антреприза, що активно відроджується останнім часом в українському суспільстві» [7]. Застосовуються також історичний, джерелознавчий та історіографічний методи дослідження.

У дисертації О. Волосатих «Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи» із застосуванням комплексного підходу відображено цілісну панораму музично-театрального життя регіону першої половини XIX ст.; особлива увагу автора, за допомогою порівняльного методу, концентрується на міжкультурних контактах і їх ролі в процесах становлення професійного театру. Автором застосовується міждисциплінарний підхід, зокрема, залучені принципи суміжних гуманітарних наук – естетики, історії, культурології, історії мистецтва.

Регіональні дослідження історичного спрямування (Г. Борейко, С. Виткалова, О. Караульна, Н. Крижановська, С. Шукліна) розкривають передумови становлення культури регіону, відтворюють загальні культурні тенденції та хронологію подій, висвітлюють причини й наслідки зв'язків між політичними, історичними й соціокультурними процесами, характерними для досліджуваного регіону задля створення

загальної панорами. Роботи історичного спрямування мають переважно джерелознавчий характер, їх методологічна база спирається на загальнонауковий принцип історизму. Залучаючи до наукового обігу великі масиви архівних матеріалів, дослідники відтворюють цілісну культурно-мистецьку картину життя певного регіону.

У дослідженні Г. Борейко «Культурне життя Рівненщини у 50-60 роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку» для вирішення поставлених завдань використані спеціальні методи дослідження – структурно-функціональний, аналітико-концептуальний, компаративний (для зіставлення однотипних явищ), статистичний (для дослідження динаміки розвитку культурних осередків), хронологічний, метод якісного аналізу. Характерним для досліджень історичного спрямування є також системний підхід, який сприяє виявленню структурно-типологічних особливостей історико-культурних процесів.

Аналіз регіональних досліджень культурних процесів в Україні свідчить про високий рівень зацікавленості вітчизняних науковців проблемами регіональної культури. Регіоніка, як самостійне направлення культурології, сприяє вивченню окремих регіонів країни, як унікальних і неповторних соціокультурних одиниць в географічному, історичному та культурному аспектах. Проаналізовані дисертаційні роботи дають уявлення про переважні методологічні напрями – історичний, порівняльний, ретроспективний, аналітичний, історико-типологічний, джерелознавчий, компаративний, структурно-функціональний, статистичний методи. Найбільш широко науковцями застосовуються міждисциплінарний, системний і комплексний підходи до вивчення культурно-мистецьких явищ. Існуючі методологічні засади не вичерпують всіх напрямів вивчення культури. Серед актуальних питань сучасної культурології в Україні М. Левенець визначає такі: «створення системи найзагальніших принципів, положень і методів, що становили б пізнавальну основу осмислення як загальних тенденцій в сучасній українській культурі, так і окремих суспільно-культурних явищ, зокрема трансформаційних процесів у культурі, формування національного культурного простору та впливу глобалізації на культуру і свідомість суспільства; теоретичні та історичні питання розвитку культури – вироблення методів, способів і процедур дослідження» [5].

У результаті аналізу регіональних досліджень культури України можна зробити висновок, що найбільше увага науковців зосереджена на дослідженнях культурних процесів періоду кінця ХІХ – початку ХХ століть. Така ситуація зумовлена їх інтенсивною динамікою розвитку в цей період у більшості регіонів України.

Залишаються певні прогалини у вивченні періоду кінця ХХ – початку ХХІ ст. Характерним для цього історичного періоду стали нові соціокультурні відносини, що виникли в складному й повному протиріччю процесі відродження й розвитку української національної культури. На сучасному етапі відроджуються етнічні й національні традиції, тому осмислення процесів, що відбуваються сьогодні в культурній сфері, виявлення особливостей і тенденцій розвитку культури й мистецтва дає можливість комплексно проаналізувати культурно-мистецькі явища, сприяє формуванню сучасної системи духовних і культурних цінностей.

Список використаної літератури

1. **Верменич Я. В.** Історична регіоналістика в Україні / Я. В. Верменич. – К. : Український історичний журнал. – 2001. – № 6. – С. 21–23.
2. **Закович М.** Культурологія : українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М. Закович. – К. : Знання, 2007. – 581 с.
3. **Кравченко А.** Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки / А. Кравченко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua>.
4. **Кушнір В. А.** Теоретико-методологічні основи системного аналізу педагогічного процесу вищої школи : автореф. дис... д-ра пед. наук : 13.00.04 / А. В. Кушнір ; Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 2003. – 39 с.

5. *Левенець М. В.* Методологічні засади в сучасній культурологічній освіті / М. В. Левенець. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.Nbu.gov.ua>.
6. *Мурзина И.* Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис... д-ра культурологии. Спец. 24.00.01 – «Теория и история культуры» / И. Мурзина. – Екатеринбург, 2003. – 47 с.
7. *Остроухова Н. В.* Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету : до проблеми музикознавчої праксеології : автореф. дис... канд. мистецтв. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Н. В. Остроухова. – О., 2010. – 18 с.
8. *Попков Ю. В.* Питирим Сорокин и социокультурный подход / Ю. В. Попков, Е. А. Тюгашев // П. Сорокин и актуальные проблемы современности. Наследие. – 2013. – № 3. – С. 10–24.
9. *Ржевська М. Ю.* Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис... д-ра мистецтв. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / М. Ю. Ржевська. – К., 2006. – 37 с.
10. *Смоліна О. О.* Монастирі Слобідської України другої пол. ХVІІ – початку ХХ століть як історико-культурне явище : автореф. дис... канд. мистецтв. : 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / О. О. Смоліна. – Х., 2003. – 21 с.
11. *Студенніков І.* Регіоналістика і регіонознавство : проблеми методології та категоріального апарату / І. Студенніков // Регіональна історія України : зб. наук. ст. – 2007. – Вип. 1. – С. 67–78. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.crs.org.ua>.

Резюме

Пропонується аналіз тематичних напрямів та методологічних підходів вивчення регіональної культури в Україні. Визначені пріоритети дослідників на географічному, часовому, тематичному рівнях.

Ключові слова: регіональна культура України, тематичні напрями, методологія культурологічних досліджень.

Summary

***Moskvichova Y.* Thematic tendencies and methodology of the contemporary researches of the Ukrainian regional culture**

The article gives the analysis of thematic tendencies and methodological approaches to the Ukrainian regional culture studying. The researchers' priorities at geographical, temporal, thematic levels are defined.

Key words: regional culture of Ukraine, thematic tendencies, methodology of culturological studies.

Аннотация

Проанализированы тематические направления и методологические подходы изучения региональной культуры в Украине. Определены приоритеты исследователей на географическом, временном, тематическом уровнях.

Ключевые слова: региональная культура Украины, тематические направления, методология культурологических исследований.

Надійшла до редакції 27.12.2013 р.

СФЕРА РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРЕТИКО-ПРИКЛАДНІ ПИТАННЯ

Культурно-освітня діяльність в усі часи залишалася важливим чинником, що забезпечував не лише підняття населенню його загального рівня духовної культури, але й сприйняття пересічними громадянами зразків високого мистецтва в усіх його формах вияву, оскільки за допомогою її розмаїтих засобів це населення поступово знайомилося з азами, основами культурної творчості, діставало інформацію про різні грані, складові мистецтва, його еволюційний шлях, творців, пам'ятки, врешті-решт, опанувало мову художньої культури, без знання якої й неможливе прилучення до цієї культури загалом. І згодом активно включалося в культурний процес.

Метою статті є висвітлення потенціалу сфери культури та її проблем в умовах сучасного села.

Зазначена проблема має різноманітну базу досліджень. Утім найбільш активно вона вивчалася у попередню добу, свідченням чого є різноманітна спеціальна література [5,6]. Сьогодні вивчення цієї сфери представлено незначною кількістю наукових розвідок київських, харківських і рівненських дослідників (Н. Цимбалюк, І.Петрова, частково В. Виткалов та ін.). Однак потенціал цієї сфери надзвичайно потужний. Адже за допомогою культурно-освітніх форм навіть радянська держава змогла, як відомо, у надзвичайно короткі терміни подолати неписьменність, сформувати початковий рівень сприйняття культурологічної та й будь-якої іншої інформації, на базі якої розпочалося масове навчання. Врешті-решт, ця діяльність виступила важливим стимулятором у піднесенні культурного рівня населення в час (20-30 роки ХХ століття), коли повноцінна мережа такої освіти в країні була відсутня.

За підрахунками західних соціологів, для ліквідації неписьменності в колишніх республіках Середньої Азії та Закавказзя потрібно було б тридцять шість століть (!) (як би процес підвищення освітнього рівня цього населення у царській Росії йшов традиційним, еволюційним шляхом). За допомогою і цієї діяльності була сформована політична культура населення, що перемогло фашистського ворога та відбудувало упродовж лише однієї п'ятирічки напівзруйновану країну. І цей ряд позитивних потенційних можливостей культурно-освітньої діяльності можна продовжувати й надалі, незважаючи на те, як читач цієї розвідки ставиться до минулого досвіду країни, в якій він народився і живе зараз та до культурно-освітньої діяльності загалом.

До цієї сфери був достатньо високим інтерес не лише з боку ідеологічних структур (що й зрозуміло, адже культурно-дозвіллева діяльність, наповнена відповідним чином, значною мірою забезпечувала реалізацію ідеологічної доктрини країни) [4].

Не меншим був інтерес до сфери і науковців, адже значна частина вільного часу (що мала стати тенденцією до збільшення) громадян залишалася справді вільною від будь-яких впливів і тогочасні статистичні збірники щодо виконання народногосподарських планів п'ятирічок це також переконливо засвідчують. Тож тогочасна педагогіка, приміром, вбачала у цій сфері надзвичайно широке поле освітньо-виховного експерименту, свідченням чого стало постійне проведення щорічних всесоюзних науково-практичних конференцій та було створено низку науково-дослідних інститутів в країні [5], що, незважаючи на їх відповідне ідеологічне підґрунтя, загалом значно вплинули на культурний рівень населення.

Був привабливим дозвіллевий простір і для соціологів, предметом уваги яких традиційно є сфера виробничих відносин, а вільний час, як відомо, залишався лише сферою інтересу практичних працівників культури, які без відповідного наукового підґрунтя багато втрачали від незнання закономірностей і специфіки роботи з людиною. Та й фахівці інших наукових сфер знаходили цю ділянку потенційно цікавою для себе,

оскільки головним її об'єктом була людина з усім спектром її потреб, запитів, ціннісних орієнтацій та ідеалів. І створення 1969 року потужного дослідницького центру – Науково-дослідного інституту культури (м. Москва), на співробітників якого й покладалося завдання фахово, тобто за допомогою розробки відповідних наукових методик, сприяти становленню сфери культури, зокрема й культурно-освітньої, в масштабах СРСР, швидко дало відчутний результат [6].

А тодішня політична система лише розгортала науковий пошук для комплексного вивчення цієї людини. І класичне гасло В. Леніна про те, що для ефективної політико-ідеологічної діяльності необхідно «...знати масу, вміти підійти до неї, здобути її абсолютну довіру..., знати настрої... знати все!» [2] спрямовувало науковий інтерес відповідних фахівців на вивчення цієї людини. До речі, наведене вище гасло не втратило своєї актуальності і сьогодні для усіх тих, хто збирається чи вже працює в системі «людина – людина».

Тож чимало провідних керівників Центрального науково-дослідного інституту соціально-економічних проблем (ІСЕСП, м. Ленінград) були одночасно й співробітниками Ленінградського державного інституту культури – головного ВНЗ країни з підготовки фахівців сфери культури, керуючи дисертаційними дослідженнями напряму 13.00.05 – «культурно-освітня робота», базованих на культурологічній сфері. Та й майже 40 назв тематичних щомісячних збірників на допомогу художній самодіяльності, 2 фахових щомісячних журналі («Клуб и художественная самодеятельность» і «Культурно-просветительная работа»), понад 15 щомісячних експрес-інформацій, що друкувалися Головною Бібліотекою країни на допомогу керівникам дозвілєвої сфери у 70-ті – початку 80-х років ХХ століття – це також переконливий аргумент на користь того, що духовним простором потрібно займатися професійно і постійно. Узагалі, підсумовуючи цю думку, слід резюмувати, що такого інтересу та організаційно-фінансової підтримки сфери культури з боку держави, яким він був у радянську добу, на українських теренах ще не знали. Зрозуміло, що завжди потрібно робити поправку на час, обставини та інші об'єктивні чинники, якими обумовлювалися ті чи інші дії конкретних особистостей. Так само, як і сьогодні потрібно докорінно змінити не лише методи чи форми впливу на населення, але й змінити її (діяльності – авт.) зміст. Утім, важливість використання культурно-освітнього принципу у будь-яких обставинах, на нашу думку, залишається вкрай актуальним і сьогодні. І цю актуальність лише поглиблює факт збереження самої мережі культосвітніх закладів у країні та справді творча діяльність багатьох культурно-дозвілєвих комплексів, до слова, на Рівненщині. І про це також неодноразово йшла мова навіть у наших розвідках [1; 170-182].

Згадаємо надзвичайно престижні в умовах поліського села «Красносільські вітряки», що традиційно проводяться в Гоцанському районі області, чи підсумкові заходи обласного фестивалю «...І творчістю хата багата» у м. Березно, розроблені клубними працівниками району і спрямовані на розкриття творчого потенціалу місцевих родин. І шестигодинний підсумковий захід представлення цих родин (вересень, 2011 р.), проведений у рамках обласного конкурсу культурно-дозвілєвих комплексів Рівненщини, не лише не залишав байдужими будь-кого в місцевій залі, але й демонстрував присутнім справді потрібність подібних заходів, спрямованих на вивчення власного родоводу, розкриття творчого потенціалу сім'ї та інші кроки у формуванні пошани до самих себе, родини, шанобливого ставлення до власної історії, врешті-решт. Можна назвати в цьому ряду й «Творче жниво», – як підсумок художньої діяльності аматорських колективів області чи низку інших, не менш відомих заходів, спрямованих на відродження інтересу до місцевого фольклору чи патріотичного виховання загалом. І це робити не зможе жодна структура в районі, крім установ культури [3]. Одним словом, якщо галузь функціонує, то їй потрібна і відповідна організаційно-методична, наукова та інша фахова підтримка усіх зацікавлених структур. Однак, уже сьогодні представники керівної ланки сфери культури наголошують, що галузь потребує нових кадрів. І якщо у місті це майже непомітно, адже

воно має достатньо розгалужену систему закладів освіти, мистецтва, дозвілля, торгово-розважальних центрів тощо; в ньому більш-менш регулярно відбуваються гастрольні імпрези і певним чином урізноманітнюють вільний час населення та й міська мережа закладів освіти також певною мірою урізноманітнює дозвілля своїх вихованців, не залишаючи їм можливостей бездумно (неефективно) проводити свій вільний час, то на селі ситуація зовсім інша. Там клуб часто є єдиним закладом, який й би міг очолити усю культурно-дозвіллеву діяльність у межах свого впливу.

Сьогодні, на жаль, сфера культури та мережа культурно-освітніх закладів України загалом, як і Рівненщини зокрема, знаходиться у чи не найгірших умовах, зважаючи на її історичну ретроспективу. І причин цьому декілька. Одна з них – відсутність професіограми працівника культури, тобто тієї моделі, за якою він повинен готуватися в навчальному закладі; а відтак – які знання, уміння та практичні навички він там повинен набути; якою повинна бути система організації його практичної підготовки; де і стільки він повинен стажуватися тощо.

Другою причиною недостатньо ефективної роботи галузі, на нашу думку, є відсутність якісної системи підготовки відповідних кадрів для галузі, які б постійно оновлювали її творчий склад. Є й інші прорахунки в існуванні галузі. Спробуємо проаналізувати окреслені чинники.

Оскільки професіограма клубного працівника в країні сьогодні відсутня взагалі (адже змінилася політична система, відповідно до якої повинна була бути переформатована й, приміром, система закладів, установ культури). Однак, оскільки культурна сфера продовжує обслуговувати політичну систему так само, як це робилося і в попередній період, то й кошти держава повинна (і виділяє) рівно на стільки, на стільки система закладів культури відповідає уявленню цієї держави про роль закладів культури чи самої культури (хто і що вкладає у це поняття) у сучасному суспільстві. Однак такий принцип не відповідає ролі і призначенню культурної сфери у нових умовах загалом.

Утім, враховуючи обсяг цієї розвідки й інші тотожні аспекти, залишимо це дискусійне питання відкритим. Акцентуємо увагу лише на тому, що в цій системі функціонує і як саме.

Сьогодні система культурно-освітньої чи культурологічної освіти, здійснивши численні реорганізації, залишилася (з навчальних планів були вилучені явно заангажовані дисципліни загальноосвітнього блоку). І її початковий рівень збережено лише у ВНЗ першого рівня акредитації – коледжах чи училищах культури і мистецтв, що в обмеженій кількості готують кадри для сфери культури. Йдеться про спеціальність «Народна художня творчість», випускники якої й повинні спрямовуватися у мережу закладів культури. Адже саме на цій спеціальності їх забезпечують (принаймні, повинні це робити) новітніми методиками організації культурно-дозвіллевої діяльності і всіма необхідними для повноцінного функціонування галузі знаннями та практичними навичками. Тим більше, що держава значно підвищила заробітну плату працівникам цієї сфери, тобто фінансові зобов'язання перед ними виконала. Та й новий Закон про культуру хоча й не вирішує усіх питань, що стоять перед галуззю, однак є достатньо прогресивним у порівнянні з його попередником, ухваленим у перші роки державної незалежності України. У той же час, заклади спеціальної освіти – училища (коледжі) культури і мистецтв сьогодні, зважаючи на економічний стан і рівень фінансового забезпечення галузі, а значною мірою й через громадську думку про те, що сучасний клуб – це архаїка, все більше відходять від традиційного напряму підготовки кадрів, все частіше зосереджуючись на спеціальностях «Перукарське мистецтво» чи «Мистецтво» (з широким спектром його виявів – музичне, театральне, хореографічне, декоративно-ужиткове тощо), створюючи неефективну, а головне – не потрібну конкуренцію музичним, художнім, театральним училищам, в яких і кадровий склад, і матеріальна база, і система організації навчально-виховного процесу (кількість навчальних годин, відведених на опанування мистецтвом, фаховий рівень викладачів, якісний склад абітурієнтів тощо) та навчально-

виховні традиції загалом для повноцінного забезпечення напряму «Мистецтво» є значно кращими, ефективнішими.

У мережі ж вищої освіти спеціальність (йдеться про підготовку фахівців освітньо-кваліфікаційних рівнів «спеціаліст» та «магістр») «Народна художня творчість» відсутня взагалі. А відтак випускники середньої спеціальної ланки спеціальності «Народна художня творчість» не мають змоги продовжити своє фахове вдосконалення, тому змушені змінювати свій початковий фах.

В обмеженій кількості (до 25 осіб на денній та стільки ж – на заочній формах навчання) вони мають право вступати на спеціальність «Культурологія», де є спеціалізація «Педагог-організатор культурно-дозвіллевої діяльності». І ця спеціалізація, до речі, збережена лише в Рівненському державному гуманітарному університеті. У той же час спеціальність «Бібліотекознавство і бібліографія» (що є і в середній спеціальній ланці) у спеціалізованих ВНЗ збережена, тому випускники училищ (коледжів) культури мають змогу продовжувати навчання на більш високому освітньо-кваліфікаційному рівні за скороченою програмою (2 роки). Це і є, на нашу думку, основною причиною того, що бібліотечна мережа сьогодні в Україні функціонує значно ефективніше, ніж клубна. Та й державна фінансова підтримка її значно краща.

Дещо змінити ситуацію в галузі могла б система перепідготовки кадрів клубних працівників. Однак вона переведена на самоокупність, тобто за підвищення кваліфікації повинні сплачувати кошти відповідні управління культури, у яких, як правило, коштів на ці потреби обмаль. Та й п'ятиденне перебування на таких курсах, включаючи дні приїзду і від'їзду, одноденне виїзне знайомство з діяльністю кращих Будинків культури для обміну досвідом, мало що дає у плані здобуття справді нових методичних якостей для молодих фахівців. Тим більше, що, приміром, у Рівненській області значна їх частина має зовсім обмежений термін роботи на посадах, при цьому не маючи в запасі навіть освіти в обсязі училища (коледжу) культури. Тож працює ця категорія керівників, треба думати, методом проб і помилок. І семінари клубних працівників, що організують райвідділи культури, явно не компенсують відсутність повноцінної системи фахової освіти.

Таким чином, лише повернення до основних питань в галузі, пов'язаних із налагодженням відповідної фахової освіти працівників клубних закладів по усій її вертикалі, зможемо якісно покращити стан роботи в галузі. Адже сьогодні вона функціонує лише за рахунок ентузіастів та працівників із значним досвідом і стажем роботи, що здобули вищу спеціальну освіту ще у радянський час.

І навіть експеримент зі створення культурно-дозвіллевих комплексів, проведений на Рівненщині, не має того загалом яскравого і давно очікуваного результату, оскільки його реалізувати повинні вже нові фахівці з відповідним рівнем сучасної фахової освіти. Тобто притоку нових кадрів у галузь не відбувається через відсутність системи їх підготовки. Таким чином не врахування вищенаведеного буде й надалі призводити до того, що культурно-дозвіллева сфера все більше буде *не відповідати* новим потребам і держави, і населення, що знаходиться в межах впливу конкретного клубного закладу.

Причиною невисокої ефективності роботи КДК є й те, що керівник цього комплексу (як правило, сільський (селищний) голова) вирішує одноосібно питання про призначення керівника клубної установи. І часто це робиться за дещо іншими показниками, ніж, приміром, фахова освіта. Відтак особливого дефіциту кадрів галузь, за статистикою, не відчуває, адже навіть випускники училищ культури за фахом, які й готуються в основному для культурно-освітньої сфери села, не знаходять там свого застосування, оскільки голова КДК часто керується у підборі кадрів зовсім іншими критеріями і впливу на нього не має ні райвідділ культури, ні управління культури обласної держадміністрації. Обласний центр народної творчості також поступово втрачає своє значення, оскільки виведений з підпорядкування управління культури і підпорядковується вже обласній раді зі всіма обставинами, що звідси випливають.

Отже, на часі внесення змін до Закону про місцеве самоврядування.

Не менш актуальним є й повернення до фахової термінології в галузі. Адже свого часу відомий дослідник культурно-дозвілдової сфери О. Сасихов зазначав, що «терминологическая беззаботность не безобидна».

Сьогодні не вмотивовано вилучено з обігу термін «художня самодіяльність» і замінено його на, здавалося б, більш доречний – аматорство. Утім, між ними є суттєва різниця, позаяк аматорство – сфера різноманітних інтересів, що реалізуються особистістю поза межами будь-яких спеціально створених установ культури, без впливу на цю творчість (діяльність) будь-яких фахівців, вирішення фінансово-організаційних проблем культурної діяльності виключно власними силами тощо. Однак сьогодні мережа закладів культури в Україні фактично збережена (скорочена в середньому на 10%, тобто припинили свою діяльність лише ті установи культури, що фактично й не працювали через аварійний стан чи відсутність населення в межах їх обслуговування) і часткове перейменування клубів на народні будинки, «Просвіти» тощо загалом не змінює її сутності, яка полягає в забезпеченні раціонального проведення дозвілля широкого загалу населення. А цей загал реалізує свої дозвіллові інтереси у мережі клубних закладів, створених державою, під управлінням державою підготовлених керівників, за допомогою втручання різноманітних методичних (знову ж таки – державних структур в особі представників РБК, районного відділу культури, ОЦНТ тощо), участі у фестивалях, оглядах, організованих знову ж таки державними структурами тощо. Отже, все це дає підстави на вживання терміну «художня» (технічна чи будь-яка інша) самодіяльність, тобто діяльність, організована під керівництвом, чи за допомогою державного сектора економіки у сфері вільного часу.

Вищенаведене зауваження стосується і вживання терміну «культурно-освітня робота», яка завжди виконувала функцію «до-освіти» населення і виступала важливим чинником підняття художнього (технічного, економічного та ін.) рівня цього населення, готувала його до сприйняття високого мистецтва чи інших векторів професійної творчості. Тож цей термін, на нашу думку, також і надалі повинен залишитися в культурному просторі сучасної України, в її науковому обігу, в якій значна частка населення через виключно економічний чинник (платне навчання) не здатна здобувати хоча б початкову художню освіту і не в змозі стати повноцінним учасником культурної творчості загалом. Сьогодні українське населення, а надто те, що проживає на західноукраїнських теренах, має інший рівень культурних запитів і потреб, інший рівень матеріально-технічного забезпечення. Має воно й іншу уяву про установу культури через достатньо жваві контакти з зарубіжжям, засоби масової інформації тощо, і ходити до закладу культури, що на порядок відстає в технічному оснащенні від оселі пересічного споживача культурного продукту, – не бачить клуб, як заклад, привабливий для себе. А працівник культури, що не має відповідних навичок роботи з населенням, не бачив, як той чи інший захід можна організувати в умовах сучасного українського села, слабо зорієнтований в питаннях культури загалом і не має відповідної професійної освіти – ніколи не стане організатором чи людиною, навколо якої будуть концентруватися інші. Тому «старими» є не термінологія чи установа культури як така, а виключно форми роботи з населенням значної частини сучасних фахівців, що працюють в умовах українського села, не маючи відповідних знань, умінь, навичок, практичного досвіду роботи в галузі та й не спрямованих на сферу, як єдино можливу для власної творчої самореалізації.

На часі й розробка відповідних критеріїв атестації клубних працівників, в основу якої повинні закладатися конкретні результати проведеної роботи, інновації, освітній рівень, урахування кращого досвіду організації місцевого населення тощо. Утім, це предмет вже іншої розмови. На часі й розробка спільних проектів управління культури, обласного центру народної творчості, підпорядкованого тепер обласній раді, профільного міністерства, гуманітарних ВНЗ, в структурі яких наявні інститути мистецтв, інших зацікавлених структур (приміром, музичних училищ, у яких не всі випускники готуються

до сфери виключно професіонального мистецтва), спрямованих на підготовку нових кадрів галузі культури. Лише у такий спосіб сфера культури, або візьмемо вужче – мережа клубних закладів, буде справді потрібною місцевому населенню та й молодій державі.

Список використаної літератури

1. **Виткалов С. В.** Рівненщина : культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності : монографія / С. Виткалов. – Рівне : ППДМ, 2012. – 416 с. : іл.; Виткалов С.В. Культурний простір сьогодення як можливість експерименту : роль Центру народної творчості у цьому процесі / С. В. Виткалов, Ф. Ф. Васечко // Роль обласних центрів народної творчості у культурному просторі, як стратегічний ресурс розвитку суспільства. – Луганськ : ЛОЦНТ, 2013. – С. 12–17.
2. **Ленин В. И.** Задачи союзов молодежи / В. И. Ленин // Полн. собр. соч., т. 19. Изд. пятое. – М. : Изд-во полит. литературы, 1979.
3. **Матеріали до Всеукраїнського огляду-конкурсу обласних центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи** : Рівненський ОЦНТ : довідникові матеріали. – Рівне : ППДМ, 2011. – 106 с.
4. **Очерки истории идеологической деятельности КПСС. 1938-1961 гг.** / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС ; редкол.: Н. И. Макаров и др. – М. : Изд-во полит. литературы, 1986; О мерах по улучшению культурного обслуживания сельского населения : Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР – 07.02.1978 г. – № 63 // Правда, 1978. – 7 февр.; О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества : Постановление ЦК КПСС, 28 марта 1978 года // Справочник партийного работника. Вып. 19. – М. : Политиздат, 1979. – С. 361–365.
5. **Пиналов С. А.** История культурно-просветительной работы в СССР / С. А. Пиналов, А. П. Виноградов, Г. И. Чернявский. – К. : Вищ. шк., 1983 ; Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерк истории. Конец 1950 – начало 1990-х годов / за ред. А. С. Каргина. – М. : Дм. Буланин, 1999.
6. **Социальные проблемы культуры современного села.** Вып. 60. – М. : НИИК, 1986; **Актуальные проблемы культурно-просветительной работы в условиях перестройки.** Сб. науч. тр. – М. : МГИК, 1988 ; **Человек и современный клуб: перестройка взаимоотношений:** материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. – М. : НИИК, 1989 ; **Совершенствование механизма управления культурно-просветительными учреждениями.** Сб. науч. тр. – Л. : ЛГИК, 1989 ; **Культурные интересы и запросы сельского населения. Пути их удовлетворения и развития средствами культурно-просветительной работы.** Сб. науч. тр. – М. : МГИК, 1983 ; **Художественная самодеятельность на предприятии.** – М. : Профиздат, 1984 ; **Художественная самодеятельность : традиции, мастерство, воспитание.** Сб. науч. тр. – № 137. – М. : НИИК, 1985 ; **Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности.** Сб. науч. тр. – № 135. – М. : НИИК, 1985 ; **Вопросы организации и методики комплексного исследования в области культуры села.** – М. : МГИК, 1981 та ін.
7. **Цимбалюк Н. М.** Культурно-дозвіллева діяльність як соціальний феномен (Історичні аспекти становлення та розвитку) / Н. М. Цимбалюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 1998. – Вип. 2, ч. 1. – С. 259–268.

Резюме

Аналізуються переваги культурно-освітньої діяльності в історичній ретроспективі та сучасні проблеми сфери культури.

Ключові слова: культурно-освітня діяльність, культурна сфера, дозвілля, фахова термінологія.

Summary

Vytkalov S. Field of regional culture: theoretical and applied issues

Advantages of cultural and educational activity in a historical retrospective view and modern problems of sphere of culture are analyzed.

Key words: cultural and educational activity, cultural sphere, leisure, professional terminology.

Аннотация

Анализируется преимущество культурно-просветительной деятельности в исторической ретроспективе и современные проблемы функционирования сферы культуры.

Ключевые слова: культурно-просветительная деятельность, культурная сфера, досуг, специальная терминология.

Надійшла до редакції 1.07.2013 р.

УДК 725.84.012.7

Ю.С. Христюк

ІНТЕГРАЦІЙНА СУТНІСТЬ ДИТЯЧОГО ТА ГРОМАДСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК ЕЛЕМЕНТІВ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Проектна спрямованість сучасних громадських закладів на функціональне розширення, а також виникнення нових соціальних вимог до дитячого ігрового середовища, створюють проектну ситуацію, спрямовану на об'єднання громадського й ігрового середовища у систему. Оскільки було відзначено тісні взаємозв'язки у системі та значні функціональні зміни, виникає питання стосовно інтегративної єдності елементів даної системи. Спрямованість наукового кругозору на вирішення питань внутрішньої організації системи вказує на необхідність дослідження цього процесу, взаємопов'язаного з активізацією суспільної діяльності в громадських закладах. Актуальним залишається питання визначення форм інтеграції та окреслення основних цілей такої організації.

Аналіз останніх публікацій стосовно поставленої проблеми. Наявна інформаційна база не відображає усього комплексу питань, пов'язаних з інтеграцією ігрового та громадського середовища. Сучасні дослідники розглядають розвивальне предметне середовище як систему матеріальних об'єктів діяльності дитини, що функціонально моделює зміст її духовного і фізичного розвитку [2; 4; 7]. Основні відомості стосовно проектування громадських закладів [1; 3] не містять інформації щодо організації ігрового середовища. Зважаючи на відсутність публікацій, відкритим залишається питання інтеграції ігрового та громадського середовища.

Мета і завдання дослідження. Метою статті є виявлення сучасних тенденцій в проектуванні дитячого ігрового середовища та громадського середовища. У зв'язку з цим виділені наступні завдання: 1) оцінити особливості формування системи «дитяче ігрове середовище – громадський заклад»; 2) окреслити основні причини та форми інтеграції ігрового середовища у громадському закладі; 3) охарактеризувати вплив формування ігрового середовища на внутрішню організацію громадського закладу.

Виклад основного матеріалу. Хоча до недавнього часу функціонування ігрового середовища розглядалось лише як місце для розваг та фізичного розвитку дітей, історія формування такого середовища знає чимало випадків його організації у місцях, де відбувалися ярмарки чи інші події, організовані громадськістю. Очевидно, ігрові елементи, призначені для організації дозвілля дітей, несуть у собі глибокий

культурологічний зміст. Тому процес утворення та модифікації як ігрового, так і громадського середовища можна назвати соціокультурним феноменом. Суть такого означення дає можливість об'єднати дані елементи у систему «дитяче ігрове середовище – громадський заклад».

Тенденцією сучасного проектування є розширення кола громадських закладів, де є можливим організація дитячого ігрового середовища. На даний час спостерігається орієнтація компонентів системи на взаємну інтеграцію. В основі такого процесу лежить взаємне прагнення на розширення функцій. Зі сторони ігрового середовища спостерігається його переорієнтація на громадські процеси, і, як наслідок, розширення ігрових можливостей організованого дитячого простору. Розглядаючи ігрове дитяче середовище в якості цілісного і системного об'єкта з новими проектними рішеннями, а не як суму одиничних проектних актів, можна намітити наукові, що опираються на тенденції соціального і культурного розвитку нашого суспільства, основи методологічного підходу до проектування й системної організації дитячого ігрового середовища в громадських об'єктах. Проектування дитячого ігрового середовища може бути означено як систематичний процес, пов'язаний з громадським розвитком, виникненням певних форм соціальних потреб батьків і дітей.

Рішення, що стосуються методів організації об'єктів ігрового середовища в громадському закладі, взаємопов'язані з організацією і розвитком громадського простору і мають ухвалюватись із врахуванням загального комплексу умов розвитку і потреб сьогоденішнього дня.

Заклади громадського призначення, з однієї сторони, є стійкими елементами міського середовища, з другої – нетривалі з позиції збереження своєї утилітарної функції.

Зі сторони ж громадського закладу відбувається вплив на організоване ігрове середовище, на його включення як функційно необхідного компоненту, зумовлене громадськими потребами. Громадський заклад у такій ситуації підпорядковує ігрові процеси функціональному призначенню залежно від його типу. Зважаючи на проектування дитячого ігрового середовища в інтер'єрі громадського закладу, можна відзначити поєднання та взаємопроникнення цих двох підсистем з метою утворення нової інтегративної системи. Формування нових систем обумовлене не лише функціональною необхідністю ігрового та громадського просторів, а тенденціями сучасної проектної культури. Процес взаємозближення та утворення взаємозв'язків між ігровим та громадським середовищем є досить складним і неоднозначним процесом. Можна виділити чотири форми інтеграції дитячого та громадського простору як культурних елементів, що вказують на рівень об'єднання підсистем та їх частин в одне ціле.

Просторове співіснування полягає у вільному та випадковому співіснуванні ігрового та громадського простору як культурних об'єктів. Сюди входить також механічне об'єднання елементів в одну структурну єдність. Таке поєднання простору передбачає лише спільність території. У цій ситуації громадський заклад є стійким, сформованим об'єктом, а дитяче ігрове середовище має тимчасовий характер. При даній проектній ситуації дитяче ігрове середовище набуває характеру нестійкого утворення, що при нестачі корисної площі громадського закладу може і не організовуватись. Такий рівень інтеграції можна виділити як низький.

Поєднання, що обумовлене зовнішнім фактором. Це вільна форма інтеграції, при якій група різнорідних особливостей не має внутрішнього зв'язку і поєднується лише на основі загального зовнішнього фактора. Цим фактором може виступати будь-яка умова, що безпосередньо не пов'язана з функціонуванням як ігрового, так і громадського середовища. Таким фактором може слугувати потреба батьків у тимчасовому нагляді за дітьми або комерційна вигода власників громадських закладів. Подібна форма інтеграції спостерігалась у періоди початкової практики організації ігрового середовища в громадському просторі. Проте саме вона може слугувати основою для подальшого переходу до вищої форми інтеграції. Адже обумовленість потребами викликає настання

причинно-наслідкової ситуації, при якій між громадським та ігровим середовищем з'являються певні зв'язки.

Функційна інтеграція. Це вища форма інтеграції громадського та ігрового середовищ. Під цією формою мається на увазі комбінація елементів, що складають єдину функційну єдність. Завдання функціональної організації дитячого ігрового середовища пов'язане з уже сформованим функційним простором громадських центрів, із врахуванням спрямованості і можливості розвитку останнього. Матеріалізація функційного простору постає у вигляді проектної форми, що визначається як зовнішніми зв'язками, так і функційним змістом. Функційні вимоги, що тепер висувуються до ігрових об'єктів, змінилися і несуть відбиток сучасних потреб, сучасних соціальних функцій. Громадську значимість та відповідну ігрову сутність ігровий об'єкт набуває, перебуваючи в інтер'єрі громадського закладу.

Відзначимо, що подібна інтеграція криється в прямій та опосередкованій взаємозалежності інтегрованих елементів від функцій громадського закладу. В якості безпосередньої функційної інтеграції виступає ігрове середовище, обумовлене призначенням громадського закладу. Прикладом є дитячі дошкільні заклади, де ігровий процес є частиною виховної діяльності. Дана інтеграція криється у функційній взаємозумовленості цих компонентів.

Опосередкована інтеграція полягає у функційній підпорядкованості одного елемента іншому через ігрове чи громадське обладнання. Такий вид інтеграції має подвійну природу. З однієї сторони, при розміщенні на території громадського закладу ігрового середовища функції першого і другого розширюються. Громадський заклад у такому разі розширює сферу своїх послуг, включаючи ігрову функцію як необхідність, викликану великими потоками відвідувачів. У такому разі ігрове середовище не лише розширює спектр послуг, які надає громадський заклад, а й у деякій мірі специфікується. Наприклад, ігрове середовище, організоване в лікарні, призначене для реабілітації дітей під час ігрового процесу, а також лікуванню за допомогою відповідних ігрових методик. Звідси впливає, що різні елементи чи частини єдиного цілого впливають один на одного і на всю систему.

Найвищою формою є *логіко-значеннева інтеграція*, для якої базовими є логічні закони, тотожність, сталість, погодженість змісту. Поряд із цим використовуються широкі «принципи співвідношень» для визначення наявності чи відсутності цієї найвищої єдності. Логіко-значеннева інтеграція полягає у створенні логічної та гармонійної цілісності. Прикладом такої інтеграції є використання купівельних візків для дітей у торговельних закладах. При такій організації торговельно-ігрового обладнання відзначається погодженість змісту системи «дитяче ігрове середовище – громадський заклад». Це є високим рівнем у проектуванні єдиного громадсько-ігрового простору, що не лише базується на єдності функційних процесів, а полягає у використанні єдиного стилю у проектуванні. Вони разом утворюють сукупність систем, що не ізольовані одна від одної, а знаходяться у взаємному сукупному зв'язку. Можна розрізнити безпосередній вплив систем, який означається як взаємодія систем через послідовний ряд взаємодій.

Сутністю кожної взаємодії систем є обмін між ними деякими, визначеними для кожного конкретного випадку системами – системами обміну. Тільки завдяки обміну, що протікає між системами, можна оцінити існування систем, вивчити їх властивості і пізнати дані системи. В середині кожної системи знаходяться її внутрішні системи, що мають свої обміни. Таким чином кожна система являє собою обмін між підсистемами, що її складають. З іншого боку, кожна система, перебуваючи в обміні з іншими системами, об'єднується з ними цим обміном у велику систему. Звідси кожен обмін можна розглядати з двох точок зору: як внутрішній обмін системи у ставленні до тих систем, які він об'єднує у єдину систему і як внутрішній обмін у ставленні до цієї ж системи. Обмін виконує подвійну функцію: по-перше, об'єднує підсистеми в єдину систему і, по-друге, роз'єднує їх на протилежні підсистеми (в іншому випадку ми б не змогли відрізнити їх). Отже, усі

зв'язки, що об'єднують елементи (підсистеми) у визначену цілісність, єдність, являють собою обмінні процеси. [5; 24]. Саме дані обмінні процеси носять інтегративну сутність.

У реальній проектній ситуації будь-який вид інтеграції не існує стабільно. Інтегрованість системи чи певних її елементів – постійний процес до вищого рівня інтеграції або до дезінтеграції.

Природа можливих змін у системі, що проявляються при зміні форми інтеграції, різна. У такій формі інтеграції як «просторове співіснування» подібні зміни означають механічне додавання, вилучення певних елементів чи їхню реорганізацію під впливом зовнішніх чинників. А у складніших формах інтеграції зміни викликають трансформацію всієї системи. Цей процес свідчить про наявність тісних внутрішньо-системних зв'язків у таких формах інтеграції, як функційна та логіко-значеннева. На відміну від просторового співіснування чи інтеграції, зумовленої зовнішніми умовами, функційна чи логіко-значеннева, що розглядається у процесі дослідження як єдність, має певний рівень стійкості до зовнішніх умов та відзначається відповідною внутрішньою саморегуляцією.

Розгляд інтегрального синтезу системи «дитяче ігрове середовище – громадський заклад» починається з аналізу підсистеми – ігрового середовища для дітей. В загальному проективному переході дитячого ігрового середовища від екстравертивної форми (ігрові при домові майданчики) до інтровертивної (внутрішнє ігрове середовище, організоване в інтер'єрі) лежить зміна змістів підсистеми. Внаслідок таких суттєвих проектних змін відбуваються і соціокультурні зміни. У зв'язку з цим виділяємо внутрішні перетворення громадського середовища, пов'язані з соціокультурними змінами, що означаються як соціокультурна динаміка. Вона зумовлена частотою відвідування різноманітних громадських закладів, з підвищенням тривалості таких відвідувань. Життя дорослого населення однозначно змінилось у сторону громадської активності, а ігрова діяльність дітей набула нових змістів: збільшилась сфера пізнання, змінилась орієнтація ігрових процесів на активну соціалізацію дітей.

Організація ігрової діяльності, що формується навколо господарсько-побутових питань, питань охорони здоров'я, виховання дітей, стає механізмом формування складної, розвинутої системи соціальних зв'язків.

Виявом інтеграції громадського середовища є соціальна динаміка, що проявляється в наявності індивідуальних та групових ігрових процесів у ігровому середовищі. Проте в контексті усього громадського простору соціальна динаміка проявляється у наявності взаємодій різних соціальних груп.

Структура внутрішньої організації громадських закладів складається з нематеріальних умов та відносин, що є суспільною формою діяльності людей. До громадських відносин входять: відносини, що складаються в процесі обслуговування відвідувачів, відносини між окремими соціальними групами в межах внутрішнього простору громадського закладу. Саме організація дитячого ігрового середовища у внутрішній структурі громадського закладу вносить вагомі зміни у систему внутрішніх відносин громадського закладу.

Соціальні взаємини, що існують між членами ігрових процесів у громадському закладі можуть бути організованими та неорганізованими. В організованій системі існує чітка схема розподілу прав, обов'язків, функцій та соціальної позиції для кожного індивіда. Саме внутрішня функційна диференціація створює передумови для розвитку організованих взаємодій у громадському просторі.

При неорганізованих взаємодіях права, обов'язки, функції, соціальні позиції невизначені; форма поведінки під час ігор є відносною. Зважаючи на організацію різних типів ігрового середовища у закладах різного громадського призначення, можна виділити також організовано-контролюючу систему взаємовідносин, що полягає у залученні додаткових органів, які виконують функцію контролю за ігровою діяльністю дітей. При організаційно-контролюючому типі взаємозв'язків відносини набувають договірного характеру. Таким чином дитячий ігровий простір із самоорганізованого поступово

перетворюється в інструмент діяльності громадськості. У зв'язку з інтеграцією ігрового середовища в громадський простір дане середовище значно змінюється. Все більш важливу роль у цій системі починає відігравати населення.

Проектування ігрового середовища саме в громадських закладах вимагає розуміння природи його діяльності, його соціальної основи. Функціонування спроектованого ігрового простору у відповідному напрямку залежить від дотримання внутрішніх законів організації громадського життя.

Явище інтеграції супроводжується підвищенням рівня культури та освіти населення, і, як наслідок, викликає появу нових потреб, а також підвищення рівня і якості існуючих послуг [1; 6].

Висновки. Дитяче ігрове середовище – «новий уклад життя, в якому найкращим способом розвиваються соціальна активність, творче начало, громадська самосвідомість» [4; 125]. Організація цього середовища в закладах громадського призначення, зумовлена необхідністю функційного розширення останніх, є основою для формування системи «дитяче ігрове середовище – громадський заклад». Специфіка внутрішніх системних зв'язків та сучасних тенденцій у проектній культурі дають можливість виділити чотири форми можливої інтеграції ігрового середовища у громадському середовищі: просторове співіснування, поєднання, що обумовлене зовнішнім фактором, функційна інтеграція, логіко-значеннева інтеграція. Інтегративні процеси відбилися і на загальній організації внутрішніх функційних процесів громадського закладу, зумовлюючи виникнення соціальної динаміки.

Список використаної літератури

1. *Архангельская З. Е.* Архитектура зданий бытового обслуживания / З. Е. Архангельская, С. С. Северина. – К. : Будівельник, 1983. – 80 с.
2. *Детские игровые комплексы* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.playex.org>.
3. *Дудка О. М.* Конспект лекцій з курсу «Теоретичні та методичні основи архітектурного проектування» (для студ. 3 курсу напряму 6.060102 – «Архітектура») / О. М. Дудка. – Х. : ХНАМГ, 2007. – 72 с.
4. *Румянцева В. П.* Проектирование и строительство физкультурно-оздоровительных сооружений / В. П. Румянцева // Тенденция развития архитектуры комплексов и зданий культуры, спорта и управления / ЦНИИЭП учебных зданий. – М., 1984. – 212 с.
5. *Туркин Ю. С.* Теория систем (1 часть) / Ю. С. Туркин. – М., 1995. – 200 с.
6. *Христюк Ю. С.* Зони розваг у структурі торгових закладів : сучасний стан і перспективи / Ю. С. Христюк // Вісник ХДАДМ. Синтез дизайну і мистецтва в освітянському просторі. – Х., 2010. – № 5. – С. 107–111.
7. *Шмаров С. А.* Игры учащихся – феномен культуры / С. А. Шмаков. – М. : Новая школа, 1994. – 240 с.

Резюме

Стаття присвячена розгляду обумовленості організації системи «дитяче ігрове середовище – громадський заклад», аналізу форм інтеграції ігрового та громадського середовища на прикладі конкретних проектних ситуацій. Розглянуті принципи внутрішньої організації системи та можливі соціальні взаємодії.

Ключові слова: ігрове середовище, громадське середовище, інтеграція, система, проектна культура, соціальна динаміка.

Summary

Khrystyuk J. Integrative essence of child's and public environment as elements of project culture

The article is devoted the conditionality of organization of the system «child's playing

environment is public establishment», to the analysis of forms of integration of playing and public environment on the example of concrete project situations. Principles of internals of the system are in-process considered and social cooperation's are possible.

Key words: playing environment, public environment, integration, system, project culture, social dynamics.

Аннотация

Статья посвящена анализу обусловленности организации системы «детская игровая среда – общественное заведение», раскрытию форм интеграции игровой и общественной среды на примере конкретных проектных ситуаций. Рассмотрены принципы внутренней организации системы и возможны социальные взаимодействия.

Ключевые слова: игровая среда, общественная среда, интеграция, система, проектная культура, социальная динамика.

Надійшла до редакції 1.11.2013 р.

УДК 659.1

Д.К. Авраменко

СПЕЦИФІКА ОБРАЗУ ЗОВНІШНЬОЇ РЕКЛАМИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЯК ЧАСТИНИ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Проблематика статті полягає у спробі аналізу об'єктів зовнішньої реклами як частини культури у контексті трактування їх образу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Піднята вузькоспеціалізована проблематика висвітлення об'єктів зовнішньої реклами як частину культури у контексті трактування їх образу практично не розглядалась. Адже більшість сучасних авторів (А. Овруцький [4], Д. Огільві [6], Л. Виготський [3]), розкриваючи рекламний образ, описують механізми його формування і фактично не розглядають його як частину культури. Виключенням є робота О. Оленіної [5], де здійснено аналіз становлення, функціонування й розвитку реклами як самостійного явища в художній культурі.

Мета роботи – визначення специфіки образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як частини культури.

Вклад основного матеріалу. Україна початку ХХІ ст. переживає інформаційну революцію, яка виливається у безперервний потік рекламних повідомлень, що «атакують» споживача на кожному кроці. Зовнішня реклама, як частина загального потоку комерційних повідомлень, за останнє десятиліття набула небувалих масштабів, що безперервно продукує специфічні рекламні образи. Ключем до розуміння зовнішньої реклами, як частини культури, на нашу думку, є розуміння специфіки її образу у контексті опозиції до художнього образу.

Однією з принципових відмінностей художнього образу від рекламного є акцентування на авторстві, оскільки у рекламному, як правило, автор не афішується. У художньому образі автор реалізує свій задум мимоволі, поза планом і графіком і процес творення носить характер вільної творчості. Поза сумнівом, що проектування рекламних образів ХХІ ст. також потребує таланту, проте їх продукування, як правило, є цілком прагматичним [1]. Саме тому головною відмінністю художнього образу є його унікальність та індивідуальність, тобто неможливість до тиражування. Для рекламного образу тиражування виступає як єдиний можливий спосіб існування. Рекламний образ як фірмовий стиль, як тип позиціонування товару і маркетингова стратегія має бути представлений в усьому розмаїтті рекламних звернень, тим самим досягається необхідна для реклами частота експлікації образу [4; 17].

Поза сумнівом, що рекламний образ ХХІ ст. є найбільш універсальним у контексті його тиражування. Адже особливістю його проектно-графічної мови є можливості адаптації і трансформації до форм візуалізації засобами зовнішньої реклами, поліграфії або мас-медіа. Тобто рекламний образ не лише здатний до тиражування, але й до власної універсальної морфологічної трансформації, що унеможливорює його становлення як частини культури.

«Рекламний образ – це реалізація чіткого плану, творчий процес, обмежений жорсткими рамками, що роблять рекламну творчість лише частиною складної технології. Це, в першу чергу, маркетинговий бриф, що визначає формально-змістовні параметри рекламного звернення (тип позиціонування; аудиторія, до якої адресовано дане звернення; рекламна стратегія; рекламо-носії тощо). Рекламна творчість зводиться до рівня вибору, знаходження візуального образу з обмеженого брифом числа можливих, а також написання вербальної частини рекламного звернення, що чітко відповідає прописаним нормам. У даному випадку дилема між ефективністю та естетикою вирішується однозначно на користь ефективності [4; 17]. Тобто проектно-творча діяльність з продукування рекламного образу – це, певною мірою, умовна «технічна» візуалізація, у якій творчість займає передові позиції, але вона має чіткі маркетингові цілі.

Однією з особливостей художнього образу є його принципова відсутність втрати актуальності [4]. Цього не скажеш про рекламний образ, актуальний в дуже обмежених часових рамках.

Звичайно, що названі не всі особливості рекламного і художнього образу, проте визначені їх специфічні відмінності. Отже, загалом для можливого включення рекламного образу до частини культури він умовно має відповідати ключовим критеріям, притаманним художньому образу. Зокрема: прагнення споживачів дізнатись про авторство комерційного повідомлення; відхід від прагматичності і тиражованості; нездатність до морфологічної трансформації або адаптації до різноманітних рекламних носіїв; можливість довготривалого існування без втрати актуальності. Зазначений список умовних вимог, без сумніву, є неповним, але і він є практично нереальним для втілення у рекламному образі. Адже у відповідності до них рекламний образ має бути заснованим на принципово нових ідеях репрезентації інформації. В такому випадку процес домінування естетики під час продукування рекламних образів зумовлює виникнення феномену «мистецької реклами». Саме шлях відхилення від традицій продукування рекламного образу автоматично переміщає нас у площину, що означена в англійській термінології як креативність – творчий (художній, мистецький) підхід до проектування.

Рекламний образ «мистецької реклами» в Україні початку ХХІ ст. практично не зустрічається. Таким чином, у подальшому доцільно використати кращі закордонні зразки креативної реклами США, Південної Кореї і Європи. Аналізуючи специфіку створення «мистецької реклами» цих країн, можемо сказати про їх часткову відповідність ключовим критеріям, притаманним художньому образу. Цей різновид реклами отримав назву «ембієнт» (англ. *ambient*, дослівно – «навколишній»). Він вимагає естетичного впорядкування елементів архітектурно-ландшафтного середовища у відповідності до змісту рекламного повідомлення [1; 123]. Підтвердження цього знаходимо в дослідженнях реальних об'єктів В. Плишевського. Він стверджує, «що в якості образних засобів художнього конструювання можуть бути використані не тільки засоби композиції, але й різні образи предметного світу» [7]. При цьому вони повинні одночасно з'являтися в двох якостях: як засоби формоутворення (допомагати в раціональній організації форми речі та врахуванні формоутворюючих факторів) і виразного засобу (образно виражати «людський» зміст речі – спосіб використання її людиною, соціальні, художні та естетичні якості) [8].

Саме В. Плишевський впровадив поняття «видовий образ» як систему виразних засобів (зокрема і художньо-виразних), яким притаманний певний канон, що має силу тільки в межах речей одного виду [7]. Цей канон має й відносно самостійне життя в

культури, що особливо помітне за умов його розповсюдження на речі інших видів. Поступове витискання з форми речі початкових канонів у міру становлення особистої системи виразних засобів відбувалося за характерними фазами цього процесу: створення стереотипного образу речі; отримання стереотипним образом речі свого соціального змісту; перетворення стереотипного образу речі в один із популярних символів у культурі, синтез з іншими образами («зовнішніми» і «внутрішніми»); відбір виразних засобів, утворення міри їх використання (як цього потребують естетичні ідеали часу), утворення естетично виправданого канону («видового») як естетичної норми; створення системи формально-композиційних засобів, які є необхідними для правильної побудови форми речі, що задовольняє всі вимоги до неї (в тому числі й естетичні) [7].

Специфіка можливості естетичного впорядкування елементів архітектурно-ландшафтного середовища у відповідності до змісту рекламного повідомлення в основному залежить від придатного (підходящого) типу оточення. Зміна елементів середовища, його проектування, організація або трансформація у відповідності до рекламного змісту на пряму залежить від професійних навичок і бажання дизайнера його використати. Однак, проєктанти зазвичай розглядають середовище виключно в контексті знайдення в ньому «вільних місць» (з максимальною концентрацією потенційних споживачів) для розміщення зразків зовнішньої реклами, а не знаходження принципово нових способів репрезентації інформації.

Означений образ «мистецької реклами» є своєрідним синтезом специфічного поєднання морфології і екології культури з особливим індивідуальним підходом до формування середовищної ситуації, який має назву «ембїєнт-проектуванням». Можливість його ефективного застосування для втілення нових ідей репрезентації інформації комерційного характеру в архітектурно-ландшафтному середовищі безпосередньо залежить від «придатного» оточення та поділяється на три групи: природно-ландшафтне (просторове); урбаністичне (предметне); комбіноване.

У природно-ландшафтному середовищі естетичне впорядкування його елементів у відповідності до змісту реклами має домінуючий і взаємодоповнюючий характер. Домінуючий передбачає синтез елементів природно-ландшафтного середовища з мінімальним використанням компонентів самоідентифікації – торгової марки; а у взаємодоповнюючому – для додаткового уточнення змісту рекламного повідомлення додається текстовий блок або ілюстрація. В урбаністичному середовищі втілення ембїєнт-об'єктів можливе у варіантах перетворення візуальної сутності та додавання компонентів самоідентифікації до елементів міського оточення у відповідності до змісту рекламного повідомлення.

Отже, образ в ембїєнт-рекламі практично неспроможний до тиражування і у більшості випадків викликає необхідність дізнатись авторство. Він не здатний до морфологічної трансформації або адаптації до різноманітних рекламних носіїв та придатний до тривалого, а за потреби і повторного використання.

Висновки. Таким чином, естетичне впорядкування елементів архітектурно-ландшафтного середовища у відповідності до змісту рекламного повідомлення виводить образ зовнішньої реклами на якісно новий рівень, що при умові часткової відповідності ключовим критеріям художнього образу може бути віднесений до частини культури.

Подальший напрям дослідження. Дослідження специфіки образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як частини культури окреслює перспективи подальшого аналізу «ембїєнт» об'єктів та «мистецької реклами».

Список використаної літератури

1. *Авраменко Д. К.* Дизайн сучасної зовнішньої реклами в Україні : принципи формоутворення : автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.07 / Д. К. Авраменко. – Х., 2012. – 20 с.
2. *Авраменко Д. К.* Середовище як формоутворюючий фактор об'єктів зовнішньої реклами / Д. К. Авраменко // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і миств. : зб. наук. пр. / за

- ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2013. – 146 с. (Мистецтвознавство № 2).
3. **Выготский Л. С.** Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968.
 4. **Овруцкий А. В.** Анатомия рекламного образа / А. В. Овруцкий. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.
 5. **Оленіна О. Ю.** Реклама як явище художньої культури : автореф. дис... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Оленіна О. Ю. ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 20 с.
 6. **Огильви Д.** Откровение рекламного агента / Д. Огильви. – М. : Финстатинформ, 1994. – 108 с.
 7. **Плышевский В. Н.** Образные средства дизайна (становление образных качеств предметного мира) : автореф. дис... канд. искусств. : 17.00.06 / В. Н. Плышевский. – М., 1986. – 22 с.
 8. **Сергеева Н. В.** Об'єкти медіа-дизайну в контексті формування громадського середовища міста: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.07 / Н. В. Сергеева. – Х., 2008. – 20 с.
 9. **Юдин С.** Рекламный образ : умение управлять // Психология и психоанализ рекламы: личностно-ориентированный подход / С. Юдин / Под ред. Д. Я. Райгородского. – М.: БАХРАХ-М, 2001. – С. 484–490.

Резюме

Здійснено спробу визначення специфіки образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як частини культури.

Ключові слова: художній образ, рекламний образ, «мистецька реклама», «ембієтн», зовнішня реклама.

Summary

Avramenko D. Specificity insult of external advertising in the context of artistic image as a part of culture

The article is an attempt to determine the specific image of outdoor advertising in the context of artistic images as part of the culture.

Key words: art image, image advertising, «art advertising», «ambient» outdoor advertising.

Аннотация

Предпринята попытка определения специфики образа внешней рекламы в контексте художественного образа как части культуры.

Ключевые слова: художественный образ, рекламный образ, «творческая реклама», «ембиетн», наружная реклама.

Надійшла до редакції 14.12.2013 р.

УДК 74

К.Д. Лебедєва

ДИЗАЙН ПОЛІТИЧНОЇ РЕКЛАМИ: СУЧАСНИЙ СТАН І ТЕНДЕНЦІЇ

У сучасному світі візуальний елемент у політичній рекламі зустрічається найчастіше і вважається найвпливовішим, оскільки відображає дії політиків та партій. Образ дизайну політичної реклами важливий не лише з точки зору донесення його до аудиторії, а й з погляду сили психологічного впливу. На сприйняття дизайну цієї реклами впливає низка факторів: просторове розташування, колір тощо. У політичній рекламі візуальний образ повинен мати головний елемент, на якому зосереджується увага

аудиторії, при цьому він повинен бути прочитаний однозначно і публіка не повинна розмірковувати, що він означає.

Останнім часом опубліковано чимало досліджень теоретиків і практиків стосовно політичної реклами, серед яких привертають увагу роботи таких авторів, як Р. Гудіна «Політична наука: нові напрями»; К. Єгорової-Гантман, К. Плешакова «Політична реклама»; К. Бове, У. Аренса «Сучасна реклама»; В. Бебика «Як стати популярним, перемогти на виборах та утриматися на політичному Олімпі»; Д. Огілві «Огілві про рекламу»; Д. Кейплза «Перевірені методи реклами»; С. Лісовського «Політична реклама»; І. Вікентьєва «Прийоми реклами і Public Relations» та ін.

Аналіз цієї літератури засвідчує, що, попри широке коло досліджень реклами взагалі та політичної зокрема, у ній або зовсім обходять проблеми сучасного дизайну, або розглядають лише окремі його аспекти. Цим і зумовлена актуальність обраної теми.

Так, американський політолог Р. Гудін виокремлює дві головні моделі візуального маніпулювання – психологічну і раціональну. Суть психологічної моделі полягає у виборі найбільш відповідних стимулів для приведення в дію саме тих візуальних психологічних механізмів, здатних викликати бажану для маніпулятора реакцію [1; 27].

Вивчаючи виборчі кампанії, західні дослідники Д. Вестен і Т. Брадер дійшли висновку, що сучасні технології впливу на свідомість та поведінку виборців, як правило, застосовуються в дизайні політичної реклами та апелюють до таких людських емоцій, як «надія» і «страх». На думку американських учених П. Ленг, М. Бредлі та Б. Катберт існує арсенал засобів впливу на емоції. Науковці переконалися, що візуальним впливом за допомогою того чи іншого зображення, що використовується в дизайні політичної реклами, можна досягнути необхідного результату. Наприклад бійки людей, рух танків, не викликають позитивних емоцій у глядачів, тоді як зображення сім'ї (мати з дитиною, батьки з дітьми, бабусі, дідусі з онуками), дітей, що граються, усміхнених людей активно апелюють до надії та добробуту.

Мета статті – проаналізувати сучасний стан і тенденції дизайну політичної реклами на матеріалі виборчих кампаній – президентської та парламентської.

Існує чимало ефективних візуальних засобів, що впливають на формування свідомості електорату. Дизайн політичної реклами розповсюджується в Інтернеті, на телебаченні та в пресі. За допомогою цих засобів політики й партії коригують сприйняття світу електоратом, скеровуючи його в необхідному напрямі, формуючи і нав'язуючи потрібний вибір. Автори дизайну політичної реклами передають виборцям необхідні ідеї, думки, концепції, образи, створюючи в такий спосіб закінчену єдність, що презентує певний візуальний імідж політика або партії. Наприклад, одним із важливих принципів професійного створення дизайну є добре збалансований образ. При цьому необхідно пам'ятати про деякі соціально-культурні особливості сприйняття збалансованого дизайну: його особливо вітають люди з консервативними поглядами. При створенні політичної реклами в розрахунку на консервативну аудиторію було б вкрай ризиковано захоплюватися асиметричним незбалансованим дизайном. З іншого боку, якщо динамічність образу збігається з стратегією рекламної кампанії, якщо реклама розрахована на молодіжну аудиторію, то асиметричний незбалансований дизайн може наблизити творців політичної реклами до мети [6; 64].

Щоб візуальний образ у політичній рекламі був збалансований, необхідно дотримуватися двох найважливіших принципів побудови дизайну реклами. Перший – дотримання оптичного центру зображення. Річ у тім, що при першому погляді на зображення погляд людини спрямовується не в геометричний центр, а в точку, що розташована на 5% вище (згадаймо приціл у рушниці). Якщо розділимо прямокутник точно посередині по горизонталі, то побачимо, що верхня половина сприймається як більш важка. Якщо ж лінія проведена вище від геометричного центру, то фігура виглядатиме більш збалансованою.

Другий принцип збалансованого зображення – врівноваженість елементів.

«Важкий» елемент має бути розташований у центрі й збалансований більш легкими елементами по краях. Якщо в зображенні в політичній рекламі присутні кілька різних за вагою елементів, то легші розташовуються далі від оптичного центру. Скажімо, по тому бурхливому і креативному вихору дизайнерських рішень, що були застосовані для створення агітаційних плакатів і матеріалів у політичній кампанії Барака Обама, можна вивчати сучасні тенденції у сфері дизайну та рекламних технологій.

Враховуючи зазначені вище принципи, розглянемо дизайн політичної реклами Барака Обама. Інноваційність підходу до політичної реклами та її креативність справили незабутнє враження на членів журі номінації Titanium & Integrated на Cannes Lions 2009. Обидва гран-прі були віддані кампанії Obama For America.

«Креативність – найістотніша й найважливіша відмінність успішної стратегії», – сказав у березні цього року Р. Спенс, головний виконавчий директор і консультант зі стратегії компанії GSD & M, що входить до складу Omnicom Group нинішньої передвиборної кампанії Х. Клінтон. «Повідомлення повинні бути двосторонніми, оскільки люди більше, ніж будь-коли, бажають брати участь у діалозі. За інших рівних умов виграє той, хто зможе продуктивно використовувати у своїй передвиборній кампанії інтернет-простір» [7].

Центральною групою своєї аудиторії Обама зробив молодь, хоча це є вкрай ризикованим ходом, адже молоді люди найчастіше ігнорують. Проте ризик виправдався – вмiла гра в «молодіжних медiа» та передвиборні обiцянки зробили свою справу. Барак Обама не став обмежуватися лише офіційним сайтом, а «дозволив своєму бренду жити де завгодно»: у кампанії були задіяні Facebook, YouTube, MySpace, BlackPeople та багато інших ресурсів. Із понад 500 каналів спілкування з аудиторією в соціальних мережах лише 17 були офіційними, все інше створено учасниками цих соцмереж. Так, офіційний канал на YouTube містить майже дві тисячі роликів. С. Томат, один із керівників передвиборчої кампанії Б. Обама, разом із художниками і дизайнерами створив книгу «Designing Obama». У цій 360-сторінковій кольоровій книзі відтворено хроніку роботи над виборчою кампанією, всю її «кухню».

Проаналізуємо політичну рекламу Б. Обама в 2008 р., зокрема плакати з зображенням біло-синьо-червоного кандидата, що розповсюджували як його прихильники, так і противники – такою була сила вдало знайденого образу художником. На офіційних плакатах зображений у біло-синьо-червоних тонах Б. Обама обiцяв американцям прогрес, надію та закликав їх вірити у зміни.

Одночасно з'являлась антиреклама, на якій супротивники Президента США, використовуючи в дизайні плакатів ідентичний стиль, називали його снобом, візуально «сміялися» над тими, хто вважав його месією, й іноді досить жорстко. Та прихильники Б. Обама навчилися пристосовувати для своїх потреб чужу рекламу, як-от ігри GTA IV.

Логотип Б. Обама, розроблений в агентстві Mode дизайнером С. Сендера, багато критикували, говорячи, що цей логотип схожий на той, який використовує Pepsi. До речі, ця компанія традиційно спонсорує демократів. Головна ідея логотипу полягала в тому, що над Америкою сходить сонце змін [8].

Проаналізуємо дизайн політичної реклами Б. Обама 2008 р. «Change we can believe in». Фірмовий стиль розроблений талановитими дизайнерами та художниками (див. книгу Art for Obama: Designing Manifest Hope and the Campaign for Change). До речі, фахівці стверджують, що використання літери «о» в гаслах «Hope», «Vote for Obama», «Progress» – важливий стратегічний хід: по-перше, це перша літера прізвища кандидата в Президенти, по-друге, форма кола символізує сонце, що сходить над зірками американського прапора і приносить із собою надію і новий день. Також став культовим плакат із написом HOPE, автор якого – ілюстратор Shepard Fairey. Інший сучасний американський художник, легенда поп-арту Р.Індіана зробив свій внесок у передвиборну кампанію Б. Обама, створивши скульптуру за аналогією з популярною LOVE, тільки замінивши LOVE на HOPE. Скульптура була виставлена біля будівлі компанії Pepsi в

Давосі, а отримані гроші художник пожертвував на виборчу кампанію демократів, у ході якої активно продавали футболки, постери та наклейки з написом NOPE [5].

Норе – ефектний трафарет для графіті, створений для Б. Обама під час президентської кампанії 2008 р. знаменитим вуличним художником Ш. Фейрі (Shepard Fairey). Зображення відразу ж утворило кілька імітацій, але справжня популярність зображення прийшла тоді, коли журнал Paste відкрив сайт під назвою Obamiconme, де кожен міг вставити на місце портрета Обама будь-яке зображення [9]. Агітаційний плакат, створений художником Ш. Фейрі, став знаковим символом президентської кампанії 2008 р. Стилізований портрет Б. Обама, виконаний у стилі мінімалізму й примітивізму в пастельних червоному, бежевому і темно-синьому тонах, спричинив безліч наслідувань як під час, так і після виборів. З великої кількості варіантів, таких як «Прогрес», «Змін!», художник зупинився на слові «Надія», що стало навіть більш популярним, ніж офіційний слоган кампанії «Змін!». Дизайн був створений за один день і одразу роздрукований. Образ став одним із найбільш широко визнаних символів Обама, зумовлюючи безліч варіацій, у тому числі на замовлення кампанії Обама. Лора Бартон з The Guardian проголосила, що образ «став швидко впізнаваним, як плакат Че Гевари роботи Д. Фіцпатріка». Фейрі, як і багато інших молодих людей в Америці, побачив у молодому кандидаті щось, у що «можна вірити» [10].

Постійність «фірмового стилю», «простота і дивна несхожість на всі інші, що гарантує миттєву впізнаваність, і головне – його «народність», зіграли величезну роль в успіху плаката «Надія». Чуття Фейрі перевершило не тільки відчуття сотень, якщо не тисяч інших дизайнерів, які раділи за Обаму, а й відчуття стратегів самої кампанії. Офіційний девіз Обама «Змін!» (Change) відійшов на задній план, коли з'явився сповнений оптимізму дзвінкий неофіційний девіз «Надія» з плакату Фейрі.

Для порівняння розглянемо дизайн політичної реклами Великобританії, зокрема агітаційні плакати консервативної партії 2010 року Get Britain Working. Дуже креативно вийшло, що консерватори на своїх постерах зобразили карту Британії за допомогою гвинтиків, сукупність яких символізує цілісну робочу систему [10].

Аналіз сучасного дизайну політичної реклами засвідчує, що більш професійним став підхід до розроблення рекламних кампаній, в більшості яких використовують результати соціологічних досліджень, бліцопитувань, здійснюють стратегічне і тактичне планування, впроваджують інноваційні рекламні технології. Тож успішність або неуспішність, ефективність або неефективність дизайну політичної реклами залежить від того, наскільки правильно і влучно вибрані рекламні образи. Дизайн візуальної політичної реклами підпорядкований головній меті – залученню й утриманню уваги глядача, тому всі параметри повинні бути розроблені з урахуванням психологічних механізмів зору, уваги, пам'яті.

Отже, можна з упевненістю стверджувати, що ефективність сучасного дизайну політичної реклами значною мірою визначають психологічні принципи: навіювання, пояснення фактів, актуальної рекламної діяльності, які виявляються на когнітивному, афективному, сугестивному та конативному рівнях. Вони формують психологічні чинники мотивації поведінки потенційного виборця, сприйняття ним образів, формування цілеспрямованих асоціацій, створення хорошого настрою та певною мірою потреби в рекламованому політичному образі шляхом використання маніпуляційних прийомів та інноваційних технологій. Проте сучасний стан і тенденції дизайну політичної реклами нині ще недостатньо вивчені, тому необхідно робити нові дії для його ретельного аналізу та подальшої класифікації понять.

Список використаної літератури

1. **Бове К.** Современная реклама / К. Бове, У. Арнс. – М. : Довгань, 2001. – 179 с.
2. **Гудин Р.** Политическая наука : новые направления / Р. Гудин, Д. Клингеманн. – М., 1999. – 675 с.

3. *Егорова-Гантман К.* Политическая реклама / К. Егорова-Гантман, К. Плешаков. – М. : Центр полит. консультирования «Никколо М», 2002. – 240 с.
4. *Огилви Д.* Огилви о рекламе / Д. Огилви. – М. : Эксмо, 2006. – 232 с.
5. *Lookatme* [Електронний ресурс] / Всі на вибори! Політична реклама різних років. – Режим доступу: <http://www.lookatme.ru>.
6. *Все про рекламу* [Електронний ресурс] / Політична реклама. – Режим доступу: <http://birthlight.ru>.
7. *AdMe* [Електронний ресурс] / Yes They Could. В Штатах выбрали Президента с лучшей рекламной кампанией за всю историю. – Режим доступу: <http://www.adme.ru>.
8. *AdMe* [Електронний ресурс] / Друкована реклама Барака Обама – офіційна та блогерська. – Режим доступу: <http://www.adme.ru/politicheskaya-reklama>
9. *NetLore* [Електронний ресурс] / Hope. – Режим доступу: <http://www.netlore.ru/Hope>
10. *Your Vision* [Електронний ресурс] / США. Агітаційний плакат Барака Обама, 2008. – Режим доступу: <http://yvision.kz/post>

Резюме

Досліджено дизайн політичної реклами, його сучасний стан і тенденції. Проаналізовано літературу, методологічні засади та понятійний апарат з досліджуваної теми.

Ключові слова: дизайн політичної реклами, інновації, сучасний стан, тенденції.

Summary

Lebedyeva K. Design of political advertising: the modern state and tendencies

In the scientific article the design of political advertising is analyzed current state and trends. The literature on the considered subject was thoroughly studied to define the methodological basis as well as refine conceptual framework of the study.

Key words: design of political advertising, innovation, the current status, trends.

Аннотация

Исследован дизайн политической рекламы, его современное состояние и тенденции. Проанализирована литература, методологические основы и понятийный аппарат по исследуемой теме.

Ключевые слова: дизайн политической рекламы, инновации, современное состояние, тенденции.

Надійшла до редакції 27.11.2013 р.

УДК 02:004.031.42

М.П. Єфімова

ІНТЕРАКТИВНА ДИТЯЧА КНИГА В УКРАЇНІ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Постановка проблеми. Засоби масової комунікації стали невід'ємною частиною соціалізації дитини. Діти сьогодні, обираючи між комп'ютерними іграми та книжками, надають перевагу першому. Тому сучасні книжкові науково-технічні винаходи орієнтуються на пошук альтернативних варіантів традиційного паперового видання і цей пошук уже дав певні результати – поява інтерактивної дитячої книги. Українські видавництва тільки віднедавна розпочали цікавитися інтерактивною продукцією для дитячої аудиторії. Водночас в європейських країнах уже давно помітна тенденція активного виробництва та впровадження нових розробок інтерактивної дитячої книги. З

огляду на це питання розвитку і подальших перспектив інтерактивної дитячої книги є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У результаті аналізу публікацій та інформаційних джерел віднайдено важливі наукові розвідки, що торкаються інтерактивних видань. Тему технологічного створення електронних видань досліджує В. Вуль [1]. Вивченню проблем термінології мультимедійної книги присвячена праця Л. Землянової [4]. Л. Городенко [3] визначає загальні характеристики інтерактивної книги, виділяє її позитивні та негативні чинники. Особливості співіснування електронних та книжкових видань, їхнє використання населенням та співіснування у репертуарі видавництва України досліджує А. Лисенко [6]. Закордонні дослідники, зокрема К. Тайнер (Kathleen Turner) професор Техаського університету, наголошує на важливості використання аудіовізуальних медіа, що має інтерактивний характер у навчанні дітей [11].

Отже, в Україні є певні теоретичні розробки у сфері інтерактивних книг, проте жоден дослідник не торкається питання становлення та перспективи розвитку інтерактивних дитячих книг, хоча, до прикладу, у західних країнах виробничий розвиток й відповідно дослідження інтерактивних книг є на значно вищому рівні. Тож виникає необхідність глибокого дослідження пошуків нових шляхів розвитку сучасних дитячих книг в Україні.

Метою дослідження є вивчення етапів становлення та перспективи інтерактивних дитячих видань в Україні.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХІ ст. характеризується інтенсивним розвитком новітніх інформаційних технологій (комп'ютери, мобільні телефони та ін.), які безпосередньо вплинули на формотворчі особливості дизайну дитячої книги. Внаслідок цього, на зміну звичайного друкованого видання приходить електронне. На відмінну від традиційного видання, що має певну матеріальну конструкцію, в електронному вона віртуалізується. Як зазначають лексикографічні джерела, «електронне видання» – це електронний текст, який пройшов редакційно-видавничу обробку, а також може містити графічні, мовні, музичні, відео- й фото-фрагменти, що становлять цілісний продукт [5].

Також у зв'язку з прогресивним розвитком інформаційних технологій відбулися зміни між книгою і читачем. Дитині, крім книги, стали доступними безліч інших каналів інформації, за допомогою яких вона може одержати певні відомості. Це безпосередньо пов'язане зі зміною середовища, у якому зберігається інформація і за допомогою якого реалізується передача цієї інформації. Тому для видавців постали нові завдання у сфері дизайну дитячої книги, вирішення яких дало змогу конкурувати з комп'ютерами та телебаченням. Результат цього пошуку – інтерактивні книги.

Інтерактивна книга має декілька визначень. Інтерактивна книга (з англ. interactive book) – книга, при застосуванні якої необхідний планшетний комп'ютер (iPad, Galaxy Tab і т.д.), що містить ілюстрації з інтерактивними елементами або іграми для дітей. Вона передбачає вихід у альтернативну реальність з можливістю взаємодії з її персонажами [5]. Тобто інтерактивна книга дає можливість читачу виконувати різні дії (змінювати шрифт, тло тексту, керувати звуком, відкривати-закривати ілюстрації, користуватися навігацією та посиланнями тощо). Окремо слід розглянути мультимедійну книгу, оскільки саме вона зараз активно розвивається в Україні. «Мультимедіа» – поєднання різних форм представлення інформації на одному носіїві, наприклад текстової, звукової і графічної, або – анімації та відео [5]. Мультимедійне видання – електронне видання, що містить систематизований матеріал, який пройшов редакційно-видавничу обробку, поєднує традиційну статичну (текст, графіку) і динамічну інформацію різних типів (музику, відео фрагменти, анімацію, тощо.), впливає одночасно на декілька органів чуття реципієнта (органи зору і слуху). Л. Землянова визначає: «Мультимедійна книга – комбіноване видання, що поєднує аудіовізуальні форми з друкованим і програмним забезпеченням для комп'ютерних варіантів» [4].

Отже, на підставі наведених дефініцій можна розмежувати поняття мультимедійної книги та інтерактивної. Якщо мультимедійна книга має чітку лінійну структуру і читач

жодним чином не може вплинути на її зміст, то в інтерактивному виданні спостерігаємо нелінійну структуру подання інформації, що дозволяє брати участь у побудові змісту дитячої книги, прямо взаємодіючи зі засобом відображення.

На сьогодні в Україні більшість видавництв займаються виданням мультимедійних дитячих книг. Видавництво мультимедійної дитячої книги розвивається, як правило, у Центральній («Атлантик», «Мультитрейд» (Київ)) та Західній Україні («Фоліо» (Львів), «Українська мультимедійна спілка», «Рідна школа» (Рівне), «Сорока-білобока» (Тернопіль), «Національна мультимедійна компанія» (Івано-Франківськ)), менше у Східній («Mediabook» (Харків)) та Південній Україні («Одисей» (Одеса)). Зокрема, видавництво «Атлантик» спеціалізується на виданні CD-книг для дітей. Серед них такі проекти – «Дитяча колекція», «Мультимедіа», «Казкове дитинство». Видавництва «Сорока Білобока» (Тернопіль) та «Нова школа» (Рівне) роблять акцент у своїй діяльності власне на виданні дитячих книг на CD та DVD дисках.

Видання інтерактивних дитячих книг в Україні ще не набуло масового розповсюдження, проте за кордоном уже давно експериментують з інноваційними рішеннями дитячих книг, заснованих на активному використанні інформаційно-комунікаційних технологій. У закордонних інтерактивних дитячих книгах помітна тенденція до розширення інформації (текстової, візуальної, графічної, анімаційної), яку дитина оперативно та якісно сприймає; дитині надані можливості не лише рецепції у режимі реального часу та діалогу, але і вносити у зміст власні корективи, створювати феномени віртуальної реальності.

Розвиток видавництва інтерактивної дитячої книги у світі неухильно зростає (США, Німеччина, Франція). Наприклад, США є однією з країн, де електронне дитяче книговидання динамічно розширюється, зростає популярність як інтерактивної дитячої книги, так і гаджетів для користування нею. Американська видавнича компанія VTech створює електронні пристрої InnoPad для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку (4-9 років), що імітує планшетний комп'ютер. Електронний пристрій InnoPad можна використовувати в якості електронної книги, програвача (MP3), відео-програвача чи щоденника. Пристрій має USB-порт для завантаження нового програмного забезпечення та інших даних з комп'ютера, а також слот для карт пам'яті. Компанія VTech проектує новітні мультимедійні електронні книги для InnoPad. Деякі інтерактивні електронні книги поширюються на змінних «навчальних картриджах». До книги встановлюються декілька додатків, серед яких музичний і відеоплеєр, календар, калькулятор, блокнот, годинник з будильником і адресна книга [8].

У США також проектують дитячі інтерактивні енциклопедії (доступні у iBookstore), тобто, дитячі книжки як симбіоз енциклопедії, глянцевого журналу та відеоуроків. Натиснувши на незрозуміле слово чи поняття, можна дізнатися їх значення, цікаві факти та приклади на їх основі. Дитині надано можливість виділяти потрібну інформацію на електронній картці для зручного запам'ятовування [8].

Фірма Apple розробляє інтерактивні книги-ігри (ZooPAL – «Друг із зоопарку»). У середині книги алегорично генерується певна програма, яка має багато різних шляхів, залежно від того як буде реагувати дитина на кожен поворот історії. Наприклад, використовувати човен чи міст, сходи чи батут т.п. Зрештою, книги будуть персоніфіковані шляхом завантаження обличчя дитини на персонажа. Видавці наголошують на тому, що діти значно швидше навчаються при взаємодії з казковими героями, ніж при пасивному екранному перегляді, адже більшість часу вини надають телебаченню, комп'ютерним іграм, аніж друкованій традиційній книжці [8].

У Німеччині практично усі великі книжкові видавництва паралельно з паперовим виданням випускають її електронний примірник. Видавництва дитячої літератури Horverlag та Steinbach sprechende Bucher планують у найближчому майбутньому замінити традиційне видання і перейти до масового видання інтерактивних книг [10]. Однак тенденція масового втілення таких технічних проектів не є повсюдним явищем в Україні.

Втім, певні здобутки у нас все-таки є: здебільшого видання інтерактивних дитячих книг здійснюється у Центральній та частково на Західній Україні. Поодинокі видавництва розпочинають свою діяльність у цій сфері, зокрема у Центральній Україні видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» «Most Publishing» «Glowberry Books», «iPublisher» (Київ) та Західній: «Видавництво Старого Лева» (Львів).

Інтерактивна дитяча книга в Україні з'явилася лише декілька років тому. Першу таку книгу для iPad («Забавлянки») створило «Видавництво Старого Лева» у 2011 році. Електронна інтерактивна версія передбачає виконання певних операцій, пов'язаних із звуковим відтворенням тексту, анімацією, читанням та ін. Невдовзі і видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» випустило інтерактивну дитячу книгу Г. К. Андерсена «Снігова королева», що дає змогу читачеві брати участь у формуванні сюжету, стати головним героєм книги (залежно від прийнятих рішень чи ситуацій) тощо. Книга виконує різні функції: посилання аудіо-сигналів, відтворення візуальних графічних комп'ютерних ефектів з моделювання реального життя, а також функція підсвітки, що сприяє розвитку навичок читання. А роль розважального складника у книзі відіграють сім ігор – розмальовка (з 5 різними режимами малювання), пазли (3-х рівнів складності), пошук предметів, наслідування мелодії та інші.

Відомим в Україні є і київське видавництво дитячої літератури «Glowberry Books», що в більшості створює нові інтерактивні видання для дітей (хоча не відмовляється і від паперової форми). Ці книги включають у себе інтерактивну анімацію і озвучення професійними акторами. Серед останніх розробок видавництва «Glowberry Books» спільний випуск разом із компанією «PocketBook» нової інтерактивної книги для дітей «Мама поспішає додому» (2012 р.). Книга створена видавництвом «Glowberry Books» у вигляді книжкової програми спеціально для нового мультимедійного рідера PocketBook A 10 [2].

На сучасному видавничому ринку нещодавно з'явилася нова компанія iPublisher, що створила низку унікальних мультимедійних книг для iPad з інтерактивними елементами (для читання та розвитку мови дитини). iPad – серія планшетних комп'ютерів від Apple Inc., здатних виконувати певні операції, пов'язані з переглядом відео, прослуховуванням аудіозаписів, читанням електронних книг, а також використанням можливостей Інтернету. Керування здійснюється пальцями через сенсорний дисплей, що не схоже на попередні планшетні комп'ютери, які використовували перо. У книгах iPublisher казкові герої можуть рухатися та виголошувати різні звуки. Звичайне зображення перетворюється на мультфільм. Читачу надається можливість змінювати сюжет, рухаючи персонажами, змушуючи їх робити різні дії (видавати звуки, підстрибувати і літати). Головна увага спеціалістів iPublisher звернена на психологію дитячого світосприйняття, що дає змогу не тільки екранізувати казки для наймолодших («Колобок», «Ріпка», «Гадке каченя», «Три поросятки»), але й зробити дитину режисером та актором мультиків. Ці інтерактивні книги мають два режими – самостійного читання (коли користувач лише перегортає віртуальні сторінки та читає текст) та режим звукового супроводу (коли спеціальний, вмонтований в книгу технічний пристрій, читає казку вголос і сам перегортає віртуальні сторінки). Кожна сторінка інтерактивної книги являє собою повноекранну професійно створену ілюстрацію у високій розподільчій здатності (HD). Отже, видання інтерактивних книг для дітей – лише перші спроби пошуку нових способів розширення можливостей інформаційно-комунікаційних технологій у дизайні дитячої літератури.

Висновки. Підсумовуючи, слід зазначити, що видання мультимедійних книг в Україні уже набуває масового розповсюдження. Поодинокі зразки інтерактивних дитячих книг тільки в останні роки з'явилися у Центральній («А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Most Publishing», «Glowberry Books», «iPublisher» (Київ)) та Західній Україні («Видавництво Старого Лева» (Львів)), а у південних та східних областях на сьогодні подібних тенденцій не прослідковуємо. Хоча, з огляду на світові технічні інновації та сучасні видавничі реалії, можемо впевнено заявити, що інтерактивні дитячі книги набувають неабиякого розвитку. Насамперед, через їх багатофункціональність, інтерактивність, анімаційність,

компактність, багатовимірність трансляції інформації та потужну інформаційну ємкість.

Попри певне розширення інтерактивної книги у рамках українського видавничого ринку, говорити про масові тенденції випуску поки що рано. Такі дитячі книги в Україні радше експеримент, аніж логічний етап розвитку дитячого книговидання.

Список використаної літератури

1. *Вуль В. А.* Электронные издания / В. А. Вуль. – М.-СПб. : Петербургский ин-т печати, 2001. – 308 с.
2. *Глоубері Б.* [Електронний ресурс] / Б. Глоубері. – Режим доступу: <http://www.glowberrybooks.com>
3. *Городенко Л. М.* Інтерактивна книга / Л. М. Городенко // Інформаційне суспільство. – 2010. – № 12. – С. 16–19.
4. *Землянова Л.* Коммуникативистика и средства информации : Англо-русский словарь концепций и терминов / Л. Землянова. – М. : Изд-во. Моск. ун-та, 2004. – 416 с.
5. *Інтерактивна книга* // Википедія: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
6. *Лисенко А.* Особливості співіснування електронних та друкованих книжкових видань / А. Лисенко // Український інформаційний простір. – 2011. – № 20. – С. 241–246.
7. *Маркова В. А.* Електронна книга : наукове поняття чи метафора? / В. А. Маркова // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. – 2009. – № 3. – С. 69–74.
8. *Створення перших у світі планетників для дітей* [Електронний ресурс] Режим доступу: http://tsn.ua/nauka_it/stvoreno-pershiy-u-sviti-planshetnik-dlya-ditey.html
9. *Теремко В.* Стратегічні випробування електронною книжністю / В. Теремко // Вісник Книжкової палати України. – 2011. – № 4. – С. 10–14.
10. *ТСН* [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://tsn.ua/nauka_it/stvoreno-pershiy-u-sviti-planshetnik-dlya-ditey.html
11. *Tyner K.* Literacy in the Digital World: Teaching and Learning in the Age of Information / K. Tyner. – Mahwan, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1998. – 291 p.

Резюме

Визначено та розмежовано поняття інтерактивної й мультимедійної дитячих книг за їх функціональними характеристиками. Прослідковано появу і перспективу розвитку інтерактивних видань в Україні у контексті світових видавничих інновацій.

Ключові слова: дитяча книга, інтерактивність, мультимедійність, новітні видавничі технології.

Summary

Yefimova M. The interactive children's book in Ukraine: formation and prospects

In the article the conception of the interactive books and the multimedia books is defined and delimited by the criterion of their functional characteristics. It is retraced the appearance and the development prospects of the interactive publications in Ukraine and in the context of the world publishing innovations.

Key words: children's book, interactive, multimedia, modern publishing technology.

Аннотация

Определены и разграничены понятия интерактивной и мультимедийной детской книги по их функциональным характеристикам. Прослежены появление и перспектива развития интерактивных изданий в Украине в контексте мировых издательских инноваций.

Ключевые слова: детская книга, интерактивность, мультимедийность, новейшие издательские технологии.

Надійшла до редакції 21.11.2013 р.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСКУРСІЙНОЇ ЛЕКЦІЇ В ХУДОЖНІХ МУЗЕЯХ

Питання екскурсійного дискурсу музейної комунікації порушується у вітчизняній науковій літературі доволі рідко. З числа виданої у радянський період з цього напрямку літератури варто відмітити збірник «Питання екскурсійної роботи музеїв» [1]. У пострадянський період питання підготовки лекцій в контексті проведення екскурсій (без музейної специфікації) розглядалися у посібнику І. Чагайди і С. Грибанової «Екскурсознавство» [2]. (Слід відмітити, що і нині переважна кількість публікацій – статей, посібників, підручників пов'язує екскурсійну діяльність майже виключно з туризмом). Історії становлення екскурсійних лекцій в європейській культурі присвячено статтю [3] і підрозділ монографії О. Гончарової [4]. Утім, екскурсійна лекція в художніх музеях видається окремим видом екскурсійних лекцій (виробничих, навчальних тощо), специфіка яких зумовлена об'єктом показу – творами мистецтва. Цей об'єкт вимагає специфічних лексичних, інтонаційних і композиційних риторичних прийомів, які до сьогодні не ставали спеціальним предметом вітчизняної наукової рефлексії. Зважаючи на це, автор ставить за мету статті визначення особливостей екскурсійної лекції в художніх музеях.

Закон України «Про культуру» відносить музеї до базових закладів культури [5], а Закон України «Про музеї і музейну справу» конкретизує види музеїв. Згідно останнього Закону музеї за своїм профілем «поділяються на природничі (антропологічні, біологічні, ботанічні, геологічні, зоологічні, мінералогічні, палеонтологічні), історичні (загальноісторичні, військово-історичні, історії релігії, історико-побутові, археологічні, етнографічні), літературні, художні (образотворчого, декоративно-прикладного, народного, сучасного мистецтва), мистецькі (театральні, музичні, музеї кіно), науково-технічні, комплексні (краєзнавчі, екомuzeї), галузеві тощо» [6]. Тим же законом серед завдань музеїв визначено і таке, як «популяризація музейних предметів та музейних колекцій з науковою й освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини» [6].

Одним з основних засобів популяризації музейних колекцій з науковою та освітньою метою є проведення музейних екскурсій, які разом із міськими, позаміськими і виробничими, становлять різновид екскурсій [2; 96]. Як і будь-які екскурсії, вони складаються не тільки з показу, але й вербального супроводу: коментарю або лекції.

Основою для розробки музейної екскурсії є його експозиція.

За метою музейна екскурсія може бути навчальною, загальноосвітньою, культурно-просвітницькою. Крім того, музейні екскурсії можуть бути оглядовими, тематичними, ознайомчими. Усі ці види притаманні й екскурсіям у мистецтвознавчих, або художніх музеях.

Тематика екскурсій в художніх музеях визначається тим, що екскурсія присвячена творчості одного художника, скульптора, або творчості представників однієї школи, або сукупності творів певного художнього напрямку в мистецтві тощо.

Тема екскурсійної лекції – предмет показу та розповіді. Предметом екскурсійної лекції в художньому музеї є експозиція, що складається з творів живопису, скульптури або декоративно-прикладного мистецтва. Паралелізм візуального і ороакустичного рядів у даному виді екскурсійних лекцій є специфічним у тому сенсі, що разом із виконанням загальних функцій екскурсоводу необхідно виконати декілька спеціальних, і у спосіб, властивий тільки цьому виду.

І. Чагайда і С. Грибанова визначають наукову, інформативну, просвітницьку, виховну, гуманістичну та культурологічну функції, але не екскурсійної лекції, а екскурсії [2; 84], що, на нашу думку, може бути поширене і на екскурсійні лекції. Ми б виділили наступні функції екскурсійної лекції, у тому числі, екскурсійної лекції в музеї:

контактовстановлююча, функція введення в монологічний дискурс, інформативно-ілюстративна, аргументативна (відповіді на запитання), функція підтримання уваги та інтересу, функція узагальнення.

Контактовстановлююча функція реалізується на початку екскурсійної лекції. Екскурсовод повинен представитися групі екскурсантів, а також повідомити інформацію організаційного характеру. Якщо на цьому етапі в аудиторії виникають питання, то, в залежності від їхнього характеру, надається або необхідна інформація, або пропонується дочекатися відповіді під час лекції (якщо питання має сутнісний з точки зору тематики лекції характер). Водночас для успішної реалізації завдань екскурсовод до початку екскурсії повинен бодай мінімально, але з'ясувати основні характеристики аудиторії: вікові, професійні, етнонаціональні, релігійно-конфесійні, гендерні тощо. Отримання подібної інформації допоможе знайти оптимальніші засоби встановлення контакту, підвищення ефективності лекції, формування позитивного іміджу самого екскурсовода, що є суттєвим.

Функція введення в монологічний дискурс полягає у тому, що екскурсовод стисло характеризує завдання, що стоять перед ним, мету, якої він прагне досягти наприкінці екскурсії.

Інформативно-ілюстративна функція є головною в екскурсійній лекції; це повідомлення різноманітного, визначеного заздалегідь матеріалу (в залежності від характеру лекції: оглядової, тематичної або ознайомчої). При реалізації цієї функції найбільш задіюються всі риторичні засоби мовлення. Екскурсовод не тільки надає інформацію стосовно об'єкту показу, а забезпечує її найкраще засвоєння, умовою чого є збереження інтересу слухачів, а у разі його послаблення, використання засобів підвищення уваги і повернення зацікавленості матеріалом, який викладається.

Функція підтримання уваги та інтересу пов'язана з природними спадами уваги, перший поріг якої психологи зазвичай визначають у 25-30 хвилин від початку лекції (не тільки екскурсійної). Під час короткотривалої екскурсії можна розраховувати встигнути викласти матеріал у цьому інтервалі і не звертатися до прийомів підвищення інтересу. В іншому випадку екскурсовод має володіти арсеналом певних прийомів активізації уваги.

Аргументативна функція знаходить своє місце при відповіді на питання, що виникають в екскурсантів під час лекції. Зазвичай це уточнюючі запитання, через що відповідь на них знаходиться в межах того ж дискурсу, що й основна інформація. Однак можуть бути і питання дискусійного характеру, що вимагає від екскурсовода не тільки ерудиції, але й вміння вести суперечку, до того ж виключно у коректній формі. Останнє передбачає знання основ психології, аби швидко створити для себе психологічний портрет людини, яка вступає в дискусію, та визначити справжню мету постановки нею питань. Отже, швидко обрати правильну лінію ведення діалогу, зважаючи на стислість екскурсії у часі. (Для дітей тривалість лекції становить не більше 1 год., для дорослих – до 1,5 год.).

Функція узагальнення реалізується наприкінці екскурсійної лекції при підведенні підсумку прослуханого матеріалу. Прикінцеві положення лекції зазвичай також містять побажання зустрітися з екскурсантами знову в цьому ж музеї.

Основною формою екскурсійної лекції є монологічна, допоміжною – діалогічна, що здійснюється під час відповідей на поставлені аудиторією запитання. Виділяють наступні види монологів (узагальнено на основі: [7], [8] та ін.).

Монолог-опис – констатуючий тип монологічного висловлювання, в якому стверджується наявність або відсутність будь-яких ознак в об'єкті, описуються предмети, вказується їх просторове розміщення, перераховуються їх якості та ознаки.

Монолог-розповідь – динамічний тип монологічного висловлювання, в якому розповідається про розвиток подій, дій чи станів. При цьому предмет монологу сприймається у процесі його розвитку та зміни в хронологічній послідовності. Різновидами монологу-розповіді є монолог-оповідь і монолог-повідомлення. Монолог-оповідь надає подіям, що описуються, суб'єктивно-особистого характеру.

Щодо монологу-повідомлення, він є відносно коротким викладом фактів чи подій реальної дійсності у стислій, інформативній формі. Ще одним видом монологу є монолог-міркування, який спирається на умовиводи. Об'єктом роздуму є певна проблема.

Різновидом монологу-міркування є монолог-переконання, мета якого – переконати слухачів, сформувати у них певні мотиви, погляди або спонукати до певних дій.

Екскурсійна лекція відбувається у формі монологу, який може перериватися запитаннями відвідувачів. Основним видом монологу у даному випадку буде монолог-опис, тобто сукупність висловлювань, в яких дещо стверджується або заперечується відносно об'єкту, вказується на просторове розміщення картин або скульптур, описуються їхні якості та ознаки. Може застосовуватися й монолог-розповідь, в якому інформація відносно твору мистецтва або творчості митця подається в процесі її розвитку та змін у хронологічній послідовності. Коли екскурсивод надає відомості про певні факти у житті митця, відбувається перехід до монологу – оповіді. Природно, що ці види монологів під час екскурсійної лекції можуть сполучатися одне з одним, оскільки функціонально-сміслові типи монологічних висловлювань рідко зустрічаються у чистому вигляді, в описі, наприклад, можуть бути роздуми, у розповіді – опис тощо.

Для екскурсійної лекції в художньому музеї найбільш підходять такі форми як монолог-розповідь з її підформами: монологом-оповіддю і монологом-повідомленням. Утім, не можна заперечувати й того, що в екскурсивода наявне прагнення переконати слухачів у певній оцінці художнього твору, сформувати конкретні погляди на мистецтво окремого митця, стильовий напрям або конкретний твір. У такому разі екскурсивод звертається до монологу-переконання.

До основних властивостей монологічного мовлення належать: односторонній і безперервний характер висловлювань, довільність, розгорнутість, логічна послідовність викладу, зумовленість змісту орієнтацією на слухача [8]. Однією з основних особливостей цієї форми мовного спілкування є попереднє обдумування, зміст монологу, як правило, заздалегідь планується, проробляється композиційне рішення, підбираються засоби вербального квітчання (порівняння, епітети, метафори). Все це вимагає від суб'єктів монологу (наразі екскурсивода) утримування в пам'яті складеної програми на увесь період мовленнєвого повідомлення, залучення усіх видів контролю за мовленнєвою діяльністю з спіранням як на слухове, так і зорове сприйняття. Послідовність і логічність, повнота і зв'язаність викладу, композиційне оформлення є найважливішими якостями екскурсійної лекції [2; 7; 8].

Незважаючи на те, що монологічне мовлення менше залежить від співрозмовника, при підготовці і проведенні екскурсійної лекції слід бути готовим для діалогічного спілкування з аудиторією. Особливістю аудиторії екскурсійної лекції, у тому числі в художньому музеї, є її ситуативний і короткотерміновий характер існування. Аудиторія складається з різних, часто мало знайомих, а то й зовсім незнайомих людей, що знаходяться разом короткий відрізок часу.

З точки зору зацікавленості можна виділити декілька типів відвідувачів: з високим ступенем інтересу, коли у людей, що складають аудиторію екскурсивода, відвідання музею є мотивованим, і з низьким ступенем інтересу, коли відвідання є «добровільно-примусовим», наприклад, відвідання музею школярами. Робота з таким типом аудиторії для екскурсивода становить певну проблему, адже головне – викликати інтерес слухача й утримати його. Тут необхідні знання і вміння не лише з власного, професійного предмету, а й знання вікової психології. Підвищення інтересу і концентрація уваги забезпечується у різний спосіб, утім обов'язково крізь призму врахування особливостей вікової, професійної та інших характеристик аудиторії.

В якості приклада вирішення подібної проблеми можна навести сцену з фільму «Афера Томаса Крауна» (1999, реж. Дж. Мак Тірнан). Школярі, яких привели на екскурсію до художнього музею, ніяк не цікавляться тим, що розповідає їм жінка-екскурсивод. Аби привернути увагу підлітків до чергового полотна, вона звертається до

такого прийому: «Ця картина коштує мільйон доларів». Аудиторія реагує миттєво і саме так, як це потрібно екскурсоводу, тобто увагу до об'єкту показу привернуто.

Підвищення інтересу можна забезпечити, наводячи цікаві факти з біографії художника, але ті, що потенційно можуть корелюватися з світоглядним, інтелектуальним, етнонаціональним та ін. профілем аудиторії. Так, для аудиторії, що складається з російських туристів, в деяких європейських музеях екскурсовод повідомляє факти, що пов'язують тему лекції з національною ідентичністю аудиторії. Не варто відмовлятися від цього й екскурсоводам, що проводять лекції для відвідувачів з-за кордону в українських музеях. Зважаючи на хвилеподібний характер інтенсивності уваги, екскурсоводу варто для пожвавлення зацікавленості аудиторії застосовувати деякі прийоми активізації уваги. У разі проведення оглядової лекції екскурсовод при складанні лекції дотримується поступовості просторового переміщення екскурсії з однієї зали до іншої, лекція точиться навколо тематики кожної зали. Зважаючи на те, що групи екскурсантів можуть рухатись за щільним графіком, і через це лекційний матеріал є вибіркоким, екскурсовод обирає кілька експонатів у кожній залі, яким присвячує свою розповідь. Це доцільно з огляду на те, що у деяких музеях насиченість відвідувачами постійно перебуває на високому рівні (Лувр), у деяких мають місце сезонні (влітку) або тижневі (по вихіднім дням) піки завантаження.

Схема розповіді про твір мистецтва виглядає приблизно так: назва картини та її автор, дата написання, предмет, місце роботи у творчості художника та у стильовому напрямі, мистецтвознавчі характеристики – розмір, техніка виконання, а також місце її створення, причини або обставини: замовлення, перебування художника у певній місцевості, пов'язаність із подіями особистого життя або суспільства і країни, попередній задум (що хотів сказати), техніка (як передавав свою ідею), перша презентація і характер реакції (відгуки критиків, преси, реакція аудиторії), подальша доля шедевра тощо.

Екскурсоводу під час лекції приходиться виконувати і герменевтичну функцію, у випадку, коли намагається розтлумачити зміст зображеного на картині. Тому для проведення екскурсійних лекцій в художніх музеях екскурсовод зобов'язаний мати професійну підготовку в галузі мистецтв.

Разом із тим, особливо важливою для екскурсійних лекцій в художніх музеях є експресивно-образна функція. Експресивна складова даного виду екскурсій зумовлюється специфікою самого об'єкта – художнім твором. Художній образ орієнтований на виклик у глядача естетичної реакції – емоційного захоплення не тільки змістом, але і формою: колористичним або пластичним рішенням, композицією, індивідуальними прийомами передання реальної дійсності або, навпаки, суб'єктивного самовираження митця, тощо. Екскурсовод мусить посилити враження, що викликається художнім твором, або прояснити зміст зображення та віртуозність техніки виконання (зазвичай останнє потрібне в музеях сучасного мистецтва, зібрання яких наповнені картинами і скульптурою нефігуративного мистецтва). Складність вирішення подібних завдань іронічно, але влучно надано у першому фільмі «Любовь – морковь» (реж. О. Стріженов, 2007).

Якщо для монологічної форми мовленнєвої комунікації в цілому характерною є обмеженість використання невербальних засобів передання інформації, то при екскурсійній лекції в художньому музеї, навпаки, екскурсовод працює з візуальним рядом.

Вербалізація візуального ряду, що складається з експозиції творів мистецтва, є головною відмінністю екскурсійної лекції в художніх музеях від інших видів екскурсійних лекцій. Це накладає на лексичну складову монологу екскурсовода відбиток у вигляді збільшення питомої ваги слів-маркерів естетичного дискурсу.

При проведенні екскурсійної лекції в художньому музеї можуть бути використані і загальні прийоми розповіді: прийом екскурсійної довідки, опису, прийом характеристики, пояснення, коментування, прийом цитування, художньої оповіді, прийом співучасті, персоніфікації [2; 163-171].

Одним із найбажаніших вмінь екскурсоводів (не лише художніх музеїв) є

володіння іноземними мовами. Серед них перше місце звичайно ж належить англійській, за якою слідує німецька, іспанська, французька і російська (якщо говорити про українські музеї – російська стоїть на першому місці).

Провідні художні музеї світу, такі як Лувр, галерея Уффіці, музеї Венеції (наприклад, Палац Дожей, що хоч і не є художнім музеєм у власному сенсі, проте стіни його приміщень розписані фресками таких художників Пізнього Відродження, як Веронезе, Тиціан, Тінторетто та ін., подивитись на які приїздять мільйони туристів щороку), в яких ще можна почути живу екскурсійну лекцію, утримують штат екскурсоводів, що володіють і більш рідкими мовами: японською, китайською, угорською, польською, чеською тощо. Однак, усі ці вимоги є справедливими у разі т.зв. живої екскурсійної лекції, яка останнім часом усе більше поступається записам аудіального супроводу.

Окремо слід виділити таку форму роботи у музеях як абонементи на курси лекцій. Лекційні абонементи особливо поширені в художніх музеях. Вони формуються як на принципах характеристики цільової аудиторії (вікові: для дітей, підлітків, студентів, дорослих тощо, а також групові або індивідуальні), так і виходячи з характеристик об'єктів мистецтва. Відповідно лекції будуються за хронологічним, тематичним або проблемно-хронологічним принципами.

Лекційний супровід абонементів може відбуватися в часі реальної екскурсії залами художнього музею, втім частіше, це лекції з відео супроводом. Є вид лекцій, що проводяться у лекторії музею; тут кількість відвідувачів може бути до 30 осіб і навіть більше (у той час як на замовлення екскурсійна група не перевищує 25 осіб), але не менше 10 осіб.

Отже, екскурсійну лекцію в художньому музеї можна визначити як форму монологічної мовленнєвої комунікації, змістом якої є повідомлення інформації відносно специфічного об'єкту – зібрань творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Екскурсійна лекція в художньому музеї виконує низку як загальних для екскурсійних лекцій функцій, так і специфічних, зокрема, експресивно-образну. При реалізації цієї функції задіюються специфічні лексичні, інтонаційні та композиційні засоби, зокрема, збільшується питома вага лексичних одиниць, що репрезентують естетичний дискурс. Естетизація екскурсійного дискурсу є не тільки доречною, але необхідною умовою проведення екскурсій в художніх музеях, утім, вона має спиратися на високий рівень фахової, мистецтвознавчої підготовки екскурсовода.

Список використаної літератури

1. *Вопросы экскурсионной работы музеев*; [под ред. Н. С. Зузыкиной]. – М. : НИИ музееведения, 1965. – 303 с.
2. *Вагайда І. М.* Екскурсознавство / І. М. Вагайда, С. В. Грибанова. – К. : Ін-т туризму ФП України, 2004. – 240 с.
3. *Гончарова О. М.* Екскурсійна лекція в елліністичному красномовстві : історико-культурологічні виміри / О. М. Гончарова // Актуальні проблеми теорії і практики музейної та пам'ятко-охоронної діяльності : зб. наук. пр. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 46–58.
4. *Гончарова О. М.* Антична риторика як феномен європейської культури : моногр. / О. М. Гончарова. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 169–184.
5. *Про культуру. Закон України* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua>.
6. *Про музеї і музейну справу. Закон України* : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua>.
7. *Чухлебова И.* Особенности монологической речи : [Електронний ресурс] / И. Чухлебова // Интернет-журнал Сах ГУ «Наука, образование, общество». – 2007. – Режим доступу: <http://www.journal/sakhgu.ru>.

8. *Якубинский Л. П.* О диалогической речи / Л. П. Якубинский // Избранные работы : язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 17–58.

Резюме

Визначаються особливості «живої» екскурсійної лекції в художніх музеях. Охарактеризовано специфіку цієї лекції як різновиду монологічної мовленнєвої комунікації.

Ключові слова: художні музеї, екскурсійна лекція, монологічна мовленнєва комунікація.

Summary

Goncharova O. Some features of excursion lecture in artistic museums

The article is devoted to analysis of the live excursion lecture's specific at the museums of art. The statement about specific of the live excursion lecture at the museums of art as the variant of the monologue verbal communication is substantiated.

Key words: museums of art, excursion lecture, monologue verbal communication.

Аннотация

Определяются особенности «живой» экскурсионной лекции в художественных музеях. Охарактеризовано специфику этой лекции как разновидности монологической речевой коммуникации.

Ключевые слова: художественные музеи, экскурсионная лекция, монологическая речевая коммуникация.

Надійшла до редакції 13.11.2013 р.

УДК 731.43

К.В. Чорна

ІНФОРТЕЙМЕНТ ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ ЖАНРОВО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ

Вивчення жанрів, їх можливостей і характерних ознак є важливим для журналіста, оскільки саме жанри визначають специфіку їх творчості і професійної діяльності. У жанрах проявляється зміст програми, її тематика і проблематика, методи роботи журналіста, форми спілкування з глядачем. Деякі професійні журналісти часом нехтують теорією, ігноруючи знання специфіки жанрів і зосереджують увагу на тому, щоб програма була цікавою. Але зробити її цікавою може пізнання кращих програм у конкретному жанрі, узагальнення досвіду, знання основ, на яких будуються жанри. Важливо оволодіти методикою, а метод завжди пов'язаний з жанром.

Жанр – категорія історична. Він має властивість змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри (наприклад, телесті, телеігри або реаліті-шоу), зникають старі (телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу в чистому вигляді не характерно). Деякі жанри з розширенням тематичного простору поступово підвищують ранг, як це сталося з драмою, яка пройшла еволюцію від ординарного літературного жанру до групи жанрів у понятті роду.

Жанр також категорія творча, оскільки є продуктом творчої діяльності. Його відновлення, самовдосконалення і створення залежить від творчих установок журналіста, його саморозкриття.

Актуальність роботи зумовлена виникненням нових жанрових утворень в сучасному телебаченні, зокрема infotainment. Розгляд даного жанрового утворення є типовим, що має всі риси для розкриття закономірностей жанрово-творчих процесів у тележурналістиці, тому було зроблено акцент саме на цьому жанрі. З'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об'єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних знань на основі наукового підходу. На часі також проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Суть дослідження обумовлена виникненням нових жанрів у сучасній тележурналістиці, зокрема, жанру інфотейнменту. Мета роботи – з'ясувати, як відбувається процес створення нових жанрових утворень і встановити, чим продиктована потреба їхнього виникнення.

Сучасне життя динамічне. Старі слова «не працюють» для опису сучасного світу. Здається, що в засобах масової комунікації повинен вестися пошук адекватної професійної відповіді, нових концептуальних основ для представлення реальності. Нові жанрові утворення – це свого роду відповідь рокам застою.

Виникненню нових жанрових утворень на сучасному телебаченні передують освоєння журналістами нових методів пізнання дійсності, взятих на озброєння з інших сфер людської діяльності. Процес розмивання жанрових кордонів призводить не лише до створення гібридних жанрових форм, але й до взаємозбагачення вже існуючих. Утім, змінюючись і трансформуючись, жанри у своєму розвитку зберігають свою наступність, основні типологічні ознаки, що можна знайти у багатоманітності окремих жанрів.

У процесі створення журналістського матеріалу, чи-то друкованої статті, чи-то телевізійного сюжету, кожен автор опиняється в ситуації вибору ефективного шляху виконання творчого завдання, яке можна реалізувати в різноманітних жанрах журналістики. Як вважають теоретики, у кожного жанру є свої пізнавальні та яскраві можливості, ознаки і характеристики. Журналістська творчість часто визначається саме жанрами і не випадково вже багато років серед журналістів існує спеціалізація за жанровою ознакою. Якщо під телевізійними жанрами мати на увазі стійкі типи, поєднані схожими змістово-формальними ознаками, то теоретики ці ознаки зараховують до факторів, що формують жанри. До них, як правило, відносять предмет відображення, цільову установку (функцію) і метод відображення. Але проблема жанрового визначення на цьому не закінчується, бо в кожному жанрі схрещуються такі закономірності журналістської творчості, як взаємодія жанру й методу, співвідношення форми і змісту, фактичного й образного в жанрі, простору і часу, авторського задуму і жанрового втілення, цільової установки жанру і очікувань телеглядачів. Без комплексного аналізу даних питань характеризувати жанрові утворення важко. Поняття «жанр» має спеціальне, вужче значення і ширше, в розумінні «виду», «форми», «програми».

Класифікацію жанрів телебачення вперше розроблено Р. Борецьким. У книзі «Інформаційні жанри телебачення» зазначається, що вони виникли понад чверть століття тому. Сучасна типологія телевізійних жанрів ідентифікує кілька рівнів, з яких два основні: інформаційно-публіцистичні – інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, прес-конференція; і художні (постановочні, ігрові) – нарис, документальні кіно – та відеофільми.

Вирішуючи завдання класифікації, не слід плутати жанри з формою вираження або реалізації. Наприклад, інструментом реалізації може слугувати монолог, який у деяких інтерпретаціях відіграє суто умовну роль жанру, реалізуючись на телеекрані у формі таких різноманітних жанрів: інформаційний виступ у кадрі (аналог у пресі – інформаційна замітка або кореспонденція), коментар, огляд, репортаж. Монологічних жанрів відносно мало з огляду на те, як важко втримати увагу аудиторії однією людиною. Найбільш

видовищним із них є репортаж, оскільки він обов'язково супроводжується відеорядом.

Отже, в екранній продукції можна ідентифікувати сучасні і поки не забуті жанри Р. Борецького та В. Цвіка з підручника для тележурналістів. А також типологію жанрів екранної продукції Н. Вакурової і Л. Москвіна з їх навчального посібника.

Журналістська творчість часто визначається саме жанрами і не випадково вже багато років серед журналістів існує спеціалізація за жанровою ознакою. І хоча сьогодні теорії інфотейнменту наукова журналістика в СНД приділяє мало уваги, однак, треба зазначити, що автори праць, присвячених сучасним інформаційним процесам, часто згадують у своїх роботах ознаки даного формату.

Про своє розуміння доцільності методу і перспективу його розвитку багато писали науковці: П. Еліот, П. Голдінг, Д. Габермас – європейські; Н. Александров, А. Бистрицький, Я. Засурський, Н. Шабаліна, Я. Назарова, Є. Макеєнко, Ю. Ужовська – російські; Б. Гоян, Б. Потятиник, Ю. Шаповал – українські; журналісти – практики, зокрема: М. Картозія та ін. Про плюси і мінуси жанру infotainment йдеться у книжці Л. Дауні і Р. Кайзера «Новини про новини», книзі російської авторки О. Анрунас «Інформаційна еліта: корпорація і ринок новин» і книзі Л. Васильєвої «Робимо новини» – це перші видання на пострадянському просторі, де йдеться про інфотейнмент.

Невпинне зростання конкуренції, разом із посиленням впливом корпоративних економічних інтересів у 80-і роки ХХ ст. у США, спричинило виникнення нового жанру «інфотейнмент» (від англ., information – інформація і entertainment – розвага), що вивело пошук тем з категорії пріоритетних стратегій для засобів масової інформації у так звану категорію людської цікавості та висвітлення сенсаційних фактів, новий вид інформаційних програм, новини в яких подаються в максимально розважливій формі, який допоміг представити об'єктивну картину реальності в розважальному ключі, додав яскравості та видовищності програмам. Відбулося взаємопроникнення (гібридизація, трансформація) жанрів, видів і форм телевізійної продукції.

Піонером у цьому напрямі вважають одну з найвпливовіших щотижневих програм про поточні події «60 Minutes» («60 хвилин») на американському телебаченні (телерадіомережа CBS), де ведучі стали активно включати в репортажі своє ставлення до подій і журналісти почали з'являтися в кадрі нарівні з героями репортажів, що було нетипово для американського телебачення. Тож інфотейнмент допоміг представити об'єктивну картину реальності в розважальному ключі, додав яскравості та видовищності програмам.

Досвід CBS підхопили й інші канали, зокрема, телевізійна мережа NBC візитівкою якої завжди були новини. Продюсер каналу Н. Шапіро, вважаючи, що підсумкові випуски потрібно подавати винахідливо, з використанням ефектної зйомки, графіки, фантазії, спецефектів тощо. Сенсаційне у верстці має випереджати те, що здається більш значущим, оскільки наприкінці дня (тижня) люди вже знайомі з основними новинами. Тому перевагою перед традиційною подачею новин став інфотейнмент, що задовольнив основні запити сучасного масового глядача: особисту свободу, цікаве дозвілля та оптимістичний настрій.

За цим же принципом почала працювати американська комерційна телевізійна мережа ABC, програми якої стали частиною поп-культури країни і яка входить у «Велику трійку» телевізійного виробництва США (американська радіомовна компанія «Коламбія бродкастинг систем» (CBS), Національна радіомовна компанія (NBC) і Американська радіомовна компанія (ABC). Нещодавно до них приєдналася четверта – телерадіомовна компанія «Fox»).

З 3 листопада 1975 р. в ефірі каналу ABC починає транслюватися американське ранкове телешоу «Good Morning, America» («Доброго ранку, Америко!»), наповненням якого стали новини, інтерв'ю, погода, спеціальні цікаві історії.

З 6 червня 1978 року в ефірі ABC виходить американський суспільно-політичний журнал телебачення «20/20» (вимірювання гостроти зору) розроблений за аналогією

щотижневої програми «60 Minutes» каналу CBS, але, на відмінну від тижневика, програма більше уваги приділяє людським історіям, ніж міжнародним та політичним суб'єктам.

У телевізійних програмах також почали застосовувати елемент інфошоктейнменту: висвітлювання трагічних та шоккових подій.

З 19 січня 1988 р. у мережі CBS починає транслюватися американський документальний телесеріал «48 hours» (48 годин), відзнятий на реальних подіях, розслідування яких відбуваються протягом 48-годинного періоду – звідси і назва.

У 1993 році в Латинській Америці починає працювати розважальний телеканал «Fox», запущений компанією Fox International Channels. Інфотеїнмент став основою концепції каналу, а наповненням стали кращі зарубіжні телевізійні серіали різноманітних жанрів і стилів.

Класикою жанру «інфотеїнмент» називають програми розважального телеканалу MTV (Music Television), присвячені сучасній популярній музиці, мовлення якого почалося 1 серпня 1981 р. у США. У 1984 р. на каналі з'явився перший хіт-парад «Top 20», «Video Countdown». З того ж року стали проводитися церемонії нагородження найпопулярніших кліпів на каналі («MTV Video Music Awards»). У 1985 році на каналі вперше з'явилася соціальна реклама безпечного сексу.

Жанр «інфотеїнмент» починають активно використовувати друковані видання. 15 вересня 1982 р. виходить перша загальнонаціональна щоденна газета «USA Today» («США сьогодні») яка, на противагу сухому стилю ділових газет на кшталт «The Wall Street Journal» і «The New York Times», видавалася з кольоровими фотографіями і великими діаграмами, широко висвітлюючи події спорту і життя знаменитостей. Велика увага приділялася публікаціям опитування громадської думки.

У пострадянському телевізійному просторі про роботу в стилі інфотеїнмент заявили російські тележурналісти наприкінці 90-х років ХХ ст. Однією з перших програм у цьому жанрі стала телевізійна передача «19.59», яка вперше вийшла в ефір 14 квітня 1996 р. на каналі ОРТ. Програма виходила щонеділі, за одну хвилину до основних випусків новин на інших каналах, замінивши собою щотижневий інформаційний журнал «Неділя».

«19.59» була підсумковою інформаційною програмою з деякими рисами розважальної програми. При цьому в програмі висвітлювалися не тільки політичні, але й економічні та кримінальні новини. Крім того, програма мала дорогу студію. Однак, незважаючи на передові, прогресивні риси, через непрофесіоналізм керівників програми (в програмі після інформаційних повідомлень йшли дуже невдало підібрані музичні кліпи), вона була негативно оцінена критиками і після закінчення експериментальних випусків більше в ефір не виходила. Замість неї о 20.00 було відновлено вихід програми «Час».

Другою у цьому жанрі стала маловідома щотижнева інформаційно-аналітична програма «Дзеркало» на каналі РТР, одна з програм, що сформувала обличчя телеканалу. Вперше в ефір каналу, який тоді називався РТР, «Дзеркало» вийшла 21 квітня 1996 р. Ведучий програми – М. Сванідзе обговорював головні теми тижня разом із політиками і журналістами, діячами культури, – всіма, хто мав свою точку зору на актуальні проблеми, і був здатний вплинути на події.

Піонером стилю та засновником інфотеїнменту на пострадянському просторі вважають Л. Парфьонова і його авторську програму «Намедни», що виходила в ефір Другої програми ЦТ у період з листопада 1990 р. по 1991 рр. та на каналі НТВ у період з осені 1993 р. по 30 травня 2004 р. За час існування програма змінила три жанри: інформаційна програма неполітичних новин за тиждень (виходила у 1990-1991 рр. і в 1993-1996 рр.), документальний проект «Намедни 1997-2003: Наша ера» (з 1 березня 1997 р. по 28 грудня 2003 р.), інформаційно-аналітична програма (9 вересня 2001 р. – 30 травня 2004 р.). Згодом цей жанр прихильники почали називати «парфенізмом», а противники «Парфьоновщиною».

Відразу за програмою «Намедни» з'явилася ще одна інформаційна телепрограма цього ж автора у тому ж жанрі «Страна и мир», що виходила на телеканалі НТВ з лютого 2003 по грудень 2004 рр. Програма замінила вечірній випуск програми «Сьогодні» о 22.00 з К. Поздняковим. А з 11 січня 2005 р. була перетворена в програму «Сьогодні в 22:00».

Термін «infotainments» прийшов в Україну разом з явищем, коли телеканал ТЕТ входив у новий формат мовлення. Ретранслюючи програми СТС, український телеканал перейняв у нього і концепцію «розважальності». Саме СТС позиціонував себе як телеканал у жанрі «Інформуємо розважаючи». Хоча розваг там було більше, ніж інформації. Найбільш вдала програма, де витримано частку і інформації, і розваги – «Історії в деталях» з С. Майоровим. Ця програма російського виробництва про подробиці життя відомих людей. Згідно з офіційним сайтом телеканалу СТС, кожен випуск тележурналу «Історії в деталях» – це колекція ексклюзивних історій, зібраних відомим російським тележурналістом Сергієм Майоровим і його командою. Вони зняті не лише на теренах Росії, а й по цілому світу.

Про український телевізійний продукт в жанрі інфотейнмент почали говорити засновники програми «Дивись!» на телеканалі ТЕТ, «Неймовірні історії кохання» на СТБ, «Особистий погляд» на НТН. Прояви «інфотейнменту» виявлено в ранкових програмах українського виробництва таких, як програма «Підйом» на Новому каналі, «Ранок з «Інтером» на «Інтері», програма «Сніданок з «1+1» на «1+1», та програма «Ранок по-київськи» на «Сіті».

Програма «Дивись!» з'явилася на телеканалі ТЕТ 20 жовтня 2003 р. Редактор програми Н. Симоніна не раз стверджувала, що це програма в жанрі «журналістика приватного погляду». У пресі було багато висловлювань з боку керівництва каналу, що це перша українська програма в даному жанрі. «Дивись!» – це три історії про відомих людей.

Оновлена, з ведучими і збільшеним хронометражем, програма вийшла в ефір 19 квітня 2004 р. Відповідно до офіційного сайту телеканалу ТЕТ: «Дивись!» – це єдина в українському ефірі програма власного виробництва у жанрі інфотейнменту – нестандартно про цікавих людей. «Дивись!» ніколи не повторювалась, кожна програма – унікальна, кожна історія розказана спеціально для глядачів телеканалу ТЕТ. Від програми «Історії у деталях» «Дивись!» відрізняла тематичність програм. У кожного випуску є тема, і нею об'єднано трьох героїв. Наприклад, «Живчики», «Колекціонери», «Наставники», «Завидні наречені», «Майстри своєї справи», «Знаки долі», «Жінки на всі 100», «Солодка парочка», «Улюбленці публіки», «Метросексуали», «Золота молодь», «Однолюби», «Фатальні жінки», «Нові імена», «Мідні труби», «Іноземці в Україні», «Герої-коханці», «Діти понеділка», «Дороге задоволення», «Дами з собачками», «Шоколадні люди», «Бородані», «Вільні художники», «Білявки», «Службовий роман», «Профі», «Смак успіху», «Гламур», «Люди світу», «Умілі ручки», «Заборонена творчість» тощо.

За період існування програми в ефір вийшло 720 випусків, а це понад 2000 історій про людей. Програма щоденна, виходить 4 рази на день.

«Дивись!» по-новому підійшла не тільки до змісту, але й до форми подання тексту сюжетів. У тексті майже відсутні складнопідрядні речення, замість них використовуються прості. Це робить текст легким для сприйняття й водночас динамічним.

У 2005 р. про опанування жанру «інфотейнмент» заявив новостворений український телеканал К-1 (програма «Один день» була схожа з програмою «Страна и мир» на НТВ) та щотижнева програма «Неймовірні історії кохання», що з'явилася в ефірі телеканалу СТБ. Ще одним прикладом інфотейнменту на українському телебаченні став документальний цикл «Нові українці», який стартував на каналі СТБ 1 травня 2004 р.

У 2008-2011 рр. вироблялася документальна програма з елементами реконструкції подій. «У пошуках істини» (СТБ), рідкісний для України приклад пізнавальної історичної програми. Напрямок роботи у цьому форматі в Україні визнали загальнонаціональні телеканали з програмою «Подробиці» на Інтері, «ТСН» на 1+1, «Факти» на ICTV, «Репортер» на Новому каналі, «Вікна» на СТБ і ін.

Український інфотейнмент перебуває на стадії динамічного розвитку. Чимало програм, зокрема й інформаційних, використовують його елементи. Адже новини, певною мірою, розвага для глядача. Високі рейтинги розважальних програм свідчать про те, що аудиторія швидше хоче бути розваженою, ніж поінформованою. Правила шоу передбачають велику формульну нарративність, драматичність інформаційних сюжетів – врахування логіки мелодраматичних чи детективних історій з їхніми пізнаваними персонажами, зав'язкою, розвитком, кульмінацією, розв'язкою і мораллю. Дія в шоу і поведінка його героїв значною мірою залежать від сценарію з задалегідь запланованими ефектами. Закінчення – «tainment» припускає також «сучасність», «модність» розваги, глянцевість картинки.

У 1990-і рр. актуальність у відеопродукції масової культури пов'язували з візуальною естетикою MTV. Сьогодні ця мова досі вважається «прогресивною». Її характерні ознаки – акцент на видовищності, красі сюжету-кліпу, лаконічність і динамізм, «хитрощі» монтажу, високий темп і швидка зміна образів, переривчастість і незв'язність кадрів відео тексту. До особливостей актуальної риторики шоу можна також зарахувати іронію і самоіронію, зовнішню легкість, гру з глядачем. Такі риси тією чи іншою мірою притаманні продукції досліджуваного жанру. Інфотейнмент задає загальну форму, що може бути по-різному заповнена. Використання прийомів інформаційної розваги саме по собі не визначає ні кінцевий вигляд телевізійного проекту, ні його якість, тому ідеології, значеннєві акценти в таких передачах можуть сильно варіюватися. При аналізі конкретних програм важливим є культурний контекст, у якому вони створюються і споживаються. Повсякденність подається глядачеві у вигляді яскраво упакованого товару – подорожі з пригодами по прожитому тижню, як своєрідна нагорода за його оптимізм і успішність.

Закони, за якими сьогодні існують і працюють жанри, не повинні обмежувати творчість журналіста. В рамках одного жанру лише автор має широкі можливості для індивідуального самовираження. Тому не лише жанри керують журналістами, але й самі повинні керуватися авторами. Саме в процесі цього народжуються нові жанрові форми.

Список використаної літератури

1. **Владимиров В. М.** Журналістика, особа, суспільство : проблема розуміння / В. М. Владимиров ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. – К., 2003. – 220 с.
2. **Гоян В. В.** Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми : [посіб. для студ. Ін-ту журналістики] / В. В. Гоян ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. – К., 2001. – 53 с.
3. **Іванов В. Ф.** Соціологія масової комунікації : навч. посіб. / В. Ф. Іванов ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2000. – 210 с.
4. **Кривошея Г. П.** Журналістика: поняття, терміни: навч. посіб. / Г. П. Кривошея ; Київ. міжнародний ун-т. – К. : КМУ, 2004. – 202 с.
5. **Мащенко І. Г.** Українське телебачення: Штрихи до портрета / І. Г. Мащенко. – К. : Ай-Пі-Київ, Фірма «Чорлі», Посередник Ltd, 1995. – 294 с.
6. **Мелещенко О. К.** Журналістикознавчі уявлення про світовий і національний інформаційний простір, його безпеку / О. К. Мелещенко ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. – К. : ПВП «Задруга», 2006. – 64 с.
7. **Москаленко А. З.** С чем идем к людям : Размышления о современной публицистике / А. З. Москаленко, В. А. Качкан. – К. : Лыбидь, 1990. – 160 с.
8. **Прилюк Д. М.** Теорія і практика журналістської творчості. Проблеми майстерності / Д. М. Прилюк. – К., 1983. – 280 с.
9. **Різун В. В.** Методи наукових досліджень у журналістикознавстві : [навч. посіб.] / В. В. Різун, Т. В. Скотникова. – [2 вид., перероб. і доп.]. – К. : Преса України, 2008. – 144 с.
10. **Різун В. В.** Теорія масової комунікації : [підруч. для студ. галузі 0303 – «Журналістика та інформація»] / Різун В. В. – К. : Просвіта, 2008. – 260 с.

Резюме

Вивчення жанрів, їх можливостей і характерних ознак є важливим для журналіста, оскільки саме жанри визначають специфіку їх творчості і професійної діяльності. У жанрах проявляється зміст програми, її тематика і проблематика, методи роботи журналіста, форми спілкування з глядачем.

Ключові слова: інфотейнмент, телевізійний жанр, телевізійний простір, телевізійні новини, телевізійні програми.

Summary

Chorna K. Infoteyment and regularities of genre-creative processes in Ukraine

The study of genres, their capabilities and characteristic features are especially important for a journalist, since genres define the specifics of their work and profession. In genres seen program content, its themes and issues, working methods journalist form of communication with the audience.

Key words: infotainments, TV genre, TV room, TV News, television program.

Аннотация

Изучение жанров, их возможностей и характерных признаков важно для журналиста, поскольку именно жанры определяют специфику их творчества и профессиональной деятельности. В жанрах проявляется содержание программы, ее тематика и проблематика, методы работы журналиста, формы общения со зрителем.

Ключевые слова: инфотейнмент, телевизионный жанр, телевизионное пространство, телевизионные новости, телевизионные программы.

Надійшла до редакції 15.12.2013 р.

УДК 7.01/03

Н.В. Склярєнко

СИСТЕМНІ ІДЕЇ У ДИЗАЙНІ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

Актуальність теми та постановка проблеми. В основі формування сучасних наук лежить системний принцип. Розуміння світу як системи, створеної з безлічі систем, дає підстави розглядати як системи і дизайн-об'єкти, і дизайн загалом. Системний підхід у другій пол. ХХ ст. використовувався як ефективний спосіб та метод у різних сферах діяльності людини. Дизайн, розширюючи межі використання на якісно новій соціально-культурній основі ХХІ ст., потребує нових підходів до осмислення теорії та практики. У переважній більшості дисертаційних робіт останнього десятиліття системний підхід виступає одним з основних методів дослідження, при чому у роботах помітним є його неефективне використання, а зрештою – декларативний характер. А отже, питання якості теоретичних досліджень у дизайні залишається відкритим, виявляючи недостатню дієвість наявних традиційних методів.

Звернення до системного підходу в роки зародження і становлення (1940-1950 рр.) дозволить зрозуміти роль, яку він зіграв у період інтенсивного застосування 1960-1980-х рр., і у ХХІ ст. передбачити формування напрямів системного проектування у дизайні. Трагічні наслідки природних, екологічних і техногенних катастроф значною мірою зумовлені не лише нерозумінням системності, а неспроможністю втілити ідеї в такі дії, які не порушували б системні закони природи.

У світлі відсутності остаточно сформованої теоретичної бази у сучасному дизайні, що охоплювала б і питання системного проектування, постає проблема цілісного представлення не лише концепції системного підходу, але й етапів її становлення та

розвитку. Це дозволить окреслити можливості ефективного використання системних ідей у вітчизняному дизайні, уникнувши фрагментарності висвітлення інформації і передбачити системні трансформації художньо-проектної культури України в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес дослідників до системного підходу спостерігається у різних галузях знань, що призводить до появи різноманітних праць, присвячених цій темі. Прагнення до системного розуміння світу та предметного середовища змушує дослідників звертатися до різних напрямів реалізації системного підходу: загальна теорія систем – А. Богданов, Л. фон Берталанфі, В. Садовський, В. Карташев [4]; кібернетика, управління – Н. Вінер, К. Шеннон, У. Ешбі, Т. Парсонс; системотехніка – Г. Гуд, Р. Макол, В. Дружинін; самоорганізація, біологічні системи – М. Месарович, Р. Акофф, Ф. Емері, А. Маліновський, В. Новесельцев, І. Пригожин та ін.; синергетика – І. Добронравова [3], Г. Хакен, Є. Князева, С. Курдюмов, С. Капиця, Г. Малінецький, Ф. Капра; соціальні системи – А. Давидов, Х. Вайдліх та ін. Формування різноманітних напрямів у дослідженні природи систем, термінології, загальної теорії системних ідей обґрунтовує потребу історичної систематизації цих знань та дослідження етапів їх еволюції.

Важливою з точки зору аналізу історичного розвитку системного підходу на сучасному етапі є монографія А. Кузнецової [5]. В її роботі в історичній послідовності розкриваються питання розвитку методології системного підходу до педагогічних явищ і процесів у вітчизняній педагогіці, але дослідження здійснюється в контексті загальнонаукових тенденцій у вивченні системних ідей. Еволюційні зміни процесу проектування з точки зору розвитку соціології розглядає І. Васильєва [1]. Вона зупиняється на структурних змінах соціального простору та його трансформаціях, що проходять на тлі історичних видозмін у системному дослідженні.

Методологічні проблеми теорії дизайну почали опрацьовувати у 1960-ті роки О. Генісаретський та Г. Щедровицький, які розглядали питання співвідношення проектування і дослідження з позиції теорії дизайну і його практики на певному історичному етапі [10]. Крім цих дослідників, питанням системної методології займалися В. Глазичев, Б. Юдін [11], М. Каган та ін., і кожен із них розглядав цей підхід під своїм ракурсом. Їхні праці спрямовані на формування системного підходу до теорії та практики дизайну з цієї точки зору. Цілісному вивченню дизайну як суб'єктно-об'єктної техніко-естетичної системи присвятив дисертаційне дослідження Є. Лазарев [7].

Системний підхід у дизайні кінця ХХ ст. розглядається переважно у контексті його практичного використання. Прикладом реалізації теоретичних положень системного підходу в дизайні є основи проектування меблів, викладені С. Мигалем [8]. Він висвітлює історичний розвиток меблів різних типів з точки зору соціальних, функціональних, біонічних, інформаційних, ергономічних, конструкторських, технологічних, економічних й естетичних аспектів проектування, розглядаючи меблі в контексті гармонійної системи «людина – меблі – середовище». Системне бачення дизайн-об'єкту, зокрема меблів, дає можливість побачити обраний об'єкт багатограним, одночасно зі всіх сторін представляти його минуле і перспективи розвитку. Саме системне мислення важливе для формування світоглядної позиції дизайнерів.

Методологічні основи наукових досліджень і варіантного проектування архітектурних об'єктів як екологічних систем людини – демоекосистем – розкриває Г. Лаврик [6]. Він викладає положення системної методології в архітектурі та окреслює сфери застосування системного аналізу до вирішення практичних задач архітектурного проектування.

Звернення дослідників до системного підходу у різних сферах життєдіяльності людини відмічається у розглянутих працях, що підтверджує актуальність обраної теми. Матеріалів про історію розвитку системного проектування у дизайні загалом та в окремих його галузях зокрема, автором не виявлено, а отже, дана тема потребує проведення подальших досліджень.

Мета дослідження – висвітлення етапів розвитку системних ідей у дизайні в контексті загального історично-культурного розвитку.

Виклад основного матеріалу. Вже впродовж століття методи розв'язання проблем на основі системного підходу застосовуються у різних варіантах та сферах життєдіяльності людини. Системний підхід виступає частиною теорії пізнання і дослідження процесів, що відбуваються в природі, мисленні, суспільстві. Суть поняття полягає у реалізації вимог загальної теорії систем, згідно якої кожен об'єкт у процесі його дослідження повинен розглядатися як велика і складна система і, одночасно, як елемент загальнішої системи. За Ю. Сурміним, термін «системний підхід» змістовно відбиває групу методів, за допомогою яких реальний об'єкт описується як сукупність взаємодіючих компонентів [9; 4]. Методи системного підходу виступають результатом міждисциплінарного синтезу, інтегрованим цілим, що може стати основою методології науки майбутнього. Системні дослідження як засіб розв'язання завдань формують сьогодні прикладну науку – системне дизайн-проекування, яке впродовж років еволюціонує за ідейним змістом, формами прояву та структурою. Системні ідеї в дизайні, як і в інших сферах життєдіяльності суспільства, розвивалися в контексті загальнонаукових тенденцій.

У період 1940-1950-х рр. системний підхід у першу чергу застосовувався в сферах технічних розробок, тобто до технічних систем у руслі створення нових об'єктів штучного середовища. Таке проектування носить назву системотехнічне (проектування частини цілого без врахування властивостей цілого) [1; 24]. У той час були закладені основи проектування промислових виробів, транспортних засобів, що потребували системного технічного аналізу кожної складової частини. Застосування методів системного підходу при розробці устаткування було обмежене сферами інженерного проектування і аналізу в контексті розробки цих систем (взаємодія підсистем і елементів; майбутні режими роботи). Усе це дозволяло вирішувати поставлені завдання. На початку 50-х років ХХ ст. у дизайні керувалися принципами, які можна назвати обмеженим системним підходом [1; 24]. Такий підхід зумовлений соціальними проблемами та об'єднанням технічних наук у певну систему, а пов'язані з цим дослідницькі роботи проводилися в порівняно невеликому масштабі. Таким чином, 1950 роки були періодом розробок, коли аналіз систем застосовувався в основному до незалежних технічних завдань. Це пов'язано з історичним становленням дизайну. Тоді ж підвищується престижність промислового дизайну, дизайн-об'єкти набувають масового виробництва. Захоплення технічною стороною виробів знаменує незначні спроби в сфері дослідження взаємодії технічних систем з людиною та соціальними системами.

До кінця 1950-х років відбулося становлення системотехнічного проектування. У проектуванні цього періоду акцент ставився на ергономічних особливостях системи «людина – машина», де людина розглядалася як засіб розв'язання проблем, «функціональний елемент в структурі діяльності» [1; 24]. Систематична розробка теми проектування у дизайні промислових виробів починається лише на початку 1960-х рр. Остаточне розчленовування проектної справи за типологічним, галузевим і відомчим зразком, і підпорядкування її системі реалізації, призвели до погіршення проектних рішень при збільшенні об'ємів проектної документації і виробництва, що обґрунтувало спроби застосування принципів системного підходу до проектування. У той час розробки потребували нові види об'єктів (одиничні промислові вироби та територіально-промислові комплекси), що зумовило пошуки нових форм, засобів і методів роботи з метою виведення проектування на якісно новий рівень. Формування методики досліджень на підставах системного підходу базувалося на розробці проблеми в контексті мислення і діяльності.

У 1960-ті рр. група дослідників (І. Алексєєв, М. Алексєєв, Г. Батищев, О. Генісаретський, В. Лекторський, М. Мамардашвілі, В. Розин, В. Садовський, Е. Юдін [11] й ін.) на чолі з Г. Щедровицьким займалися проблемою систем та структур у сучасній

науці [10]. Ці дослідження носили міждисциплінарний характер і послужили основою системних досліджень в СРСР. Таким чином, у 1960-і роки в Радянському Союзі існували наукові співтовариства, що розробляли проблему системності і освоювали системний підхід. Одним із головних питань, рішення якого могло визначити подальшу долю системного підходу в радянській філософії і науці, для них було питання про співвідношення системного підходу і марксизму [5; 13].

У дослідженнях цього періоду прослідковується у трактуванні системного підходу ідея полісистемності та поліструктурності об'єктів, пов'язана з ідеєю інтеграції різних уявлень про об'єкт у системну картину (М. Каган, В. Садовський, Г. Щедровицький та ін.). Так, на думку Г. Щедровицького, «системне мислення і системна проблематика існують лише там, де зберігається декілька різних предметів, і ми повинні працювати з цими різними предметами, рухаючись ніби над ними і по них, домагаючись зв'язного опису об'єкту при відмінності і множинності зафіксованих предметів» [10; 193-225]. Г. Щедровицький відмічав необхідність зміни точки зору при системному баченні систем «людина – машина» від машинних систем і спроб вписати туди людину (системотехніки) до дослідження системи або систем людської діяльності.

Усвідомлення значущості ролі людини та її багатofункціональності у системному проектуванні переносить акцент на цілісність вивчення дизайну як суб'єктно-об'єктної системи із спеціальним дослідженням її суб'єкта – людини та її діяльності. У 1980-х роках Є. Лазарев розглянув утилітарний та естетичний аспекти дизайну як цілісної та гармонійної техніко-естетичної системи в структурній єдності. Він вперше розкрив дві основні системоутворюючі частини – дизайн-діяльність та дизайн-діяча – в їх локальній даності та одночасно – в органічному взаємозв'язку [7; 3-4]. Дослідник доводить, що такий підхід є необхідним і достатнім для повноти теоретичного осмислення дизайну як гармонійно влаштованої техніко-естетичної системи і для дієвості практичного її застосування до розв'язання системних проектних задач загалом і при підготовці фахівця дизайну зокрема (тобто у сфері дизайн-освіти). Наприкінці 1980-х років завдяки роботі Є. Лазарева сформувався багатосторонній підхід до системного аналізу дизайну одночасно в історико-генетичному, структурно-типологічному, методолого-методичному, аксіо-морфологічному, гносео-педагогічному, проблемно-прогностичному аспектах. На його основі почала формуватися концепція дизайн-освіти, базована на системній підготовці дизайнерів систем.

Незначна увага людини до середовища наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. призвела до загострення екологічних проблем. Саме цей момент (ігнорування тісних взаємозв'язків діяльності людини у предметно-просторовому середовищі з природним оточенням) розкрив недоліки попередніх етапів формування системних ідей у дизайні. Екологічна сфера на початку ХХІ ст. стала проблемою системного проектування. Художньо-проектна діяльність людини цього часу стала орієнтуватися на середовищний підхід. Сучасний теоретик дизайну В. Даниленко наголошує на зміні орієнтації проектної діяльності: «На місце технократично орієнтованої проектної діяльності приходить більш складна, котра звичайно, не гірше оснащена технічно, але крім цього вона вже починає вчитися діяти в екологічному полі в найширшому розумінні поняття екології» [2; 99]. І хоча дослідник не наголошує на принципах системності у дизайні, але загальне бачення ним аспектів культурно-екологічного проектування засвідчує необхідність підготовки на сучасному етапі дизайнерів, що мають системне мислення і володіють методами системного проектування. Отже, забутий на початку ХХІ ст. системний підхід потребує переосмислення програм системного дослідження в контексті дизайну і його методик з точки зору інтеграції природничо-наукового і гуманітарного аспектів.

Практичні розробки сучасного періоду знову випереджають теоретичні дослідження. Потрібно відмітити появу дизайн-розробок у галузях дизайну середовища та графічного дизайну, у яких прослідковуються ідеї системності за рахунок дотримання принципу взаємодії дизайн-системи із середовищем, що підкреслює їх системні

властивості (інтерактивність, анімаційність, ілюзорність, екстерорецептивність). Дизайн-системи розвиваються на основі припливу нової інформації із середовища. Це реалізується через просторово-часовий аспект системних властивостей, визначає спрямованість їх розвитку та напрямки проектування та обґрунтовує необхідність проведення системних досліджень.

Сьогодні дизайн-системи починають набувати соціотехнічного характеру. Зростання обсягів інформації, загальна комп'ютеризація дизайн-діяльності розкриває необхідність підтримання тісних взаємозв'язків із соціальними дисциплінами. Таким чином, стають помітними процеси інтеграції проектних та гуманітарних сфер діяльності.

На формування системних ідей у дизайні у перші десятиліття ХХІ ст. вплинуло дослідження синергетики та активізація розвитку системного менеджменту. Синергетичні об'єкти виключають вільне експериментування [1; 25], що виключає застосування попередніх теоретичних напрацювань у сфері системного проектування у традиційному розумінні. Перед дизайнером ХХІ ст. постає складна система «технічний об'єкт (система) – людина (суспільство) – екологічна система», що базується на інформатизації та новітніх технологіях. А отже існує необхідність переосмислення теоретичної бази системного проектування у дизайні, що формується на основі культурно-екологічного проектування (за В. Даниленком [2; 99]). Сьогодні методи системного підходу знаходять застосування в дослідженнях і розробках як в області технічних, так і в області гуманітарних наук. В останні роки ці методи стали широко застосовуватися в соціології [1], педагогіці [5], для вирішення проблем в археології, в архітектурі [6], менеджменті тощо. Системний підхід виступає як засіб формування цілісного світогляду, в якому людина відчуває нерозривний зв'язок зі всім світом.

Висновки. Системний підхід виступає на сучасному етапі інтегративним методом постановки задач і розв'язання проблем. Еволюція системних ідей у дизайн-проекуванні проходила впродовж 1950-2010-х рр. у три етапи: системотехнічний, техніко-естетичний, культурно-екологічний. Методи системного підходу в дизайн-проекуванні носять інтегративний характер, поєднуючи досягнення психології і економіки, гуманітарних і точних наук, наук управління і різноманітні технічні нововведення. Це обґрунтовується швидким розширенням сфер впливу дизайн-систем, що розробляються на сучасному етапі та застосовуються у всіх сферах життєдіяльності людини.

Список використаної літератури

1. **Васильєва И. Л.** Системное проектирование и его влияние на социальное пространство / И. Л. Васильева // Системная трансформация общества : инновации и традиции. Сб. науч. тр. кафедр соц.-гуманит. наук / Под общ. ред. Я. С. Яскевич. – Брест : Брестский гос. тех. ун-т, 2013. – Вып. X. – С. 24–28.
2. **Даниленко В.** Дизайн : Підручник / В. Даниленко. – Х. : ХДАДМ, 2003. – 320 с.
3. **Добронравова И. С.** Синергетика : становление нелинейного мышления / И. С. Добронравова. – К. : Лыбидь, 1990. – 150 с.
4. **Карташев В. А.** Система систем. Очерки общей теории и методологии / В. А. Карташев. – М. : Прогресс-Академия, 1995. – 326 с.
5. **Кузнецова А. Г.** Развитие методологии системного подхода в отечественной педагогике : Моногр. / А.Г. Кузнецова. – Хабаровск : Изд-во ХК ИППК ПК, 2001. – 152 с.
6. **Лаврик Г. І.** Основи системного аналізу в архітектурних дослідженнях і проектуванні : Підручник / Г. І. Лаврик. – К.: КНУБА, 2002. – 140 с.
7. **Лазарев Е. Н.** Дизайн как технико-эстетическая система : дис... д-ра искусствовед.: 17.00.06. – Л., 1984. – М. : РГБ, 2007.
8. **Мигаль С. П.** Проектування меблів : Навч. пос. / С. П. Мигаль. – Л. : Світ, 1999. – 216 с.
9. **Сурмин Ю. П.** Теория систем и системный анализ : Учеб. пос. / Ю. П. Сурмин. – К. : МАУП, 2003. – 368 с.
10. **Щедровицкий Г. П.** Принципы и общая схема методологической организации

системных исследований и разработок / Г. П. Щедровицкий // Системные исследования. Ежегодник. 1981. – М. : Наука, 1981. – С. 193–225.

11. **Юдин Э. Г.** Системный подход и принцип деятельности. Методологические проблемы современной науки / Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1978. – 392 с.

Резюме

Представлено еволюцію системних ідей у дизайні в контексті історично-культурного розвитку. Виділено періоди формування системного підходу в дизайн-проекуванні: системотехнічний, техніко-естетичний, культурно-екологічний. Системний підхід виступає на сучасному етапі інтегративним методом постановки задач і розв'язання проблем.

Ключові слова: система, системні ідеї, системний підхід, дизайн, історія.

Summary

Skluarenko N. System ideas in a design: historical digression

In the article the evolution of system ideas is presented in a design in the context of historical-cultural development. The basic periods of forming of approach of the systems are distinguished in design-planning: system technical, technic-aesthetic, cultural-ecological. Approach of the systems comes forward on the modern stage as an integrative method of raising of tasks and decision of problems.

Key words: system, system ideas, approach of the systems, design, history.

Аннотация

Рассмотрена эволюция системных идей в дизайне в контексте историко-культурного развития. Определены периоды формирования системного подхода в дизайн-проектировании: системно-технический, технико-эстетический, культурно-экологический.

Ключевые слова: система, системные идеи, системный подход, дизайн, история.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

Розділ IV. ПОВІДОМЛЕННЯ, ІНФОРМАЦІЯ, РЕЦЕНЗІЇ

УДК 792.07

Н.В. Кукуруза

ЖАНР ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У ЦІННІСНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИМІРІ

Жанри склалися в усіх видах мистецтва, тому це поняття має загально естетичний характер. В історії європейської естетичної думки жанр стає спеціальною темою з самого початку її існування. У найвідоміших «роздумах про жанр» Аристотеля і Горація жанр був сукупністю художніх норм. У ХХ ст. жанри переживають принципове переосмислення і радикальну перебудову: стають можливі найнесподіваніші експериментальні поєднання. Інтенсивні соціокультурні зміни на зламі тисячоліть зумовили становлення нових жанрових моделей та трансформацію традиційних жанрів. Наслідком інноваційних творчих задумів стала поліжанровість, полістилістика, що ускладнює визначення жанру і для автора, і для реципієнта. Особливу увагу в цьому контексті виявляв М. Бахтін, який вказував пріоритет жанру в таких аспектах, як проблема «завершеності художнього твору» і питання його «входження в реальний простір та час». У зв'язку з цим процес жанроутворення осмислюється вченим діалектично – «жанр усвідомлює дійсність, дійсність прояснює жанр» [1].

Жанр – категорія історична, адже він утілює риси епохи, способу життя, ціннісних орієнтацій і поведінки людей. Кожна історична епоха народжує свою жанрову систему, а в сукупності жанр виявляє художній вигляд епохи. З другого боку, жанр – не безособова застигла форма. Він опосередкований методом, стилем, манерою, світоглядом митця. У виборі того чи іншого жанру, в його визначеній, але рухливій, мінливій формі реалізується і закріплюється сукупність життєвих, ідейних й естетичних установок митця.

З позиції неklasичної естетичної думки постає питання щодо значення жанру в утворенні внутрішньої мови (дискурсу) літературної композиції. Зміст літературної першооснови композиції стає безкінечно множинним у варіантах свого іншого прочитання, інтерпретації, а жанрова форма її сценічного втілення надає можливості розкодування тексту, чим розгортає власну субстанційну універсальність.

Усе це й зумовлює актуальність дослідження жанру літературної композиції у ціннісно-естетичному вимірі, яка посилюється відсутністю розробок, присвячених жанру літературної композиції в його модифікаціях, «перехідності», індивідуально-авторських варіаціях, коли відбувається руйнування канону і визрівання нової естетичної якості і системи цінностей.

Значний теоретичний потенціал щодо теми дослідження мають концепції, за якими жанр розглядається як соціокультурна категорія (О. Бурліна, О. Васильєв, А. Зісь, Н. Кашина, Р. Москвіна, І. Пал, І. Покулита). Процесу жанроутворення на матеріалі окремих жанрів різних видів мистецтв присвячено праці С. Аверінцева, Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, О. Сохора, Ю. Тинянова. Особливої уваги в контексті сучасних перспектив розвитку жанрологічної проблематики заслуговує монографія С. Овчаренко «Інформаційність жанру», де розкривається соціокультурне значення жанру як форми «інонаціонального» мислення. Напрямок концепцій жанру, в яких категорія виступає засобом типологізації мистецтва, представлений роботами М. Веселовського, Л. Виготського, Г. Гачева, М. Кагана, В. Проппа, О. Фрейденберг та ін.

На наш погляд, цілком логічно і методологічно виправдано побудувати дослідження таким чином: а) означити ціннісно-естетичні властивості жанру літературної композиції; б) здійснити аналіз літературних композицій в контексті втілених цінностей на прикладі творчості окремих митців; в) означити ступінь впливу державної ідеології на формування репертуарної політики акторів-читців радянської доби та періоду перебудови;

г) визначити естетичну цінність жанру літературної композиції в сучасному українському культурологічному просторі.

Ціннісно-естетичні аспекти жанру літературної композиції виявляються на рівнях:

– індивідуального мистецтва особистостей, що прагнуть власної творчої реалізації;

– розвитку самоосвіти;

– сценічного прочитання і популяризації кращих зразків світової, національної літератури, не втілених у жанрі драматургії;

– мобільності (на відміну від жанру драматичного);

– комунікативності жанру, що полягає в безпосередній близькості до глядача;

– творчих експериментів з жанром, що призводять до створення його нових форм.

Жанр літературної композиції – передусім мистецтво індивідуальностей. У визначенні терміну «індивідуальність» ключовою є «людина, як автор власного життя, творець унікального життєвого шляху, носій багатогранної неповторності, авторського світобачення. Індивідуальність визначається витвореною нею духовно-практичною реальністю...» [12].

Народження жанру літературної композиції пов'язано з іменами двох яскравих індивідуальностей – акторів Олександра Закушняка і Володимира Яхонтова, які, кожен йдучи своїм шляхом, відстояли власну творчу самостійність у 20-х роках ХХ ст. Цьому передувала ситуація, що склалася в театрі. В. Закушняк зазначав: «Сцена того часу переживала переломний момент. Народжувалися нові течії – імпресіонізм та символізм. Режисерів і акторів хвилювали нові завдання. Драматична література – від Метерлінка до Леоніда Андрєєва – перевела театральні дії з реального світу в «потойбічні сфери», а сценічне слово втратило свою вагу» [3].

Актори-митці пройшли складну театральну школу, останньою сходинкою якої став для обох театр Мейерхольда. Обоє відчували сум'яття від «деякої зневаги» до слова [4; 94]. О. Закушняк, започаткувавши нову форму літературно-естрадных виступів, відкрив шлях читця-оповідача; В. Яхонтов – жанр «театру одного актора»: синтез мистецтва актора, художнього слова і дослідження літератури. В межах цього жанру з'явилася літературно-художня композиція, яка «вклинилася» між літературою і театром.

Теоретичний спадок митців – книги «Вечори розповідей» О. Закушняка, «Театр одного актора» і «Мистецтво монтажу» В. Яхонтова – заклали основу жанрових різновидів літературної композиції і створили ґрунт для творчої самореалізації засобами цього жанру митцям наступних поколінь.

Поділяємо думку М. Чехова, який зазначав: «Якщо актор прагне засвоїти техніку свого мистецтва, він має зважитися на тривалу і важку працю; нагородою за неї стануть зустріч з його власною Індивідуальністю і право творити за натхненням» [13; 10]. Індивідуальність передбачає митця, який, перш за все, прагне бути незалежним, а отже, на нього покладається більша відповідальність, яка при цьому надає суттєві переваги: по-перше, свободу у виборі репертуару; по-друге, відсутність режисерського диктату щодо бачення твору та його трактування.

Створення літературної композиції від її задуму до виконавського втілення передбачає наступний аспект – самоосвіту виконавця (самостійний спосіб отримання знань). На етапі створення літературної першооснови композиції її автор стає дослідником, що передбачає збір та вивчення матеріалів обраної теми, їх аналіз, процес написання. Це займає значно більше часу, аніж сценічне втілення.

Народний артист України Р. Івицький, поринаючи в роль дослідника й автора, відшукав багато цікавого, маловідомого, а іноді й зовсім не відомого матеріалу для створення композиції «Слово про Кобзаря», використав архівні документи, мемуари, листи, уривки з публікацій шевченкознавців і, звичайно ж, вірші та прозу Т. Шевченка. Композиція «Слово про Кобзаря» постійно удосконалювалася, наповнювалася новими матеріалами, художньо-сценічними засобами, а тому витримала випробування часом і зберігалася в репертуарі Р. Івицького до завершення його творчого життя. Це була

найдовговічніша праця в доробку митця [11; 33-34].

Жанр літературної композиції має свої закони, головний з яких – абсолютна відданість справі, безперервне бажання самовдосконалюватися, величезна самостійна робота. Приміром, заслужена артистка України О. Лесникова, яка «вміла працювати надзвичайно інтенсивно і досить швидко виносити на суд глядача найсвіжіші літературні новинки, деякі роботи «виношувала» й шліфувала не один рік, була в бібліотеках, напрацьовувала величезний матеріал, перш ніж з нього викристалізувалася основа майбутнього концерту-вистави» [6; 59].

Завдяки розвитку жанру літературної композиції, що всередині ХХ ст. набув популярності у формі «літературних вечорів», на сцену вийшли митці з кращими зразками світової і національної літератури. Слід зауважити, що мистецтво читця за радянської доби вважалося мистецтвом «соціалістичного реалізму» [10; 17] і складовою ідеологічної та виховної роботи: «Радянський актор-читець – насамперед передовий громадянин і митець, свідомий пропагандист марксистсько-ленінських ідей, радянського патріотизму» [11; 10]. Тому з початку 30-х років ХХ ст., коли мистецтво жанру почали широко популяризувати, звучала «заклична поезія» В. Маяковського, Д. Бедного, П. Тичини, В. Сосюри; окремі твори «літературних демократів» Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського; в середині ХХ ст. – твори письменників «братніх народів» Ч. Айтматова, К. Кулієва, Р. Гамзатова, Г. Леонідзе, Е. Межелайтіса, К. Сейтлієва, Ш. Руставелі, О. Туманяна, Д. Гурамішвілі, Я. Райніса, Я. Коласа, А. Навої. У списку творів, де йшлося про «благородні почуття дружби народів, інтернаціоналізм», опинилася частина творчості Т. Шевченка, А. Чехова, Л. Толстого та ін.

Про літературні концерти акторів-читців писала преса («Правда», «Правда України», «Советская культура», «Літературна Україна»). Статті мали тенденційний характер: навмисно підбиралися факти, вигідні для будь-якого висновку, відкидалося суперечне, бажане видавалося за дійсне.

Виконуючи прозу Р. Гамзатова «Мій Дагестан», популярної на початку 70-х, у руках замість традиційної книжки Святослав Максимчук тримав тільки невеличкий записник. Це був творчий хід: у процесі виконання записник ставав у нагоді тоді, коли необхідно підкреслити якусь головну думку, розподілити акценти твору. Час від часу він гортав записник, ніби видобував з його сторінок чи то народне прислів'я, чи то афоризм або цитату. Приміром: «Маленьким народам потрібні великі друзі», «Велика країна Рад – могутнє дерево. Дагестан – гілка на ньому...» [11; 160].

Та, перш за все, вибір і трактування творів залежали від самого митця. Адже глядач завжди «поміж читання ненароком духовним він читає оком рядки незримі». В контексті ціннісних орієнтацій жанру йдеться про пропагування зі сцени перш за все морально-духовних та естетичних цінностей (моральний світ і духовне життя людини, естетичне почуття, духовно-інтелектуальна насолода, збагачення внутрішнього світу тощо).

Концертні програми ретельно перевірялися офіційними органами, деякі навіть заборонялися як «соціально шкідливі». Так сталося з програмою актора-читця, народного артиста України П. Громовенка «Ми не лукавили з тобою» (1984 р.) – «Кавказ», «Послання...», «Розрита могила» Т. Шевченка [5; 81]. Після поступового зняття ідеологічних заборон у період «перебудови» на літературній естраді почали з'являтися заборонені твори. Так, заслужені артисти України Ю. Шейко і Л. Важнова (Харків) поповнили свій читецький репертуар «Майстром і Маргаритою» М. Булгакова.

Тут можна перейти до характеристики ще однієї з якостей жанру – його мобільності (рухливості). Засобами цього жанру відбувається якнайшвидше втілення поетичного і прозового матеріалу на сцені, що дає можливість оперативно відгукуватися на певні події – політичні, соціальні, мистецькі. Цього не можна сказати про драматургію, процес створення якої набагато довший. 1966 року російський режисер Ю. Любимов, у репертуарній афіші театру якого переважали вистави за поезією, зазначав: «Наша драматургія відстає від поезії (і прози. – Н.К.) в умінні ставити і вирішувати нагальні

проблеми часу» [7].

Одним з яскравих прикладів є перша воєнна композиція «За Родину», яку В. Яхонтов «створив менше ніж за два тижні: текст Конституції переплітався з віршами радянських поетів» [4; 296].

Якщо звернутися до періоду кінця ХХ ст., то в українському культурологічному середовищі відбувся справжній сплеск: з'явилися твори напівзабутої і забороненої літературної спадщини українських митців, які найперше знаходили своє сценічне втілення в жанрі літературної композиції. Зазначимо: у розділі «вшанування пам'яті» з біографії поета В. Стуса зазначено кілька вистав-композицій за його поезією в Львівському молодіжному театрі, Київському мистецькому колективі «Кін», Національному академічному театрі ім. Лесі Українки, але не зафіксовано однієї з перших, що відбулася 1990 р. у м. Івано-Франківську на сцені Інституту нафти і газу. Студент цього ВНЗ М. Гринишин (нині відомий режисер, заслужений діяч мистецтв України) зустрівся з сином поета, переписав ще не видані вірші і здійснив постановку літературно-музичної композиції, учасниками якої стали професійні митці і митці-аматори. В запису звучав голос В. Стуса. На вечорі були присутні Д. Стус і колишній політв'язень Л. Лук'яненко.

За часів державної незалежності України знято ідеологічні заборони, проте мистецтва жанру у формах «літературних концертів» майже немає. Естетичний потенціал жанру, доступного широкому загалу і який безпосередньо впливав на духовне збагачення глядача, втрачено. Сьогодні він посідає незначну нішу в культурно-мистецькому житті, перетворюючись на «мистецтво для обраних».

Тут слід розглянути наступну ціннісно-естетичну властивість жанру літературної композиції – комунікативність, що означає безпосередню близькість із глядачем. Постановки літературних композицій у формі моно-вистави, на відміну від «літературних концертів», потребують камерної сцени і невеликої кількості глядачів. Народна артистка України Л. Кадирова стверджує: «Це можливість виявлення сконцентрованої творчої енергії, вихід на діалог з глядачем «тет-а-тет», істинність існування, яка майже неможлива на великій сцені. Театр одного актора передбачає володіння акторською майстерністю до найтонших нюансів, перевіряє на міцність глибинність своєї людської особистості й життєвого досвіду» [9; 29]. Близькість із глядачем викликає довіру до особистості актора, – а це беззастережне сприйняття матеріалу вистави, режисерсько-акторського трактування матеріалу.

Аналізуючи останній аспект, слід зазначити, що «в сучасному естетичному та мистецькому дискурсі експеримент виявляється у свідомо експериментальному характері творчого процесу та художніх творів, у проповідуванні радикального плюралізму, що породжує розмаїття, багатостилевість, еkleктизм» [2; 1]. Оскільки експерименти з поезією і прозою найбільше відбуваються в зоні театру, виділимо ознаки, що проявили себе в жанрах літературної композиції:

– синтез видів мистецтв: поєднання театральної гри, хореографії, пластики, візуальних видів мистецтва, музики, використання мультимедійних засобів для творення тексту як нового сенсу;

– протиставлення традиційному театрові (через неприйнятність радикального експериментування в площині пошуку нових еквівалентів сценічного втілення не драматургічного матеріалу);

– пошук на межі модерністських та постмодерністських естетичних засад, дослідження у сфері театального знаку, символу, метафори, пошук власних, самобутніх засобів сценічної виразності та експресії;

– вплив на глядача: висвітлення певних проблем, пробудження активної позиції, виховання «свого глядача»;

– використання нетеатрального сценічного простору: «театром стає усе, ніщо не є театром».

Експеримент стосується передусім актора, публіки, концепції вистави та нового прочитання текстів, свіжого погляду та оригінального сприймання сценічного дійства. У сучасному театрі «перестали цінитися відокремленість та функціональна ієрархія жанрів. Змішують форми та культури різних контекстів, так що виникає інший сенс» [8; 489].

У культурологічному просторі України достатньо труп, які експериментують із прозою і поезією, приміром, театр «У кошику» при Центрі Леся Курбаса, Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса. Без підтримки державних коштів діють театри-студії С. Архипчука («Мушля») з Києва, І. Кобзар («Vino-ga-playing town»), заслуженого діяча мистецтв України С. Пасічника («P.S.»), С. Олешко («Арабески») з Харкова. З українськими текстами експериментує американська театральна режисерка Вірляна Ткач – засновниця мистецької групи «Яра» (Yara Arts Group) при Експериментальному театрі Ля МаМа (Нью-Йорк).

Проведене дослідження дає підстави сформулювати висновки: упродовж історії існування жанр літературної композиції розвивався та еволюціонував у взаємодії з традиціями інших жанрів та викликами часу. Починаючи з драматургічних конструкцій, метасюжетів і закінчуючи художнім вирішенням, літературні композиції пропагували ті чи інші цінності та мали різний естетичний потенціал. Жанр літературної композиції, сформований у 20-х роках минулого сторіччя як досить чітка структура, еволюціонував у складну, поліфонічну систему зі своєю особливою «мовою», яка продукує нові смисли, асимілюючи новітні авторські пошуки. Розвиток цього жанру в ХХ – початку ХХІ ст. є діаграмою ціннісних орієнтацій та естетичних смаків глядачів і суспільства в цілому, а тому потребує подальших наукових досліджень.

Список використаної літератури

1. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. **Бенюк О. Б.** Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / О. Б. Бенюк ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – 16 с.
3. **Закушняк А. Я.** Вечера рассказа / А. Я. Закушняк. – М. : Искусство, 1984. – 343 с.
4. **Кримова Н. А.** Владимир Яхонтов / Н. А. Кримова. – М. : Искусство, 1978. – 319 с.
5. **Кукуруза Н. В.** Літературна композиція : від задуму до сценічного втілення. навч. посіб. до курсу «Сценічна мова» / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ, 2013. – 288 с.
6. **Лобанова І. В.** Олександра Леснікова – майстер художнього слова / І. В. Лобанова // Вісн. міжнар. слов'ян. ун-ту. – 2009. – Т. 12. – № 1. – С. 56–61.
7. **Любимов Ю.** Ждем встречи со зрителем / Ю. Любимов // Советская Абхазия. – 6 июля 1966 г.
8. **Паві П.** Словник театру / П. Паві ; пер. з фр. – Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
9. **Підлужна А. А.** Щаслива самотність актриси. Лариса Кадирова = Szczesliwa samotnosc aktorki / А. А. Підлужна. – Х. : К., Вроцлав, 2013. – 200 с.
10. **Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934 : стенографический отчет.** – Т. 1, Ч. 1. – М. : Сов. писатель, 1934. – 714 с.
11. **Русанов В.** Майстри живого слова / В. Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – 176 с.
12. **Чена М.-Л.** Від фізіології до духовості : якісні рівні вікового розвитку / М.-Л. Чена // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rsru.edu.ru>.
13. **Чехов М. А.** Литературное наследие : в 2 т. / М. А. Чехов ; ред. кол. Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель, Н. М. Крымова, Т. И. Ойзерман, Г. А. Товстоногов, М. А. Ульянов ; 2 изд. испр. и доп. – Т. 2. Об искусстве актера. – М. : Искусство, 1995. – 588 с.

Резюме

Системний підхід з використанням порівняльно-історичного методу дав змогу визначити естетичну цінність літературних композицій на прикладі творчості акторів-

читців радянської доби, митців періоду перебудови та в сучасному українському культурологічному просторі. Показано, що починаючи з драматургічних конструкцій, метасюжетів і закінчуючи художнім вирішенням, літературні композиції пропагували певні цінності та мали різний естетичний потенціал.

Ключові слова: жанр, літературна композиція, ціннісно-естетичні властивості жанру, індивідуальність митця, експериментальний театр.

Summary

Kukuruza N. Genre of literary composition in valued-aesthetic measuring

Approach of the systems with the use of comparatively-historical method gave an opportunity to define the aesthetic value of literary compositions on the example of work of actors-readers of soviet period, actors of period of alteration and in modern Ukrainian culturological space. It is shown that since dramaturgic constructions, plots, ending an artistic decision, literary compositions propagandized those or other values and had different aesthetic potential.

Key words: genre, literary composition, valued-aesthetic properties of genre, individuality of artist, experimental theatre.

Аннотация

Системный подход с использованием сравнительно-исторического метода дал возможность определить эстетическую ценность литературных композиций на примере творчества актеров-чтецов советского периода, актеров периода перестройки и в современном украинском культурологическом пространстве. Представлено, что, начиная с драматургических конструкций, метасюжетов и заканчивая художественным решением, литературные композиции пропагандировали определенные ценности и имели разный эстетический потенциал.

Ключевые слова: жанр, литературная композиция, ценностно-эстетические свойства жанра, индивидуальность художника, экспериментальный театр.

Надійшла до редакції 6.11.2013 р.

УДК 78.008

Л.П. Ігнатова

«ФРЕСКИ У ZALESKI» ЯК РЕЦЕПЦІЯ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ

Культура, як відомо, створене людиною середовище її проживання, тісно пов'язана з розвитком розуму і духовного світу особистості. Вона його облаштовувала і облаштовує відповідно до своїх можливостей і бажань. Сьогодні, коли людська цивілізація нараховує тисячолітню історію, можна констатувати явище культурної багаточаровості, коли єдність одиничного змінюється різноманіттям одиничного, зростаючою диференціацією, множинністю культур. Кожна нова культура, вносячи щось своє, запозичує позитивні елементи попередніх, вдало маскуючи чи видаючи їх під новітні форми. Така ситуація підтверджується і на прикладі сучасної культури, яка вбирає в себе різні типи культур, зберігає їх, модернізуючи поєднує і створює своєрідний культурний мікст. Це явище характеризується таким поняттям, як рецепція.

Термін «рецепція» носить міждисциплінарний статус і має кілька тлумачень. Тлумачний словник Ушакова пояснює рецепцію (лат. *receptio*; англ. *reception*; нім. *Rezeption*) як: сприйняття і перетворення енергії подразників у нервові збудження; запозичення і пристосування даним суспільством соціальних і культурних форм, що виникли в інших суспільствах і в іншу епоху; засвоєння в середні віки країнами Західної Європи римського права [8]. У мистецтві, суспільних науках даний термін трактують як

запозичення суспільством соціологічних і культурних форм, що виникли в іншій країні або в іншу епоху або як сприйняття одного культурного явища, однієї культури очима іншої [7; 23]. Отже, рецепція в культурологічному аспекті означає запозичення, прийняття досягнень однієї культури або однієї епохи іншою. Таким чином, культурно-просвітницьку діяльність мистецького проекту «Фрески у Zaleski» пропонується розглянути в контексті рецепції салонної культури, характерної для аристократичних і дворянських верств XVIII-XIX століть.

Аналіз останніх досліджень. Салонна культура як специфічна галузь культурологічних та мистецтвознавчих досліджень стала актуальною відносно недавно, адже тривалий час вважалась атрибутивною складовою аристократичного середовища. Соціалістична ідеологія сприймала її як символ класово ворожої культури, пережиток дворянського устрою. Лише наприкінці XX – початку XXI ст. з'являються перші наукові публікації, в яких переосмислюється дореволюційний спадок нашого минулого та об'єктивно оцінюється значення салонної культури як феноменального явища культурно-мистецького життя. Так, О. Палій досліджує традиційне і сучасне у салонній культурі Росії XIX ст. [6]. О. Андріанова, у статті «Салонна музика як складова частина російського романтизму», розглядає салон як окремий вид романтичного музикування в тогочасній Росії і, в умовах відсутності професійного мистецтва, підкреслює його культурно-просвітницький характер [1]. О. Антоненко своє дисертаційне дослідження присвячує процесу еволюції салонного музикування як складової загальнокультурної традиції. Матеріалом дослідження обрано найбільш показові у даному контексті музичні явища, головним чином французької та російської культури, зокрема відомі клавесинні твори Ф. Куперена, зразки фортепіанної спадщини А. Гензельта, А. Контського, Ц. Кюї, Ф. Ліста, М. Мошковського, С. Рахманінова, Дж. Фільда, П. Чайковського, Ф. Шопена [2].

Л. Кияновська у першому розділі своєї дисертації «Галицька музична культура першої половини XIX ст. Початки романтизму» розглядає діяльність галицького салону, який посів помітне місце у культурно-мистецькому житті краю [4]. Цікавою є стаття Н. Фецак, де салонність інспірується як фактор розвитку українського квартетного жанру, природний реалізатор квартетної форми виконавства [10]. Як бачимо, представлена література не є чисельною. Вона вводить до поля дослідницької уваги поняття салонності, переважно, як іманентну ознаку європейської та російської культури XVIII-XIX ст. Лише стаття Н. Фецак базується на матеріалі сучасної української музики.

Складається таке враження, що салонна культура все ще залишається поза сферою зацікавленень вітчизняного музикознавства та культурології. Хоча салон, салонність стали характерними ознаками саме української музичної культури другої пол. XIX ст., враховуючи її бездержавний статус.

Згадуване вище дослідження Л. Кияновської слугує підтвердженням даної тези. Однак сьогодні, коли реально існує глобалізаційна загроза, коли людина відчуває себе особливо самотньо та не захищено, коли масовість є збудником низьких інстинктів і гедоністичних задоволень, виникає потреба у поверненні з забуття салонної культури. Її основним завданням є об'єднання окремих індивідів, що входять у певний дисонанс з офіційною культурою, знаходячи задоволення в інтелектуальному спілкуванні, що відрізняється камерністю, елітарністю, естетичною та загально філософською спрямованістю. Саме цим виокремлювалася культурно-просвітницька діяльність мистецького проекту «Фрески у Zaleski», що послужило метою даного дослідження.

Виклад основного матеріалу і обґрунтування отриманих результатів. Перш ніж повернутися до предмету нашої статті, визначимо саме поняття салону. В літературі можна виділити, щонайменше, три основних його значення: це приміщення, зала; назва періодичних виставок образотворчого мистецтва; форма організації культурного життя, яка має свої специфічні особливості, основна мета якої – камерне культурне спілкування [6]. За своєю спрямованістю виділяються окремі види салонів: літературні, музичні, філософські. Та найчастіше діяльність салонів носила різноплановий характер, а саме:

літературно-музичний, музично-театральний, художньо-філософський тощо. Для того, щоб надати статусу підвищеної важливості розгляду обговорюваної проблеми, наголосимо, що салонна культура у сучасному культурному спадкуванні виступає як пам'ять про культуру дворянства певного історичного періоду. А в наш час вона транслює зразки високих естетичних ідеалів, інтелектуального спілкування. В підсумку вона відображає запити, інтереси, ціннісні орієнтири людей свого часу. Тим більше, що камерне (салонне) спілкування є потребою як окремих виконавців, так і окремих слухачів. Таким чином, основне завдання сьогодення – перейняти все найкраще, що було у тогочасній салонній культурі, оскільки саме вона орієнтована на вищі зразки художньої творчості, що набуває особливої актуальності в умовах глобалізаційного світу. Зі сказаного витікає те, що перехід до камерності, який в українській музичній культурі спостерігається наприкінці першого десятиліття III тисячоліття, мав потужного попередника. Він прийшов на зміну бурхливим 90-тим XX ст., коли українська культура переживала новий спалах національного відродження.

Зупинимось на описі даного явища. Ініційований високоосвіченими верствами інтелігенції, що пішли традиційним шляхом актуалізації патріархально-елітних цінностей, сучасний Ренесанс несподівано почав формуватись в середовищі масової культури, «народивши національну поп- і рок-музику, авторську пісню» [1]. Характерно, що ці процеси почали пробиватися «знизу», створивши активний фестивальний молодіжний поступ у регіонах. З'являються такі музичні фестивалі, як «Оберіг», «Володимир», «Тарас Бульба», «Мельник», «Шлягер України», «Марія»; пізніше – «Таврійські ігри», «На хвилях Світязю», «Червона рута», концептуальним зерном яких стає створення української молодіжної музичної культури. Проте, саме на регіональних фестивалях «безліч аматорів одержали можливість... проспівати не «затверджене» різношерстим начальством, а те, що серце бажало» [9], саме в регіонах, не перенасичених культурною інформацією та переважаних традиційно-освітнім рівнем, з'являється творча ініціатива, простежуються паростки нового музичного мислення. Волинь у цьому відношенні можна назвати початківцем, адже «Оберіг-89» був проведений в м. Луцьку за чотири місяці до Першої «Червоної рути» і сколихнув Україну.

Повертаючись до подій 20-річної давнини, можна констатувати, що Всеукраїнський телевізійний фестиваль співаної поезії та авторської пісні «Оберіг», спрямований на піднесення патріотичного духу та національної самосвідомості, вперше в Україні умовою проголосив спів лише українською мовою та живим звуком. «Оберіг» чи не єдиний фестиваль в Україні, який в одних викликає захоплення, а в інших – непримиренне обурення. Отже, «Оберіг» став епіцентром національного музичного руху кінця 80-х – початку 90-х років XX ст. Він зумів задовольнити масовий попит на національне пісенне мистецтво з можливістю виконавця оприлюднити свій доробок. Більше того, масовість цього заходу на той час полягала ще й в тому, що невелика жменька молодих людей зуміла у своїй творчості акумулювати надії та бажання масового слухача, сказати те, на що сподівалась більшість громадян країни. Та з часом авторська пісня як потужний осередок міського фольклору та поборник національного відродження, століття втрачає пріоритетність і на авансцену виходять інші фестивалі, які, крім української пісні, дбають, насамперед, про комерційний зиск, поступово втрачаючи свою масовість та високу громадсько-культурницьку місію [3].

Ситуація в українській музичній культурі, як було зазначено вище, починає різко змінюватися наприкінці першого десятиріччя XXI ст. Економічна, а в Україні ще й політична, криза вплинула на всі сфери діяльності суспільства, в тому числі і музичну. Фестивальний рух від масових шоу-видовищ повертається до камерного висловлювання та салонного функціонування. В цьому процесі знову був одним із перших фестиваль авторської пісні та співаної поезії «Оберіг», який через 20 років відновив свою діяльність у м. Луцьку, змінивши як форму, так і місце проведення. Заслуга в цьому належить колишньому директору фестивалю О. Левченку, який створив унікальний готельно-

ресторанний комплекс сімейного типу «Zaleski». Інтер'єр приміщення стилізований під театральний проект. І не випадково, адже поляк О. Залескі у міжвоєнний період минулого століття мав власну українську мандрівну театральну трупу, а його дружина Ніна з козацького роду Нетяг була талановитою в ній актрисою. Це – дідусь і бабуся О. Левченка.

Сьогодні готель позиціонує себе як культурно-мистецький салон, у камерній залі якого в останню п'ятницю місяця збирається вишукана публіка – лікарі, вчителі, науковці, художники, журналісти, бізнесмени. Одним словом, тут є ті, кому не байдуже, що слухати, як слухати і кого слухати. «Фрески у Zaleski», як назвала ці зібрання волинська журналістка В. Штинько, мають своїх прихильників, які без додаткової реклами приходять на чергові зустрічі [5; 1].

За три роки існування салонна форма постійно діючого фестивалю «Оберіг» дала можливість різносторонньо познайомитись як з особистістю митця, так і його творчою діяльністю. Програмою проекту передбачені як зустрічі-концерти з колишніми лауреатами та учасниками фестивалю, так і молодими виконавцями авторської пісні та співаної поезії. Вже відбулися зустрічі з І. Жуком, О. Богомолець, З. Слободян, Л. Бондарем, О. Покальчуком, О. Смиком, В. Жданкіним, Е. Драчем, які на сьогодні представляють тип так званого ренесансного митця, поєднуючи в одній особі непоєднане: барда, поета, пісняра, композитора, культурно- та громадсько-політичного діяча, лікаря, журналіста, історика, соціального психолога [3]. Втім, «Фрески у Zaleski» значно розширив палітру своїх учасників. Крім виконавців авторської пісні та співаної поезії, в салоні побували відомі письменниці і поетеси О. Забужко, І. Роздобудько, актор В. Смотров, сучасний кобзар Т. Компаніченко, дуєт класичної музики А. Васін (ф-но), А. Нужа (віолончель), сестри Тельнюк, квартет «Kiev – Tango – Project» та ін.

Аналізуючи програми виступів та дискусію, що виникла під час зустрічей, нині реально об'єктивується потреба високого мистецтва, що базується, в першу чергу, на духовних цінностях українського народу та загальносвітової спільноти. Дана теза стала ключовою для виступів найбільш цікавих і визначних гостей музичного салону Zaleski. Представимо більш детально творчий портрет кожного з них.

З нагоди 20-річчя фестивалю «Оберіг» гості «Фресок» зустрілися з лауреатами фестивалю та познайомилися з сучасним доробком митців. Володаркою оксамитового голосу є О. Богомолець, відома в Україні як автор-виконавиця сучасних та старовинних українських романсів на вірші Л. Кисельова, Л. Костенко, О. Теліги, М. Вінграновського, Я. Лесіва, В. Стуса, Є. Сверстюка, власні вірші. Лауреат «Оберегу», міжнародних фестивалів «Сопот», «Білі вітрила», володарка спеціального призу радіостанції «Свобода» (Вашінгтон-Мюнхен), премії ім. В. Стуса; Зоя Слободян – художниця за фахом, має унікальний доробок: створила і виконує під гітару 300 пісень на слова понад 70 поетів ХХ ст.; О. Покальчук – автор назви фестивалю, неодноразовий учасник фестивалів «Оберіг», володар статуетки «Берегиня», соціальний психолог, співробітник Інституту соціальної та політичної психології АПНУ; В. Жданкін – бард, кобзар, бандурист. лауреат фестивалів «Оберіг», «Гран-прі» І фестивалю «Червона рута», виконавець народних та сучасних пісень. Окремою сторінкою репертуару барда є пісні на вірші українського лемківського поета Богдана-Ігора Антонича; дуєт «Сестри Тельнюк» – представник альтернативного напрямку у музичному просторі сучасної України. Заслужені артистки України, Леся та Галина Тельнюк є лауреатами фестивалю «Червона Рута», премії ім. В. Стуса. У їхньому репертуарі – філософські балади, романси, фольк-рокові композиції; Е. Драч – бард, поет, композитор, лірник, лікар за професією. Лауреат фестивалів «Червона Рута-89», «Оберіг-91», «Білі вітрила-92», він є співорганізатором і учасником «троїстих музик» київського кобзарського цеху; Р. Гавран, представник лемківського етносу Польщі. Яскрава особистість, сценічна манера різко вирізняє молодого виконавця від інших учасників фестивалю. До свого репертуару Роман вибирає запальні поетичні строфи Т. Шевченка, В. Симоненка, В. Стуса, українських поетів

Польщі; Л. Бондар – автор і виконавець власних пісень, Лауреат фестивалів «Оберіг», «Золотий тік», «Тарас Бульба», «Червона рута», керівник та засновник гурту «Бункер-Йо!», професійний художник. Персональні виставки відбулися у Івано-Франківську, заповіднику «Давній Галич» с. Кринос, у Кракові (Польща), участь у Всеукраїнських пленерах, у Болгарії, Угорщині, Криму (Семеїз), на Закарпатті (Хустський замок), на скелях Довбуша (м. Болехів); О. Смик – український бард, драматург, член Національних спілок України: театральних діячів, кобзарів, журналістів та Всеукраїнської музичної спілки. Автор концептуальних розробок музичних фестивалів: «Тарас Бульба», «Вивих», «Повстанські ночі» тощо, організатор першого приватного Будинку творчості «Потік Ірва» у Кременці (2004 р.); О. Забужко – сучасна українська поетеса, письменниця, літературознавець, публіцист, громадський діяч, філософ, автор поетичних збірок «Травневий іній», «Диригент останньої свічки», «Автостоп», «Новий закон Архімеда», «Друга спроба: Вибране», повістей «Інопланетянка», «Казка про калинову сопілку», роману-бестселера «Польові дослідження з українського сексу», повісті та оповідання «Сестро, сестро», «Музей покинутих секретів» та ін.; Т. Компаніченко – заслужений артист України, кобзар, бандурист, лірник; виконує та реконструює традиційний кобзарсько-лірницький репертуар у супроводі кобзи О. Вересая, старосвітської бандури та колісної ліри. Значну частину репертуару становлять епічні твори – думи, так звані «запорозькі пісні», козацькі псалми, лицарські пісні, невольничі плачі, богомільні пісні, побожні псалми та канти, духовна та світська лірика. Окрім старцівського репертуару виконує (як керівник ансамблю Хорея Козацька) пам'ятки старовинної музики та літератури Руси-України XV-XVIII ст., твори на слова поетів XVI-XVIII ст. Д. Наливайка, Д. Братковського, І. Величковського, Т. Прокоповича, Г. Сковороди, С. Яворського; В. Мішалов – відомий канадський бандурист українського походження, заслужений артист України. З десяти років почав грати на бандурі. З 1988 р. – концертмейстер Української капели бандуристів ім. Т. Шевченка, основоположник Канадської капели бандуристів (1991 р.). Рік тому нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня; В. Смотров – заслужений артист України, актор театру та кіно. У 1990 р. – лауреат Всеукраїнського конкурсу «Укрестрада-90», у 1992 перемагає у Всеукраїнському конкурсі авторської пісні «Оберіг-92»; в цьому ж році створюється моно-театр «Кут». У 1995 р. грає виставу «Сало в шоколаді», яку презентував на Всеукраїнському конкурсі гумору і сатири «Море сміху-95». Нещодавною прем'єрою стала вистава «Мазепа», виконана у Луцьку.

Натомість, творчі зустрічі в салоні Zaleskine обмежуються лише авторами-виконавцями співаної поезії та акторами. Об'єктом уваги все частіше стає камерна музика.

Перша така зустріч відбулася з А. Нужею та А. Васіним. А. Нужа (віолончель), заслужена артистка України, лауреат багатьох національних та міжнародних конкурсів; з 2008 р. є постійним учасником Art Line Trio. А. Васін (фортепіано), соліст Національного Дому Органної та Камерної музики, з 2008 р – постійний учасник ArtLine Trio. У концерті були представлені твори як зарубіжної, так і вітчизняної класичної музики.

Наступними представником камерного виконавства був швейцарський віолончеліст Д. Северин, професор Женевської консерваторії та Вищої Школи Музики м. Берн, де він викладає віолончель, камерну і старовинну музику. Митець привіз до Луцька унікальну барочну віолончель, на якій були виконані твори епохи бароко. Київські музиканти Т. Павлічук-Тишкевич (ф-но) і К. Шарапов (скрипка) – співорганізатори унікального квартету «Kiev – Tango – Project» познайомили лучан із прем'єрною концертною програмою колективу «Аргентинське танго», присвячену 90-річчю від дня народження відомого аргентинського композитора А. П'яцолли.

Незабутнім залишився вечір із М. Которович та С. Топоренко – солістами Національного камерного оркестру «Київські солісти», в програмі концерту яких прозвучали кращі твори українських та зарубіжних композиторів для дітей.

Отож, трансформаційні процеси, які сьогодні відбуваються в українському суспільстві,

впливають на всі сфери людської екзистенції загалом та естетичної, зокрема. Салонність як іманентна властивість сучасної культури стає однією з основних її ознак, що продемонстровано на діяльності культурно-мистецького проекту «Фрески у Zaleski». Даний проект є однією з найбільш дієвих форм популяризації кращих зразків вітчизняного та зарубіжного мистецтва як рецепція салонного художньо-культурного феномену, характерного для українських аристократично-дворянських кіл XVIII-XIX ст. Саме оновлений музичний салон сьогодні розглядається як альтернатива масовій культурі та форма об'єктивізації особливого типу комунікації, де музика реалізує відповідний комунікативний акт.

Список використаної літератури

1. **Андріанова О.** Салонна музика як складова частина російського романтизму / О. Андріанова // Українське музикознавство. – Вип. 34. – К.: НМАУ, 2006. – С. 95–104.
2. **Антонець О. А.** Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / О. А. Антонець. – Х., 2006. – 21 с.
3. **Ігнатова Л. П.** Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. / Л. П. Ігнатова : дис... канд. мистецтв. – К., 2006. – 210 с.
4. **Кияновська Л. О.** Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. : автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.01 / Л. О. Кияновська; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
5. **Малімон Н.** Фрески у «Залескі» / Н. Малімон // День. – № 241. – 30 грудня, 2010.
6. **Палий Е. Н.** Салон как феномен культуры России XIX века : традиции и современность / Е. Н. Палий: дис... д-ра культурологии : 24.00.01. – М., 2008. – 313 с.
7. **Підопригора О. А.** Римське право / О. А. Підопригора, Є. О. Харитонов. – К. : Юрінком Інтер, 2006. – 512 с.
8. **Рецепція** // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://slovari.yandex.ru>
9. **Рубан М.** «На укр. язык» // Укр. культура. – 1991. – № 11. – С. 3–5.
10. **Фещак Н. М.** Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру / Н. М. Фещак // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: nbuv.gov.ua/portal

Резюме

Аналізується діяльність культурно-мистецького проекту «Фрески у Zaleski» як рецепція салонної культури, що у сучасному культурному просторі виступає як пам'ять про культуру аристократії і дворянства XVIII-XIX ст., альтернатива масовій культурі та форма об'єктивізації особливого типу комунікації.

Ключові слова: салонна культура, рецепція, «Фрески у Zaleski», камерність.

Summary

Ignatova L. «Frescos in Zaleski» as the reception of salon culture

Activity of cultural and art project of «Fresco is analysed in Zaleski» as a reception of salon culture, that in modern cultural space comes forward as memory about the culture of aristocracy and nobility of XVIII-XIX of century, alternative to the mass culture and form of the special type of communication.

Key words: salon culture, reception, «Frescos of y Zaleski», vestibuleness.

Аннотация

«Фрески у Zaleski» как рецепция салонной культуры. Анализируется деятельность культурно-художественного проекта «Фрески у Zaleski» как рецепция салонной культуры, в современном культурном пространстве выступающая как память о культуре аристократии и дворянства XVIII-XIX вв., как альтернатива массовой культуре и форма объективизации особенного типа коммуникации.

Ключевые слова: салонная культура, рецепция, «Фрески у Zaleski», камерность.

Надійшла до редакції 29.12.2013 р.

МАСОВА ПІСНЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ І ВИКОНАВЦІВ

Пісенна творчість посіла особливе місце в системі музичних жанрів пореволюційного часу і стала тим видом музичного мистецтва, який активно відгукнувся на поклик доби – поширювати серед трудівників революційні ідеї, підіймати їх на боротьбу за нове життя. Мобільність жанру пісні зумовлена стислістю і конкретністю вислову, узагальненістю специфічної інтонації, виразністю і доступністю музичної лексики, доведеної до примітивізму, чіткістю ритмічної основи. Усі складники пісенного твору спрямовувалися на сприйняття і запам'ятовування, виконання широкими масами, на формування колективної емоції-енергії, здатної згуртувати людей на активну життєдіяльність.

Складні історичні процеси першого пореволюційного п'ятиліття яскраво виявилися у загальному пісенно-хоровому русі, що охопив всі ланки суспільства. Прикметним стало наповнення громадського життя народними піснями, насамперед тих жанрів, що впродовж віків стримувалися цензурою й великодержавною політикою русифікації українців.

У Центральній Україні популярності набули пісні січових стрільців «Червона калина», «Їхав козак на війноньку», «Чуєш, брате мій», «Ой ви стрільці січовії» та ін., які виконувалися у численних варіантах і переробках. А в західних областях широко зазвучали такі пісні, як «Побратався сокіл», «Розпрягайте, хлопці, коней», «Засвіт встали козаченьки» тощо. Свого апогею національно-патріотична пісенна стихія зазнала під час святкування Злуки соборної України та проголошення її державності 20 грудня 1917 р. Тоді скрізь виконувались такі твори, як «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького (сл. П. Чубинського), М. Лисенка «Вічний революціонер» (сл. І. Франка), «Молитва» (сл. О. Кониського – «Боже великий, єдиний...»), Я. Ярославенка «За Україну» (сл. М. Вороного), які сприймалися як державні гімни.

У дореволюційні роки в українській пісенності переплелися національно-визвольні та класово-революційні тематичні напрями (особливої динаміки вони зазнали у перші 3-4 роки революційної доби і функціонували до 1921 р., коли за Ризькою угодою Україна знову була розділена на частини). Коріння такого синтезу органічне і сягає вітчизняної пісенності про боротьбу проти царату, народні бунти і повстання, а також тих зразків, які створювалися у революційних пролетарських і селянських масах, у підпіллі та засланні («Робітничка Марсельєза», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Сміло у ногу рушайте» і ін.). Крім того, на творенні масових пісень позначились пафос й інтонації мелодичної мови революційних пісень Західної Європи – Франції, Німеччини, Італії, Польщі («Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Прапор червоний», «Робітничка гвардія» тощо). Тому перші зразки масової пісні розглядаються як органічне продовження творчості вітчизняного та світового революційного пролетаріату.

У 20-ті рр. популярними стають гасла-заклики «Жовтень у музику!», «Музика – масам!», «Музику – служінню соціалістичному будівництву!». Зрозуміло, що поняття «музика» вживалося у широкому розумінні. І «треба було винайти, – як зазначав М. Грінченко, – такі форми і такий матеріал, що в конкретних засобах мистецтва так само конкретно дав би зрозуміти масі основну установку тієї боротьби, яку вона з таким героїзмом провадила». Таким жанром і стала пісня.

Отже, акцентом на ту конкретність і треба було керуватись композитору (відповідно, і виконавцю) в будіванні своєї форми, що не була б лише звуковою арабескою, а виконувала б певне соціальне завдання спрямовувати свою творчість на таку музичну продукцію, в формах якої було б слово. Ось тому й постає у перший

пожовтневий період потреба у вокальній музиці і то у відповідних конкретно-коротких, сильних своєю активністю формах. Так виникає численна своєю творчістю і часто досить цікава своїм музичним змістом революційна музична агітка, що кладе міцний фундамент і для будівництва дальших, вже більш широких форм вокальної масової музики. «...Виступають нові вимоги, нові люди, новий уклад життя й нові пісні» [4; 35].

Отже, історична доба очевидно зумовила прерогативи соціологічного аспекту в масових жанрах, а саме в пісні. У перше дожовтнєве десятиліття культурне будівництво найчастіше здійснювалося через організацію самодіяльних гуртків при заводах, фабриках, загонах Червоної Армії, сільських клубах, школах. До пролетарського музичного руху залучалися мільйони трудящих. Водночас у гуртках здійснювалася ідейно-виховна робота, політична пропаганда і критика буржуазно-клерикальної ідеології.

Масова пісня поступово входила до соціалістичного побуту 20-х рр. Гуртківці активно розучували революційні та пролетарські пісні, співали їх на демонстраціях і субботниках; ними розпочиналися збори, вони ставали часткою агітконцертів, виступів комсомольських театрів. У великих промислових центрах України кожен колектив повинен був мати свою пісню – музичну емблему, з якою робітники підприємств виходили б на всенародні свята. Звідси можна зробити висновок, що навіть на такому рівні мистецтво було політично заангажоване. Нові революційні пісні складали робітники, селяни, солдати, палко обговорюючи їх тексти та музику.

У 20-ті рр. інтенсифікувався процес створення революційних текстів, які співалися на відомі в народі пісні: «Гей, нумо хлопці, й ви, комсомольці» на мелодію «Гей не дивуйте, добрії люди». Широку популярність здобула пісня Д. Васильєва-Буглая «Проводи» (сл. Д. Бедного), що виконувалася на жартівливу мелодію «Ой, що ж то за шум учинився». Практикувалося також оновлення народних пісень шляхом часткового оновлення їхнього змісту під умови, що диктував історичний період, і наближення тим самим до пролетарських масових зразків.

Революційна пісенна стихія, що заповонила музичне життя 20-х рр., динаміка її розвитку не могли не вплинути на формування творчих особистостей композиторів: М. Вериківського, Я. Кониського, К. Богуславського, В. Верховинця, Л. Ревуцького, Ф. Попадича та ін., які після 1920 р. написали низку вокальних творів на агітаційно-революційну тематику. Творення нових пісень у цих митців було пов'язане з їхньою безпосередньою практикою у колективах, студіях, ансамблях.

Інтонаційний лад масових пісень 20-х рр. позначений певними характерними художніми рисами. В них відчутна виразна мелодика, заснована на революційних інтонаціях, чітка ритміка, темпова напруга, ясність і простота форми. Лаконічність вислову поєднується з художньо-емоційною узагальненістю поезії та музики.

Для зачину пісні найчастіше відбирається заклична поспівка. Пісні 20-х рр. відзначаються лапідарністю, прямолінійністю висвітлення теми та деколи примітивністю засобів. Ці якості відбивали художній рівень пролетарських мас і були спрямовані головним чином на проголошення революційної ідеї. До речі, у сучасній українській популярній пісні тенденція лапідарності також часто переплітається з примітивністю виражальних засобів, прямолінійністю висвітлення мелодики, закладеної здебільшого композиторами самоуками, які часто виступають і в ролі аранжувальників, і, відповідно, виконавцями, що втілюють у дійсність свою так звану творчість виключно з власних, комерційних міркувань.

Прагнучи осмислити шляхи розвитку музичного мистецтва 20-х рр., композитори високо оцінювали значення пісні. «Масова пісня, – підкреслював М. Коляда, – практика робітничого класу в його музичному житті» [10; 19]. Вона нерозривно пов'язана з суспільно-політичним життям народу, його трудовими звершеннями. Пісня ставала дійовим музичним гаслом для масової аудиторії.

Оглядаючи музичну творчість 20-х рр., зазначимо, що пролетарська музична творчість відбивалась головним чином у вокальних формах, як правило, безпретензійних.

Масова пісня стала провідним жанром пролетарської музики, оскільки найбільшою мірою відтворювала потреби робітничого класу. Неправильним є, на нашу думку, тогочасний погляд на пісню як на форму, що не потребує великої техніки від композитора і, відповідно, від виконавця. Навпаки, пісня – складне творче завдання, бо тут у небагатьох інтонаціях, простій формі треба виразити глибоке узагальнення почуттів і настроїв [5; 24].

Установка влади на «революційну пісню» служила поштовхом до створення показових творів. Проте композитори з угруповання РАПМУ (Російська асоціація пролетарських музик) спрощено уявляли розвиток соціалістичної музичної культури, вважаючи, що головним її видом має бути масова пісня. Це призводило до неправомірного заперечення інших жанрів. Подібні тенденції в культурній роботі не могли не призвести до часткового спотворення мистецького життя. За інтенсивного розвитку агітаційної музики намітилось упереджене ставлення до пропаганди народних пісень. Саме в цих ланках, нав'язаних пролеткультівцями, почалося небачене зростання дилетантизму, поширення низькопробних творів.

Деякі музиканти говорили про необхідність посилити увагу до лірики та естрадних жанрів, побутової музики. З такими закликами звертались до композиторів К. Квітка, Ю. Мейтус, П. Козицький.

Отже, почала накочуватися хвиля псевдо ліричної, сумнівного смаку музики. У танцзалах, ресторанах і кабаре зазвучали примітивно-вульгарні куплети-шансонетки, низькопробні фокстроти, сентиментальні романси. Наприклад, «Шахта № 3» В. Кручиніна на слова П. Германа, славнозвісні «Кірпічікі» (аранжовані тим же В. Кручиніним на мотив вальсу С. Блейзона «Дві собачки»). Таке мистецтво стало загрозою для культури. Воно відзначалося вульгаризацією людських взаємин, примітивним стилем, банальністю викладу.

Крім того в Україні суттєвий вплив на формування музичних смаків широкого кола слухачів (особливо у великих промислових містах) мало також молоде мистецтво джазу. Почали з'являтися радянські джаз-оркестри, серед них – джаз-бенд Б. Ренського (м. Київ), джаз під керівництвом Ю. Мейтуса (м. Харків, при театрі «Березіль»). Створювалися невеличкі джазові ансамблі при робітничих клубах та студентських музичних гуртках. На самодіяльних засадах їх організували молоді митці. Однак, джазове музикування розвивалося спонтанно, виключно на ентузіазмі аматорів. А діячі Пролеткульту в запалі дискусій зарахували його до мистецтва «товстосумів» та «наркоманів», «опіуму» для робітників та молоді. Разом із тим, назване явище поступово входило в музичний побут, особливо валиких міст, помітно впливало на формування деяких жанрів побутової музики, зокрема танцювальної, естрадної та ліричної пісні. Проте в модній для того часу течії з'явилося чимало творів примітивних, написаних композиторами-аматорами, які лише невдало наслідували західні зразки.

Гальмувався процес створення української ліричної пісні. Це зумовлювалося негативним ставленням до лірики, адже людина нової доби уявлялася як герой-борець, усе життя якого присвячене революції. Він мав свідомо відмовитись від власної долі, особистих прагнень, кохання. Тож при створенні ліричної пісні найскладнішим виявився процес внутрішнього органічного злиття особистого і суспільного, піднесення світу власних переживань до рівня загальносуспільної значимості. Першою спробою втілити ліричні мотиви пролетарського мистецтва стала збірка «Жіноча доля в піснях» (1924 р.) [10; 27].

У 30-ті рр. намітилися відчутні зрушення у розвитку української радянської пісенності, розширення її жанрової бази. Той час приніс нову тематику: успіхи п'ятирічок, колективізація села, індустріальні новобудови, звеличення соціалістичної Батьківщини та її видатних людей. Масова пісня була покликана оспівувати всі починання партії, вона стала її рупором у широких масах. Поступово, відповідно до розвитку складних і суперечливих метаморфоз початку 30-х рр., що призвели до перетворення державної влади у тоталітарну систему, пісня стає знаряддям ідеологічної обробки світогляду

людини. Поети та композитори в більшості випадків з довірою сприймали нові ідеї і настанови Уряду, нерідко щиро вважали, що це і є справжній шлях побудови нового суспільства. До того ж, не зважаючи на життєві труднощі, всю «ходу народу до комунізму» прикрашали розмаїтими масовими святами, проводили декади національних мистецтв, олімпіади тощо. Ідейно-політична запрограмованість олімпіад спрямовувалась на маскування істинного стану речей. Особливим дисонансом вражає гасло Олімпіади весни 1934 р., яка проводилася одразу після голодомору 1932-1933 рр.: «Мобілізуймо самодіяльне мистецтво на здійснення планів соцбудівництва, на боротьбу за більшовицькі колгоспи, за заможне життя колгоспників» [10; 41].

Помітними стали конкурси на кращі тематичні масові пісні, що проводилися з 1932 р. Спілкою композиторів республіки. Пісні, що здобули перші відзнаки, впроваджувалися до репертуару художніх колективів, що брали участь в олімпіадах, друкувались у періодиці, збірках. Таким чином, активно проводилось масове зомбування суспільства.

Розмах індустріального будівництва відбився у таких зразках української пісенності, як «Дніпрельстан» та «Криворіжжя» В. Борисова, «Пісня зміни» П. Батюка, «Ювілейна заводу «Більшовик»» Г. Верьовки, «Пісня молодих арсенальців» Я. Цегляра, «Пісня про «Арсенал»» С. Добровольського. Твори Г. Верьовки та С. Добровольського звучали навіть у 40-50-ті рр. як музичні емблеми відомих своїми революційними традиціями заводів. Індустріальна тематика інколи спонукала митців відтворювати в музиці специфічні виробничі шуми (бряжання металу, рух локомотивів, удари молота). Зрозуміло, що такі засоби не сприймалися слухачами й виконавцями, вражали механістичністю і штучністю. За це свого часу критикувалися «Пісня кузні» П. Толстякова, «Депо» В. Борисова, «518-1040» П. Козицького, «Магістраль» М. Коляди, «Комсомольська реконструктивна» Ф. Богданова.

30-ті рр. принесли нові теми для розвитку червоноармійських масових пісень. Поряд із типовими похідними маршами («Червоноармійська» Г. Верьовки, «Червонокозацька» К. Богуславського, «Пісня червоних героїв» Л. Ревуцького) помітнішим стає тяжіння до творів, у яких спостерігається розшарування музичної тканини на дві образні сфери: перша втілювала характерні ритми кінноти (як правило, в супроводі), друга – відзначалася широкою наспівною мелодикою. Сюди можна віднести «Пісню кубанських козаків» В. Борисова, «Червову кавалерію» Г. Верьовки; помітною стала популярна в армійських колективах «Донська козака» Я. Левіна (сл. А. Угарова).

Українські митці на замовлення влади створювали пісні про героїв революції та Громадянської війни: «Пісня про загін Щорса» Г. Верьовки, «Пісня про Кірова» та «Пісня про Чапаєва» В. Борисова, «Пісня про Котовського» М. Вериківського й ін. Розвиток червоноармійських пісень стимулювався проведенням конкурсів на цю тематику [13; 338].

Етапним художнім завданням для української пісенності кінця 30-х рр. стало піднесення на новий щабель її громадянського змісту, де описувалися звершення радянських людей, гордість за соціалістичну Батьківщину, оспівувалася «дружба народів» та інтернаціональна солідарність з пролетарями інших країн.

Еволюція пісенності в 30-ті рр., як, зрештою, і всієї музичної культури, могла б бути більш активною та багатшою на творчі знахідки, якби вона йшла природним шляхом духовної спадкоємності митецьких генерацій. Однак великої шкоди культурі завдали сталінські репресії, жертвами яких стали відомі українські композитори К. Богуславський, В. Верховинець, О. Арнаутов; поети М. Вороний, Д. Загул, В. Поліщук, М. Лебідь, М. Філянський. Репресивних утисків зазнали також Ф. Попадич, Т. Шутенко і ін.

Усе це мало негативний вплив на розвиток духовного життя народу, культури й мистецтва країни. Простежуються «перегини» у художній політиці, пошуки компромісних розв'язань ідеї твору, переорієнтація тематики на оспівування культу особи. В трагічних умовах, свідомо завуальованих високими гаслами та проголошуваними прекрасними ідеалами революції й світлого майбутнього людства, формувалась і українська масова

пісня.

Пісенність, як сфера масового мистецтва демократичного спрямування, що посилено діє на емоційно-психічний стан людини завдяки подвійній енергії сполучення слова й музики, набула значення першорядного чинника ідеологічної зброї нарівні з агітплакатами, патріотичними віршами й гаслами і в подальший час. Тема війни наповнила пісні не лише професійних композиторів (Л. Ревуцький, Г. Верьовка, М. Вериківський, Ю. Мейтус, А. Штогаренко, П. Козицький, К. Данькевич), а й аматорів.

Їх виконавцями були професійні та самодіяльні ансамблі, утворені при шпиталях, Будинках офіцерів, серед евакуйованих з України. Природно, що найвагомніше місце в репертуарі посідали героїко-патріотичні пісні, де відтворювався «колективний характер» воїна-захисника. Поширення набули, зокрема, «За Батьківщину» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде, – зла руїна» і «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського, «Слово гніву» Ю. Мейтуса, «За рідну землю» К. Данькевича, «Пісня 30 полку» П. Козицького.

Структурні й інтонаційні риси властиві багатьом похідним героїчним пісням українських авторів, на які в роки війни було спеціальне політичне замовлення Генерального штабу. Вирізняють їх динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодія. Осібне місце посідають твори, подібні за образністю до кавалерійських пісень періоду Громадянської війни, – так звані «пісні-атаки». Їм притаманні цільність і динамічність художнього образу, контрастність музичної тканини, де широка наспівна мелодія, близька до народнопісенних джерел, поєднується з моторним супроводом, позначеним безупинною ритмічною пульсацією. Саме таке поєднання породжувало відчуття тривожної збудженості.

Інколи композитори запозичували народні мелодії, лише дописуючи до них розгорнені супроводи (варіаційного типу) та добираючи новий текст, як це помітно у пісні К. Данькевича «Запрягайте, хлопці, коней» (сл. М. Лобковського у перекладі М. Рильського).

Жанрове підґрунтя нових пісень (романс, балада, вальс, куплети тощо) сприяло їх входженню до музичного побуту. Багато пісень, іноді на конкретну тематику, виникало для поповнення репертуару фронтових концертних бригад, військових ансамблів, самодіяльних колективів. Ноти переважно були рукописні.

Після перемоги у війні всі сили спрямовуються на відбудову країни. Виконавством і популяризацією пісень займалися переважно професійні співаки, ансамблі, хори. Серед них й новостворені колективи – Державний український народний хор (кер. Г. Верьовка), Державна капела бандуристів (кер. О. Мінківський), Хор Українського радіо (кер. Ю. Таранченко). З'явилися й численні вокальні тріо, у тому числі бандуристи, дуети, квартети, що пропагували народну манеру виконання на концертній естраді. Водночас на стилістиці української музики дедалі відчутніше позначався вплив розмаїтої західної естрадної музики, що кардинально відрізнялась демократичністю смаків, свободою виконання і спричинила протилежні оцінки даного явища у мистецьких колах.

Таким чином, у повоєнний період в українській пісенності почали окреслюватися три різні за своїм художнім рівнем, традиціями, манерою співу, жанровими спрямуваннями виконавські сфери: академічна, народна й естрадна. У подальшому всі вони відіграли певну роль у процесах піснетворення і започаткували жанрово-стильове розшарування пісні.

Активізація аматорської творчості розпочалася 1948 р. (після першого етапу відбудови країни та пережитого голодного 1947 р.) і виявилася необхідною для стимулювання процесу розвитку пісенності. Проблеми масових жанрів знову постали першочерговими у роботі ідеологічних органів. Уже навесні 1949 р. відбулося І республіканське «Свято пісні», що згодом стало традиційним.

Тогочасне керування мистецтвом призвело до того, що чільне місце у творчості митця посіла тема звеличення комуністичної партії та її ролі у житті народу. До 1953 р. вона неодмінно пов'язувалася з особою Й. Сталіна. З огляду на нову ситуацію, що настала

після його смерті, «у світлі нових завдань» здійснено редагування музичних творів, а саме пісень, починаючи від Державного гімну УРСР, написаного 1949 р. Незважаючи на переробки, саме в панегіричних жанрах, спосіб образно-художнього мислення митців, їхні виражальні засоби не зазнали істотних змін.

Близькими до таких творів за змістом, а частково й за художнім вирішенням, були пісні про боротьбу за мир. Музично-поетичну ідею автори реалізовували гранично чітко, плакатно-декларативно, вдаючись до динамічно-рушійного темпу маршової ходи. Назви пісень нагадували гасла: «Мир перемаже війну» П. Майбороди, «Ми за мир у всьому світі» М. Дремлюги, «Війна війні» В. Борисова, «На бій за мир» Г. Фінаровського, «Ми за життя, за мир» Я. Цегляра та ін.

Громадянським пафосом сповнені й пісні про Вітчизну. У них дещо приглушено фанфарний тон, перенесено на другий план шати гімнів-маршів, що наприкінці 40-х та у 50-ті рр. стали шаблонними.

Сумною відзнакою 1951 р. стали галасливі кампанії з приводу «безідейності», «космополітизму» та «буржуазного націоналізму» митців. Так, у газеті «Правда» в статті «Проти ідеологічних перекирвань у літературі», був підданий гострій критиці видатний український поет В. Сосюра за його вірш «Любіть Україну». Звинувачення висовувалися й проти низки композиторів, здебільшого тих, хто писав музику на вірші В. Сосюри. Наприклад, газета «Советское искусство» дорікала Спілці композиторів України за те, що деякі її члени «виявляють некритичне, непартійне ставлення до тексту пісень, унаслідок чого з'являються твори, написані на ідейно хибні, шкідливі тексти. Так, композитор І. Руденко, що творчо не виявив себе протягом багатьох років (і не був членом Спілки), виступив з піснею на вірші В. Сосюри «Любіть Україну».

Композитори С. Файнтух, П. Майборода, М. Вериківський також виявили невимогливість до тексту. Композитор М. Жербін, автор багатьох бадьорих пісень, виступив з романсом «Далеке хмуре поле», написаним на слова В. Сосюри. У цьому творі оспівується чуже радянській людині безцільне життя, відірваність від суспільства, яке буде комунізм» [11; 15].

Композитори і виконавці знову були поставлені в умови, надиктовані режимом. Ті композитори, поети і виконавці, які не оспівували вищесказані теми, були висланими до Сибіру, їхні тексти взагалі не друкувалися чи в кращому випадку висміювалися.

Розвиток української ліричної пісні першого повоєнного десятиріччя відзначався певною нерівномірністю. Час від часу з'являлося і зневажливе ставлення до неї як до жанру, не гідного уваги. Стосовно того, що гальмувало її розвиток, писав А. Кос-Анатольський: «З одного боку, наше – композиторів та поетів – нерозуміння важливості ліричної пісні, незначна наша творча активність. З іншого боку – святотатство деяких перестраховальників від критики. Насправді були спроби назвати любовну лірику «аполітичною», «безідейною» [6; 12].

Певні кола республіканської громадськості тлумачили пісенну творчість українських митців кінця 40-50-х рр. як протидію посиленню «чужорідних» впливів західноєвропейської та американської легкої музики, зокрема джазової. Поширення її у молодіжному середовищі здійснювалося здебільшого неофіційно через ефір, платівки та переписування. Кращі твори провідних митців західної естради Дж. Гершвіна, Г. Міллера, Д. Елінгтона, Ф. Лемарка, цікавили тільки професіоналів.

В Україні в 50-х рр. майже всюди виникали невеличкі агіткультбригади з малими джаз-оркестрами, що відзначалися низьким художнім рівнем, але активною діяльністю. Розповсюдження естрадних бригад і ансамблів такого типу відбувалося шляхом витіснення високопрофесійних колективів – популяризаторів вітчизняної і зарубіжної музики. Так, 1953 р. в Одесі ліквідовано штатний струнний квартет, а замість нього створено квартет акордеоністок. 1955 р. одну з кращих в Україні Одеську хорову капелу замінено естрадним ансамблем пісні і танцю. Того року в Харкові припинили існування найстарша в Україні хорова капела і єдиний у республіці оркестр народних інструментів.

У Сумах, замість симфонічного оркестру, створено інструментальний квартет та естрадну бригаду [1; 3].

Естрадна музика, дедалі більше захоплюючи побут, стаючи популярною, виділяється у самостійну мистецьку галузь зі своєю більш розкутою манерою виконання, складом інструментів, типом аранжування, специфічною драматургією. Перед тими, хто працював у масових жанрах, постало питання переорієнтації власної творчості. Композитори зіткнулися з проблемою естрадного стилю музики і синтезу національних традицій з зарубіжним джазовим та естрадним мистецтвом.

Підвищенню загального рівня естрадної музики сприяла поява високопрофесійних виконавських колективів, де композитори мали змогу на практиці оволодіти специфікою оркестрової партитури, її тембровою палітрою і принципами тематичного розвитку.

1956 р. в Україні почав виступати естрадний оркестр «Дніпро» під керівництвом композитора Є. Зубцова. Особливістю його складу було додання до джазової групи струнних інструментів, які у класичному джазі відсутні. Це пом'якшило темброву палітру звучання. Оркестр виконував пісні П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Я. Цегляра, Є. Козака, А. Філіпенка, І. Шамо та інших митців. Проте в подальшому він не зміг зберегти своє самобутнє обличчя і, проіснувавши майже п'ять років, розпався. Утім, на часі вже була нова доба естрадного музикування, що принесла електроінструменти, нові стилі й жанри, зумовила нові форми й художні смаки.

Отже, у пісенній творчості обраного періоду розрізняються два етапи: пісні воєнного часу та повоєнної доби. Треба зазначити, що творчість українських митців у роки війни була досить плідною, але вона не посідала домінуючого місця у мистецькому житті народу. Однією з причин – глибоке емоційне усвідомлення самого факту окупації рідної землі ворогом. Натомість у повоєнні часи, попри всі економічні скрути життя та ідеологічні утиски, українська пісенність почала набирати сили й отримала визнання як національно самобутнє художнє явище в СРСР. Імена українських митців повоєнної генерації – П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського, І. Шамо, Є. Зубцова – стали відомими й за межами України.

Список використаної літератури

1. **Альошин Ю.** Нотатки про музику наших днів / Ю. Альошин, Ю. Малишев // Рад. культура. – 1956. – 2 жовт.
2. **Арановский М.** Структура музыкального жанра : ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М. : Сов. композ., 1987. – С. 5–44.
3. **Вульфийус П. А.** Стаття. Воспоминания. Публицистика / П. А. Вульфийус. – Л. : Музыка, 1980. – 271 с.
4. **Грінченко М.** Розвиток української музики пожовтневого періоду // Грінченко М. О. Історія української музики. – К., 1922. – 164 с.
5. **За пролетарську музику.** – 1931. – № 7/8.
6. **Кос-Анатольський А.** К поетам-песенникам / А. Кос-Анатольський // Правда Украины. – 1954. – 21 жовт.
7. **Костина А.В.** Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – 3 изд., стер. – М. : Книга, 2006. – 350 с.
8. **Мозговий М. П.** Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис... канд. мистецтв. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. П. Мозговий; КНУКіМ. – К., 2007. – 175 с.
9. **Окуджаву Б.** «Мы все реже задумываемся о человеке, человечности, человеческой порядочности» / Интервью записала А. Жебровская // Русская мысль. – 1988. – 24 ноября. – С. 14.
10. **Радянська музика.** – 1934. – № 2/3.
11. **Советское искусство.** – 1951. – 11 лип.
12. **Сохор А.** О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. Т. 1. Сост. Ю. Капустин. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 234–264.

13. *Сохор А.* Русская советская песня / А. Сохор. – Л., 1959.

Резюме

Проведений аналіз творчості радянських композиторів та виконавців на підставі матеріалів періодики, з'ясована сутність поняття «масова пісня» і її вплив на українську музику.

Ключові слова: пісенна творчість, композиторська діяльність, масова пісня, музичне мистецтво, ансамбль, хор, естрадна музика.

Summary

Drabchuk U. A mass song in the context of works of the Ukrainian composers and performers

The analysis works by Soviet composers and singers on the basis of materials and information periodicals Ukrainian Soviet era and sense of popular song and it's impact on Ukrainian music.

Key words: art of singing, composer activity, popular song, ensemble, choir, pop music.

Аннотация

Проведен анализ творчества советских композиторов и исполнителей на основе материалов украинской советской эпохи и выяснена сущность понятия «массовая песня» и ее влияние на украинскую музыку.

Ключевые слова: песенное творчество, композиторская деятельность, массовая песня, музыкальное искусство, ансамбль, хор, эстрадная музыка.

Надійшла до редакції 12.12.2013 р.

УДК 747.643:643.3

Ю.В. Струтинська

ІНТЕР'ЄР КУХНІ У МІСЬКОМУ ЖИТЛІ

За останні два століття кухонне середовище пройшло величезний шлях від підвального до високотехнологічного приміщення в оселі, що також мало свою історію.

У Стародавній Греції житлові будинки були утріумного типу архітектури, що забезпечувало вентиляцію та освітлення; саме такі місця ставали кухнею. Більш заможні греки могли собі дозволити окремі приміщення під кухню, а також численні підсобні для зберігання продуктів та посуду. В Римській імперії, до прикладу, поширення набули, так звані «громадські кухні», що зводилися для бідного населення й містили великі мобільні бронзові плити, що слугували для підігріву та приготування їжі [12; 96].

У IX-XI століттях кухня не залежала від архітектурних досягнень людства, оскільки відкритий вогонь посеред кімнати залишався одним із найкращих засобів підігріву й приготування їжі. Європейські середньовічні кухні були темними та кіптявими і знаходились між камінною залогою і входом (у вітальні) і мали назву «дим куне» [12; 123].

Починаючи з кінця доби Середньовіччя у Європі, кухні втрачали свою функцію обігрівача будинку й все більше переміщувалися з гостинної або вітальні в окремі кімнати [11; 125]. Наприклад, на теренах сучасної України, поняття «кухня» взагалі не існувало, оскільки хата не поділялася на кімнати; їжу готували у печі, на ній же сушили коріння, ягоди, гриби; вона була центром оселі, інколи спальним місцем, а її тепло використовували для опалення житла [2; 72-75].

Пізніше оселі заможних європейців піддавалися зонуванню й таким чином з'явилися місця для прийому їжі – їдальні, а їжа традиційно готувала у печі чи на газових

примусах, винайдених у ХІХ столітті. Популярними були й дерев'яні плити (введені в ужиток Петром І. Одна з таких плит, виконана на голландський манер, була в його літньому палаці у Петербурзі. Ці плити використовували до 1930-х років, до початку будівництва так званих сталінських будинків неокласицистичного стилю на в СРСР [1; 3-5]).

У період індустріалізації технологічний процес приготування їжі та обігріву оселі зазнав суттєвих змін, трансформували й середовище кухні. У масове користування у США, до прикладу, увійшли металеві печі (піч Франкліна (1740 р.), Румфорда (1800 р.), англійського винахідника Б. Томпсона), що були більш енергозберігаючими, проте габаритними, й тому розміщувалися лише у просторах приміщеннях. 1825 року запатентована перша газова плита [12; 256].

У ХVІІІ ст. сім'ї європейської буржуазії та дворянства вважали, що аромати кухні та й сам процес приготування їжі, не відповідає їх високому соціальному рівню, внаслідок чого кухня переміщувалась до підвалу. З історичних хронік відомо, що на таких кухнях годували кучерів та лакеїв, харчувалася прислуга, виконувалася різноманітна хатня робота (шиття, прасування, консервування). Про цей період англійський вчений, критик та поет епохи Просвітництва, Самюель Джонсон, скаржився: «На моїй кухні царює анархія!» [5; 234].

Історики та культурологи стверджують, що ізоляція кухні від житлового приміщення відбулася внаслідок підвищення соціального статусу й зростання вимог до функціональності та гігієни й таким чином у домашньому господарстві середнього та заможного прошарку населення вважалося, що приготування їжі є грубою роботою, а домогосподарки пишалися тим, що їм не доводилося відвідувати «брудні» кухні.

У 1892 році столяр Ф. Погенполь заснував однойменну німецьку меблеву компанію «Погенполь» («Poggenpohl Möbelwerke»), що особливу увагу приділяла виробництву меблів. Досяг Погенполь успіху завдяки введенню поняття ергономіки: висоти стільниці та загалом висоти кухонної робочої поверхні й завдяки проекту вбудованих шафок і кухні під назвою «Ера просторих шафок» («Era of the Commodious Cupboard») зробив чималий внесок у розвиток прототипу сучасної кухні [12; 234].

Помітний внесок у розвиток кухонного простору у міському житлі, здійснив також Френк Ллойд Райт – американський архітектор, що пов'язував кухню з символом дому – вогнище з кухнею та продемонстрував у своїх роботах змінений підхід до поняття «кухня», спростувавши думку про те, що це не лише корисне приміщення, а й важлива частина життя кожної людини; кухня як відображення філософії людини. Райт наголошував: «Оформіть Вашу кухню так, щоб на ній було приємно перебувати; акуратно розставте потрібні Вам предмети і ваша життєва філософія відіб'ється в цих речах Вашою честю або Вашим соромом...» [4; 124].

У ХІХ ст. європейське «кухонне» середовище людей середнього достатку переміщується на нижній поверх житлового будинку, і на ньому загалом зберігається відносний порядок. З тих пір облаштування кухонного середовища в практичному та психологічному центрі житлового будинку стає одним із найважливіших моментів нової соціальної історії.

У ХХ столітті було помітно, що люди полюбили обличувати кухні білою керамічною плиткою, на тлі якої чітко виділялися водопровідні труби чи металевий посуд, тим самим створюючи інтер'єр начебто підводного корабля. Такі речі були характерними Скандинавії та країнам Прибалтики у період панування югендстилю.

Нові технологічні рішення щодо облаштування міського побуту визначили найвиразніші трансформації житлового середовища у ХХ столітті; за словами дослідника міського побуту М.Борисенка, ці зміни відбулися внаслідок: «зменшення домашньої праці, механізації багатьох побутових процесів завдяки використанню електрики, широкому розповсюдженню комунальних послуг» [1; 2-3]. До прикладу: на меблевій виставці 1906 р. (Нью-Йорк) відвідувачі побачили багато приладів для полегшення

домашньої праці, меблі та техніку для кухні, сантехнічне обладнання. Все це стало причиною поширення в США ідей всемогутності «електричного слуги» та подальшої фемінізації суспільства, оскільки жінка частково була звільнена від хатньої праці.

Відштовхуючись від цього спостереження, засновник «Баухаузу» Вальтер Гропіус зазначав «...людина прагне споживати їжу зі штучних компонентів, в організованому технологічному оточенні інтер'єрі, що імітує завод» [4; 96]. Саме так американці винайшли кухні раціонального типу з обтічними модерністичними формами.

Загалом учні школи «Баухаусу» на чолі із засновником Гропіусом завдяки функціональним та раціональним рішенням щодо конструкції та пластики внутрішнього простору кухні, пропагували естетику функціоналізму, що згодом переросла у раціоналізм, що, у свою чергу, спровокувало виникнення нової «мови» дизайну – строгої з каркасами та металевими конструкціями, площинами чіткої геометрії в ритмі нового часу [3; 211]. Загалом діяльність представників школи «Баухаус» можна вважати засновниками стилю «функціоналізм» та «мінімалізм».

Кухонне середовище старого зразка було не лише далеким від поняття затишку, а й зручності; ергономіка фактично відсутня. До прикладу, в Україні: піч в одному кутку, стіл в іншому, мисник із кухонним «начинням» – у третьому, мийна – в четвертому. Таким чином у процесі приготування їжі жінки метушилися по чималому приміщенні, практично «намотуючи» багато кілометрів протягом дня.

В основі поняття «зберегти час на кухні» лежить звичайний обивательський підхід. Американський реставратор із Нью-Йорку Брайан Мак Неллі називав кухню «місцем занурення в інтимний акт» [4; 89], а якщо це ресторан, то в громадському оточенні.

Перші кроки в оптимізації кухонного простору зробили в середині XIX ст. американки К. Бічер та її сестра, письменниця Г. Бічер-Стоу. Свої ідеї Катаріна описала в книзі про правила доведення (1843 р.); де розмістила зображення плану ідеальної «моделі кухні»: маленького компактного приміщення з рядами висячих шафок, де все під руками і саме тому на кухні легко поратися самотужки. Усі продукти та кухонне начиння повинні були бути розкладеними на полицях й шухлядах, а робочий простір – вільним від сторонніх предметів. Кожна посудина призначалася для певного типу продуктів та оснащена написом – «цукор», «мука», «сіль» тощо.

Загалом ідея Катаріни була поцуплена з пароплавного камбузу, оскільки міс Бічер любила пароплавні прогулянки річкою Міссісіпі. Тоді ж вона звернула увагу на раціональну організацію кухонного простору камбузу, що давала можливість кокам максимально ефективно витратити свої сили в процесі приготування їжі для моряків та пасажирів. Так чи інакше, концепція «ідеальної» типової кухні, де легко може впоратися одна людина, послужила поштовхом до подальшого вдосконалення кухонних меблів.

1869 року вийшла книга сестер Бічер «Будинок американської жінки» («The American woman's home»), в якій вони продовжили тему раціоналізації кухонного простору та зародження науки ергономіки [12; 245].

У 1913 році тему вдосконалення кухонного середовища підіймала також К. Фредерік у журналі «Жіночий домашній журнал» («Ladies Home Journal») у колонці, присвяченій раціоналізації домашнього господарства, де, окрім порад про методи швидкого очищення овочів, вона багато пише про кухонний інтер'єр та ергономіку.

До речі, вона провела цікаве дослідження у лабораторії на Лонг-Айленді – скільки кілометрів проходить за день господиня, пораючись на кухні? І вперше в історії кухонного середовища вона запропонувала зонування – розподілити кухню на функціональні зони: приготування – миття – зберігання, й таким чином, зекономити кількість рухів. У 1920 році Крістін Фредерік пише книгу «Інженерія домашнього господарства» («The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management»), що стала бестселером [12; 234].

Темою вдосконалення кухні почала перейматися й найвідоміша жінка Америки початку XX століття, талановитий інженер, автор численних патентів, індустріальний

психолог – Ліліан Гілберт. Вона – винахідник і засновник науки ергономіки. Крім цього, вона була матір'ю 12-х дітей. Л. Гілберт зробила особливий внесок в історію розвитку кухонного середовища. Вона намагалася вирахувати оптимальне розміщення шаф та столів на кухні. Результат – зразкові «практичні кухні», створені за законами ергономіки; по-перше: всі необхідні меблі розташовані компактно і на однаковій висоті для організації більш раціоналізованої праці; по-друге: замість ніжок меблі стоять на загальному цоколі, що, на думку Ліліан, – стійко та гігієнічно; по-третє: колірне вирішення – бежево-сіра плитка та сині дерев'яні модулі, на думку Гілберт, – відлякували мух й по-четверте, за словами самої Ліліан, на такій кухні жінка може відчути себе інженером домашнього господарства, а не поваром [4; 127].

Усі вище напрацьовані ідеї 1926 року вилились у перший типовий проект функціонального кухонного простору, так званої «франкфуртської кухні» архітектора Маргарет Шуте-Ліхоцькі, що була під впливом школи «баухаус» та безпосередньо творчості В. Гропіуса завдяки чому вона створювала інтер'єри з простих прямих лаконічних ліній. Ця естетика та її раціоналізаторські ідеї цілком відповідали духу соціального утопізму, що панував у ті роки.

«Франкфуртська кухня» призначалася тільки для приготування їжі й розроблялася для будинків типової франкфуртської забудови, де кухні були маленькими (1,84 м x 3,44 м). Це не тільки дозволяло заощадити площу, а й вдало вписати у середовище житла та простір кухні всі необхідні меблі й обладнання: плиту, мийку, робочий стіл та шафи; вони поділялися на нижні, що стояли на загальному цоколі та верхні (навісні), всі на одній висоті й однакового розміру. Але така кухня завдяки своїй мініатюрності мінімізувала кількість кроків, які потрібно зробити господині в процесі приготування й таким чином жінка витрачала менше часу на кухонну роботу і могла довше працювати на фабриці або в офісі [11; 65]. Кухонні модулі «франкфуртських кухонь» випускалися в різних варіантах за розмірами й оснащенням. Саме вони стала прототипом сучасних кухонних меблів: вбудована побутова техніка, модульні системи меблів, загальні принципи функціональності і економічного використання простору у тісному міському житловому середовищі.

Не менш відомим у США початку ХХ століття був кухонний гарнітур «х'юсі» («Hoosier» або «Hoosier Kitchen Cabinets») – один із видів гірок, які набули популярності в перші десятиліття ХХ століття у країнах Америки. Вони виготовлялися на фабриці «The Hoosier Manufacturing Co» Нью-Касл, штат Індіана [13; 23-25].

Господині початку ХХ століття працювали на великих відкритих кухонних столах, на мийній площі та зоні приготування їжі, але місця для зберігання необхідних кухонних речей було мало; «Х'юсі» були обладнані численними ящиками, шафками та устаткуваннями, які оберігали жінку від необхідності «подорожувати» по кухні або оселі для того, щоб зібрати всі елементи, потрібні їй для приготування страв: «Ви скажете, що це найкраща інвестиція, яку ви коли-небудь робили, коли Ви побачите скільки кроків вона збереже! Ця шафа має незаперечні переваги для домогосподарок, змушених витрачати надто багато часу на кухні і для домогосподарок, які вважали, що мати слуг – проблема надто дорога. Ця шафка у вашій кухні буде централізувати всю вашу роботу: вона вміщує все необхідне в межах досяжності вашої руки, тим самим усуне непотрібні кроки та втрачені рухи» [13; 67].

Минуло не багато часу і у 1930-х роках запропонована ідея кухонних модулів остаточно витіснила окремо стоячі шафки та гірки. Каталоги меблевих підприємств наповнювалися великою кількістю різноманітних варіацій кухонних гарнітурів: де, як правило, всі шафки накривалися єдиною стільницею, деревиною або були облицьовані керамічною плиткою.

З появою нових матеріалів у 1950-х роках кухні стають кольоровими. На зміну дереву приходять пластик, нержавіюча сталь, анодований алюміній, різноманітні імітації природних фактур тощо. Не відстають і побутові устаткування – з утилітарних предметів

вони є окрасою кухні. До 60-х років ХХ століття захоплення кухонними побутовими приладами є масовим: «чим більше, тим престижніше».

На початок 30-х років ХХ століття в СРСР, припадає пік урбанізації. Її стимулює молодь, робітники та селяни, що проживали у гуртожитках та бараках, де кухні не було, тому вони харчувалися переважно у громадських їдальнях [9; 543].

В СРСР, з початком масового будівництва, спостерігалася тенденція до зменшення розмірів кухонного простору. Якщо у довоєнних «сталінках» такі приміщення було досить просторими, то до 1950-х років їх площа поступово скоротилася, до 7-8 кв. м.; а у так званих «хрущовках» взагалі лише до 5-6 кв. м., вже починаючи з 1970-х років, у часи правління Л. Брежнєва, розмір кухні збільшувався спочатку до 7, а потім до 8-9 кв. м.

Не менш цікавими з огляду планування є кухні у «комуналках», що з'явилися внаслідок постанов Уряду: «приміщення були щільно обставлені столами та тумбами, а за місце на єдиній плиті між сусідами велися справжні війни. Обідати та вечеряти тут було ніде й тому люди забирали їжу по своїх кімнатах» [6; 106-108]. Проте з середини 1950-х років політичне керівництво СРСР розпочало нову житлову політику, спрямовану на масове будівництво окремих квартир, оскільки життя у комуні, замість сприяння інтелектуальному та культурному росту особистості – комунара, внаслідок боротьби за виживання, а не за комфорт хатнього побуту, призводило «до падіння загальної культури, де життя сіре до неможливості. Культура спадає, рівень життя, навіть побутового, падає все нижче» [1; 2-3].

У 1969 році загальноєвропейський комітет вводить єдині стандарти для кухонних модулів – ширини, висоти, глибини. Відтепер виробники розпочали експерименти з матеріалами та облицюванням, не зачіпаючи розмірів шаф.

Одним європейським гігантом у виготовленні кухонних гарнітурів був і залишається меблевий гігант «Сі Матік» («Sie Matic»).

60-ті роки ХХ століття – це час, коли господиня починає все менше стояти біля плити. По-перше, сталося це завдяки появі одноразового посуду та напівфабрикатів, які можливо зберігати у потужних морозильних камерах. По-друге, в країнах Америки та Європи почали використовувати посудомийні машини; виникло чимало електропобутових приладів: тостер, блендер, кухонний комбайн, міксер, мікрохвильова піч тощо. Крім того, даний період ознаменувався появою електричних водонагрівачів та мийок із нержавіючої сталі. А вже наприкінці 60-х років запатентований штучний камінь «коріан» («corian» – довговічний матеріал, що не поглинав забруднень), з якого пізніше почали виготовляти безшовні стільниці, робочі поверхні та литі мийки.

Відомий британський архітектор та дизайнер арабського походження Заха Хадід розробила футуристичний проект кухні під назвою «Z. Island by DuPont Corian», де використовувався вищезгаданий матеріал, й таким чином вона перетворила кухню в мультимедійний центр з акустичною системою та рідкокристалічними екранами; кухня була виконана моноблоком з повністю інтерактивною стіною для зберігання [11; 125].

У радянські часи на території СРСР розпочалося масове використання електроприладів та корпусних меблів, й таким чином невід'ємним елементом радянської кухні стала електрична плита інколи навіть із духовкою, що, зазвичай, стояла поруч із вікном. Модульні меблі «совкового» періоду були нічим іншим, як набором закритих навісних шаф та тумб; обов'язковою була раковина. Але основним елементом радянської кухні був кухонний стіл прямокутної форми, оточений кількома табуретами [10; 1].

Удосконалення кухонних витяжок у 1980-х роках дозволяє не відділяти кухню в закриті приміщення. В ужиток в Європі входять кухні-студії, запропоновані ще дизайнером Ле Корбюзє на початку ХХ століття, столові, об'єднані з кухнею і гостинною (перехідний та суміжний простір) [7; 123-125]. Тепер і на багато років вперед кухня – не лише приміщення, але і об'єкт престижу, а згодом і дизайну. Але все більш поширеними у міському житті залишаються традиційні окремі їдальні, популярні й сьогодні. За словами ірландського шеф-повара, автора численних кулінарних книг та засновника кулінарної

школи («Ballymaloe Cookery School», Ірландія) Дарини Аллен: «Я завжди мріяла про те, щоб у моєму домі була кімната для сніданків – точно така, як у будинках моїх батьків та дідуся з бабусею. З великими вікнами... тут я люблю сидіти вечорами з бокалом вина та милуватися заходом. А ще я обожаю криті веранди, такі зводять у Швеції» [4; 148-150].

Кухні в 1970-80-ті роки – це період народження «кухні-острова». Стало популярним розташовувати плиту та мийку не біля стіни, а в центрі – так з'явився кухонний «острів», запатентований фабрикою «Бультхауп» («Bulthaup»), заснованою в 1949 році Мартіном Бультхаупом. Завдяки системам вентиляції та потужній витяжці в квартирах-студіях кухня «острів» перестала бути відокремленим середовищем.

Із кінця 80-х років ХХ століття кухонне середовище мало такий вигляд, як сучасний прототип. Тоді ж у виробництві кухонних меблів класу «економ» почали використовувати недорогі матеріали; наприклад, ламіноване ДСП (дерев'яно-стружкова плита) та шпоновані фасади. З'явилися набірні меблі, які пізніше еволюціонували у модульні конструкції.

Кухня кінця ХХ – початку ХХІ століття – переважно мінімалізм та функціоналізм [3; 223-225]. Популярний у 90-ті роки мінімалізм (в його основі поєднання простоти та функціональності) відбився і в оформленні кухонного середовища. Всі приладдя і техніка «заховалися» за розсувними дверцятами та панелями, а форма меблів стала лаконічною.

Кухня сьогодні – свято компактності та мінімалізації, зокрема, і в плані оснащення.

Розвиток сучасної кухонної інфраструктури спрямований в бік багатофункціонального розуміння простору і, за словами архітектора та дизайнера кухонного середовища Джонні Грея, «Велика кухня – осередок кожної великої сім'ї», складає суть кожного будинку, його серце, життєвий центр.

У статті англійського спеціаліста в галузі дизайну Стефана Бейлі, опублікованій в газеті «Independent» («Незалежність»), йдеться про поняття кухні як показника культури у сучасному суспільстві: «Кухня... стала лабораторією смаків, місцем, де кожний експериментує зі стилем, проявляючи свою спокусу в цій справі...» [13; 35].

Список використаної літератури

1. **Борисенко М.** Приватний та публічний простір житлового середовища в процесі модернізації побуту городян України в другій пол. ХІХ-ХХ ст. [Електронний ресурс] / М. Борисенко. – Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua>.
2. **Горленко В.** Традиційні заняття та промисли українців / В. Горленко // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 3-4. – С. 70–81.
3. **Даниленко В.** Дизайн: термінологічний аспект / В. Даниленко. – К. : Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці. 2005. – Вип. 12. – С. 221–226.
4. **Грей Дж.** Дизайн кухні / Дж. Грей. – М. : Арт-Родник, 2005. – 192 с. : ил.
5. **Люптон Э.** Ванная комната, кухня, и эстетика отходов / Э. Люптон, Д. Миллер. – Princeton Architectural Press, 1996. – 254 с.
6. **Макарчук С.** Этно-социальное развитие и национальное отношение на западно-украинских землях в период империализма / С. Макарчук. – Л. : Сокол, 1983. – 256 с.
7. **Ренато Де Фуско.** Ле-Корбузье – дизайнер. Мебель 1929; [пер. с итал. И. А. Пантыкина, з англ. И. А. Ильф] / Де Фуско Ренато. – М. : Сов. художник, 1986. – 202 с.
8. **Руубер Г.** О закономерностях художественного и визуального восприятия / Г. Руубер. – Т. : Вангус, 1985. – 344 с.
9. **Сергійчук В.** Радянська Прикарпаття. Український здвиг: Прикарпаття 1939-1955 рр. / В. Сергійчук. – К. : Українська видавнича спілка, 2005. – 840 с.
10. **Советские коммунальные квартиры.** Ностальгия по прошлому и детству [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.20th.Su>
11. **Снодграсс М.** Энциклопедия истории кухни / М. Снодграсс. – Фицрой : Дирборн

издателей, 2004. – 357 с. : ил.

12. *Харрисон М.* Кухня в истории / М. Харрисон. – Osprey, 1972. – 345 с.

13. *Hiller Nancy R.* The Hoosier cabinets in the kitchens history / Nansy R. Hiller. – Indiana University. – 160 p.

Резюме

Розглядається проблема становлення та розвитку інтер'єру кухні у міському житлі, враховуючи територіальні і часові відмінності.

Ключові слова: кухня, інтер'єр, простір, середовище, культура, міське житло.

Summary

Strutinska Y. An interior of a kitchen in urban housing

The article talks about the formation and development of a kitchen in the city including housing, so territorial and temporal cancel. Focuses on the fact that the kitchen space with nondescript outbuildings for servants and cooks, over the centuries, and scientific and technological revolution, the end of XX – beginning of XXI century, became the center of the whole house.

Key words: kitchen, interior, design, space, environment, culture, city abode.

Аннотация

Анализируются вопросы становления и развития интерьера кухни в городском жилье, учитывая территориальные и временные особенности.

Ключевые слова: кухня, интерьер, пространство, среда, культура, городское жилье.

Надійшла до редакції 29.09.2013 р.

УДК 784(470+571):7.03:784(=161.2)

Р.Й. Калин

УКРАЇНСЬКА СПІВАЧКА ГАЛИНА ЧОРНОБА У СВІТОВОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Українська вокальна культура є тією духовною матрицею, з якої протягом століть проростають паростки у ряд західних і східних культур, яка народила сотні кращих співаків світу, які працюють в усіх куточках світу і представляють кращі світові оперні театри.

Відомими є осередки української культури в Канаді, США, з якими свого часу пов'язав долю знаменитий хор Олександра Кошиця та чимало вокалістів у країнах Західної Європи. Зокрема, прихистком для української культури стала церква святої Варвари у Відні, осередки у Празі, Лондоні, Варшаві і Кракові та ін.

У зв'язку з історичною ситуацією особливими стали зв'язки української співочої матриці з російсько-радянською імперською культурою. Взаємообмін – завжди добре, це той фактор, що збагачує обидві сторони. Проте, Україна у цьому процесі століттями виступала донором, і вітчизняні співаки ризикували втратити власну національну ідентичність, «розчинити» самобутній стиль у мультинаціональних конвергенційних процесах.

Уникнути вказаної загрози дозволяє національно-культурна діяльність митців, що привносять у «конвертований» мистецько-культурний простір та його вокальний модус нові самобутні грані, притаманні для «рідного вокального модусу». Попри усі складності залишатися українцем, берегти рідну культуру у світовому просторі – саме це знаменно демонструє Галина Черноба у Москві. Співачка з рівновеликою повагою плекає і українську, і російську культури – і батьківську, і ту, що протягом життя також стала рідною. Ця проблема є надзвичайно актуальною, а відтак – потребує мистецтвознавчого

дослідження.

Дослідження діяльності українських співаків у Петербурзі та Москві протягом російсько-радянської імперської історії є надзвичайно складною проблемою, оскільки документальні матеріали ретельно приховувалися і приховуються далі в центрі колишньої імперії, а українське походження багатьох митців свідомо приховувалося. Не зважаючи на те, українськими музикознавцями В. Антонюк [2], Л. Горенко [6-8] та ін. проаналізовані архівні матеріали, що містять вагомі докази активної діяльності українських співаків у Москві та Петербурзі.

Із визначною співачкою Г. Чернобою, яка є берегинею українства у Москві, автор статті мала нагоду спілкуватися особисто, а також користуватися матеріалами з особистого архіву співачки й низкою публікацій [1; 9-15]. Тому вважаємо з доцільне оприлюднити результати власних спостережень.

Мета дослідження – показати постать Г. Черноби як української співачки у світовому контексті.

Г. Черноба (у російському варіанті – Черноба) (1948 р. н.) – заслужена артистка України та заслужена артистка Російської Федерації, солістка Большого театру в Москві.

Родина співачки належить до депортованих українців, що проживали на етнічних українських землях теперішньої Польщі і були виселені внаслідок сталінського поділу території Польщі після Другої світової війни. Після завершення школи вступала до університету на історичний факультет, працювала креслярницею на заводі. Але, як сказала Г. Черноба, «В Україні не співати – як не дихати». Звернулися до педагога Поліни Скибинської, яка готувала талановиту дівчину до вступу у консерваторію. Отож, творча біографія майбутньої співачки розпочалася у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, де навчалася у класі народної артистки України, професора Марії Байко (закінчила у 1975 р.).

М. Байко – знаний педагог, яка продовжила плеяду фундаторів львівської вокальної школи, серед яких – В. Висоцький, Ч. Заремба, А. Дідур, С. Крушельницька, а у другій половині ХХ ст. – О. Карпатський, П. Кармалюк, О. Дарчук. М. Байко, навчалася в Одарки Бандрівської, що перейняла школу італійського «bel canto» в української співачки світової слави С. Крушельницької, яка бездоганно володіла вказаною школою.

Г. Черноба, володарка ліричного сопрано, ще під час навчання у Львівській консерваторії мала запрошення до Донецької опери (на прослуховуванні виконувала «Лист Тетяни» з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського), але потрапила до Большого театру СРСР. Співачка розповіла, що це здійснилося з «легкої руки» земляка Ю. Мазурка (також вихідця з родини депортованих українців), вже тоді знаного співака, направленого керівництвом театру для пошуку талантів в Україні.

Із Львівської консерваторії маестро відібрав Г. Чернобу та М. Костюк, які успішно пройшли конкурсний відбір до Большого театру СРСР.

Співачка згадує, що прослуховування проходило у Бетховенській залі в три тури (у вимогах – арія Чіо-Чіо-сан та інші твори), в якому взяли участь 180 осіб з усього СРСР. Комісія, до якої входили В. Атлантов, О. Огнівцев, Т. Мілашкіна, О. Образцова, Ю. Мазурок, О. Ведерніков та ін., відібрала чотири співачки – українки Ірина Журіна (харківська школа), Лариса Юрченко (київська школа), Марта Костюк та Галина Черноба (львівська школа).

У 1975-1977 рр. молода співачка пройшли стажування у студії при театрі. Відразу заспівала Тетяну; на сцені Кремлівського Палацу з'їздів дебютувала з партією Графині Чепрано, а перехідною до основного складу оперного стала Софія в «Семені Котко» С. Прокоф'єва: «Це все було мос: вишиванка, Україна, українські пісні...» – зізнавалася співачка [14].

Як розповіла Г. Черноба, у класі М. Байко вона отримала відмінну вокальну школу, основу на «гострому» та «політному» звуці, що йде від школи С. Крушельницької. Натомість у Москві молода співачка опанувала й іншу манеру – емоційне, широке дихання при опущеній гортані, при зібраному звуці, що демонструвала у той час

І. Архипова.

Оволодівши майстерністю оперного співу, Г. Черноба 1977 р. була зарахована до трупи Большого театру СРСР, де виконала 35 провідних партій. Це героїні російських опер: Тетяна («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Ольга («Русалка» О. Даргомижського), Іоланта («Іоланта» П. Чайковського), Марфа («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Земфіра («Алеко» С. Рахманінова); у західноєвропейській класиці створила образи Сюзанни, Донни Анни, Мікаели, Віолетти, Недди, Фьорділджі, Травіати, Оскара; у радянських операх – Софії («Семен Котко»), Луїзи («Дуенья»), Наташі («Війна і мир» С. Прокоф'єва) та ін. Виконувала партію Тетяни на прем'єрі опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського; 1999 р. виконала партію Степаниди у прем'єрній виставі «Псковитянки» М. Римського-Корсакова, поставленої І. Шароєвим під орудою Є. Светланова [10] та ін.

Г. Черноба з гордістю і теплотою згадувала, що мала нагоду співати з І. Козловським, А. Солов'яненком, Ю. Мазурком, Ю. Григор'євим, В. Верестніковим, Ю. Гуляєвим. Працювала з режисером-постановником Б. Покровським, співпрацю з яким (результатом чого стали 8 партій), відмічає з особливою вдячністю, а також із диригентами Г. Рождественським, Є. Светлановим, Б. Хайкіним, М. Ермлером та ін.

Г. Черноба багато виступала як концертна співачка, концертувала у республіках СРСР та за кордоном – співала в «Ла Скала», виступала у США, Канаді, Японії, Італії, Великобританії, Фінляндії та ін. Зокрема, об'їздили 120 міст в Англії, виступаючи зі славетним українським тенором І. Козловським.

Сьогодні Г. Черноба викладає у музичному коледжі Московської консерваторії ім. П. Чайковського та проводить активну культурно-мистецьку діяльність української діаспори у Москві. Співачка відома співпрацею з такими мистецькими та громадськими організаціями як фонд ім. І. Козловського (почесним Президентом якого є Б. Руденко), Товариство любителів української музики, Українська народна хорова капела Москви під керівництвом В. Скопенка, Регіональна громадська організація «Українці Москви»; брала участь в акціях Українського музичного салону у Москві та ін.

Г. Черноба відома і співпрацею з Культурним центром України в Москві, на Арбаті, де була укладена традиція щомісяця проводити мистецькі зустрічі. Зокрема, співачка із захопленням розповідала про концерт із творів М. Лисенка, який представила в музичному салоні. Тут відбувалися ювілеї українців – зокрема космонавта М. Поповича та ін., виступи українців – народних артисток України М. Стеф'юк, Л. Юрченко, багатьох хороших та інструментальних колективів тощо.

В акціях Культурного центру мали нагоду виступати як імениті, так і молоді співаки Большого театру – народні артисти Росії О. Ворошило, І. Журіна, А. Зайченко; лауреати міжнародних конкурсів С. Мавнуков, К. Головльова, М. Гужов, О. Околишева, С. Гайдей та ін. У концертній залі центру звучала музика А. Кос-Анатольського, Є. Козака, Д. Задора, М. Колесси, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова та інших українських композиторів; у програмах взяли участь російські драматичні актори, народні артисти Росії О. Філіпенко, О. Голобородько, В. Івченко, А. Ліванов, заслужений артист України О. Парра та ін. «Усі вони виступають у нас українською мовою тому, що справжнім хазяїном сцени Культурного центру є українське слово, українська пісня» – написав у книзі про Культурний центр України в Москві його генеральний директор В. Мельниченко [11; 305]. А Г. Черноба свого часу висловилася так: «Ми щасливі з того, що в Москві діє такий чудовий Культурний центр України... Його добре знають в Москві... тут дуже приємно, тут гарна аура... Дай Боже, щоб ми обростали хорошими людьми, щоб до нас приходили талановиті виконавці...» [12; 445].

Співачка зберігає теплі стосунки з Україною – мистецькими та культурно-громадськими організаціями Львова, як депортована українка – з товариством «Холмщина» у Луцьку, де також виступала в обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, музичною громадськістю інших українських міст.

Показовим для розуміння національно-культурної позиції Г. Черноби є відгук прес-

служби Бібліотеки української літератури у Москві про її участь у «Пісенних вечорницях» 2010 р.: «Незвичайним стало чергове зібрання клубу «Пісенні вечорниці», що майже два роки діє при Бібліотеці української літератури. Цього разу з аматорами співу, шанувальниками української пісні, що зібралися у Великій залі БУЛ, творчо спілкувалася відома співачка – солістка Великого театру, заслужена артистка Російської Федерації та України Галина Черноба. В зустрічі, присвяченій 65-й річниці перемоги у Другій світовій війні, взяли участь також талановиті вихованці Галини Йосипівни – студенти Московської консерваторії ім. П. Чайковського. В їх чудовому виконанні прозвучали й класика російських, українських та зарубіжних композиторів, і численні українські народні пісні, а лейтмотивом концертної програми стали твори на воєнну тему... Справжнім відкриттям для гостей стало знайомство з чудовими юними співачками, що входять у велике мистецтво з-під крила своєї наставниці. Особливо зворушило те, з якою проникливістю, глибоким відчуттям мелодії та змісту виконують ці російські дівчата українську народну пісню. Звичайно ж, у цьому чи не чільна заслуга й їх наставниці – Галини Черноби, яка сама є не лише глибоким знавцем, але й талановитим популяризатором українського музичного мистецтва в Росії» [13].

Як співачка з великим досвідом, Г. Черноба стверджує, що внаслідок мелодійності української мови, пов'язаної з великою кількістю голосних звуків, український репертуар розвиває навички виконання кантени. Відтак, як педагог, вона своїм учням з цієї дидактичною метою дає вивчати арії з українських опер, народні пісні. В результаті російські студенти, серед яких – і етнічні росіяни, і представники народів Азії, що мають свою виконавську специфіку, пов'язану з мовними особливостями, знайомляться з українською пісенною спадщиною, що сприяє і зближенню вокальних шкіл, і національних культур.

Тож творчість Г. Черноби демонструє поєднання модусів української (львівської) і російсько-радянської (зосередженої у Большому театрі СРСР) вокальної культур, а також творення нового культурного поля шляхом інтеграції «рідного» вокального модусу та національної культури у «конвертований» (російський) мистецько-культурний простір. Співачка є однією з тих особистостей, які бережуть українську пісенну культуру і підтримують осередки національної ідентичності у світовому культурному просторі.

Примітки

¹ Іван Грозний – В'ячеслав Почапський, Токмаков – Леонід Зімненко, Матуте – Олег Біктиміров, Михайло Туча – Павло Кудрявченко, Ольга – Марія Гаврилова, Степанида – Галина Черноба, Власівна – Галина Борисова, Перфільівна – Олена Новак.

Список використаної літератури

1. *Актеры и роли* // Театрально-концертная Москва. – 1983. – 28 апр. – 4 мая.
2. *Антонюк В. Г.* Исторична роль українських співаків у формуванні російської вокальної школи (XVII-XIX ст.) / В. Г. Антонюк // Материали V Международного семинара «Вклад украинцев в русскую культуру». – 2005. – 25-28 мая / [под ред. Т. Н. Лебединской]. – С.-П., 2006. – С. 166–178.
3. *Асафьев Б.* Большой театр / Б. Асафьев // Большой театр СССР. III вып. / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Сов. композ., 1981. – С. 191–214.
4. *Большой театр* : официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoi.ru>.
5. *Большой театр СССР*. III выпуск / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Сов. композ., 1981. – 286 с.
6. *Горенко Л. І.* Про набори українських співаків до Придворної імператорської капели (XVII-XIX ст.) / Л. Горенко // Зб. наук. праць НДІ українознавства. – 2007. – Т. XIV. – С. 306–318 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://visnyk.com.ua>.
7. *Горенко Л.* Роль українців у розбудові російської музичної культури XVII-XIX ст. (за матеріалами наборів співаків до придворної капели) / Л. Горенко // Музичне мистецтво і

- культура. Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової : Зб. наук. праць. Вип. 7. – Ч. 2. – Одеса, 2006. – С. 212–220.
8. **Горенко Л.** Українські архіви у зібраннях Бібліотеки Російської Академії наук : (культурол. огляд) / Л. Горенко // Мистецтвознавчі зап. – 2007. – Вип. 11. – С. 117–125.
9. **Григорьев А.** Новое поколение Большого театра / А. Григорьев // Театр. Москва. – 1982. – 13-19 мая. – С. 5–7.
10. **Матусевич А.** Еще раз о «Псковитянке» / А. Матусевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rimskykorsakov.ru/pskovityanka-bt.html>
11. **Мельниченко В.** Флаг Украины на Арбате / В. Мельниченко. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 448 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ukrcenter.org/Slovo/S11.doc>
12. **Мельниченко В.** Слово о Культурном центре // В. Мельниченко. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ukrcenter.org/Slovo/S11.doc>
13. **«Пісенні вечорниці» з Галиною Чернобою** / Прес-служба Бібліотеки української літератури у Москві [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://do.gendocs.ru>.
14. **Федорченко В.** Театр – мой храм / В. Федорченко // Большой театр. – № 7 (2514). – 1999. – 11 марта.
15. **Шпиллер Н.** Галина Черноба / Н. Шпиллер // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 8. – С. 9.

Резюме

Розглядається діяльність української співачки в Москві Галини Черноби. Окреслюється національно-свідома позиція митця.

Ключові слова: українська культура, світовий мистецький простір, конвергенція, вокальна школа, збереження національної культури.

Summary

Kalyn R. The Ukrainian singer Galyna Chornoba in a world art space

The activity of Ukrainian singer in Moscow Galyna Chornoba is discussed in the article. The national-conscious position of artist is approved.

Key words: Ukrainian culture, global art space, convergence, vocal school, preservation of national culture.

Аннотация

Рассматривается деятельность украинской певицы в Москве Галины Чернобы. Описывается национально-сознательная позиция певицы.

Ключевые слова: украинская культура, мировое художественное пространство, конвергенция, вокальная школа, сохранение национальной культуры.

Надійшла до редакції 30.12.2013 р.

УДК 738.3(092)(477):008:[005.745](043.3)

Т.М. Зіненко

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ СИМПОЗИУМІВ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ ЯК ЯВИЩА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Серед розмаїття художніх проектів кінця ХХ – початку ХХІ ст. симпозиуми художньої кераміки посідають особливе місце. Вони відзначаються обґрунтованим, творчим підходом до вибудовування взаємозв'язків «художник – середовище – твір». Повноцінне втілення даної системи відобразилося на прикладі

реалізації конкретних проектів симпозіумів художньої кераміки.

Процес загальноєвропейської та загальносвітової інтеграції і глобалізації призводять до поступового розмивання кордонів між видами і жанрами мистецтва. Художня кераміка поєднує в собі творчі прийоми живопису, графіки, скульптури, демонструючи при цьому свої унікальні властивості формотворення та декорування. Відбувається взаємодія між окремими національними керамічними школами і у цьому процесі симпозіумам художньої кераміки належить визначна роль.

Керамічний симпозіум як явище сучасної художньої культури, утримує в собі широкий спектр завдань. Однією з головних засад організації та проведення симпозіумів є культурний, світоглядний, професійний, творчий обмін між художниками-керамістами різних регіонів і країн. Сам факт проведення симпозіуму – унікальна можливість працювати творчо в ідеальних, з точки зору сировини, матеріалів тощо, умовах, високо цінується художниками. Ці симпозіуми сприяють усвідомленню суспільством того факту, що керамічний твір – таке ж високомистецьке явище, як живопис, скульптура чи графіка, розумінням кераміки як виду мистецтва, рівноправного у своїй образотворчості. Саме мистецтво глини та вогню було одним із перших і дійшло до нас із глибини віків у своєму спадкоємному розвитку.

В останні десятиліття у світовій та вітчизняній мистецтвознавчій науці точиться полеміка з приводу термінологічної визначеності мистецьких явищ, особливо тих, що з'явилися й активно поширюються у сучасному мистецькому середовищі. До таких явищ належать і симпозіуми художньої кераміки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження симпозіумного руху неможливе без розробки філософських, культурологічних, науково-теоретичних понять і категорій крізь призму яких саме поняття викристалізовується.

В основі дослідження даної проблематики лежать праці, присвячені вітчизняному декоративному мистецтву відповідного періоду. Перш за все, це монографії, у яких утримується новітнє дослідження процесів, що відбуваються в українському та світовому мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст., становлення цього руху, відображення етнічних та естетичних концепцій у сучасному керамічному мистецтві (О. Голубець, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, О. Пошивайло, М. Селівачов). Концептуально-мистецькі, соціально-культурні, формотворчі, традиційно-зберігаючі тенденції розвитку сучасної кераміки, що стали очевидними в процесі проведення симпозіумів, знайшли своє відображення у публікаціях О. Голубця, О. Пошивайла, В. Сидоренка, В. Гудака, О. Перця, М. Протас, Г. Вишеславського, О. Роготченка, О. Лагутенко, В. Тимофієнка, Ф. Петрякової, Л. Лисенко, Н. Маньковської, З. Алфьорової, Г. Вишеславського, О. Сидора-Гібелінди. В цих працях вирішуються завдання як формування сучасної термінологічної мистецтвознавчої системи в цілому, так і конкретних її проявів.

Дослідження симпозіумів художньої кераміки в сучасному культурно творчому процесі співвідносні в часі з проведенням самих симпозіумів та їх сучасним і ретроспективним аналізом у статтях істориків, мистецтвознавців, керамологів, художників, критиків, журналістів.

Специфіка джерел та наукових праць, що стосуються організації й проведення симпозіумів художньої кераміки, полягає в тому, що вони розкидані по періодичних виданнях різного профілю: культурологічного, інформаційного, суспільно-політичного, мистецтвознавчого, технологічного тощо. Ускладнює процес пошуку й те, що регіональне проведення симпозіумів відносить частину джерельної бази до важкодоступних мало тиражованих місцевих видань.

Багатоманітність творчих ідей, концепцій, форматів проведення симпозіумів художньої кераміки знайшли своє відображення у соціально-культурологічних, управлінсько-організаційних та описово-подієвих статтях. У той же час мистецтвознавчий аналіз виготовлених на симпозіумі робіт, персональний та кількісний склад учасників симпозіумів розглядається дослідниками фрагментарно й не системно.

Актуальність даної проблематики в тому, що існуючі категоріальні визначення симпозиумного руху вже не відповідають новим викликам, заданим практикою сучасного художнього життя. Тому виникає нагальна потреба у структуризації і співвідношенні підходів до теоретичного осмислення категорій, пов'язаних із симпозиумним рухом у сфері скульптури, художньої кераміки, живопису, ленд-арту тощо. Ця теоретично-категоріальна складова має увійти у загальну теоретичну концепцію дослідження новітніх мистецьких практик: симпозиумів, пленерів, фестивалів, практикумів.

На сьогодні проблематика категоріального осмислення симпозиумного руху не має достатньо узагальненої та детально розробленої культурологічної моделі, яка б у повній мірі відображала сучасне розмаїття конкретних виражень, що міститься у реалізованих й потенційних мистецьких проектах.

Стаття обмежує поставлені проблеми пошуком найбільш адекватних складових теоретично-концептуального та категоріального розуміння симпозиумів як поняття, що набирає ваги в сфері сучасної культури. Значення тієї теоретичної рефлексії, закладеної в розробленій моделі, стверджується в сфері вільної художньої творчості – у максимально наближеного до природного, середовищі мистецьких симпозиумів.

Дослідження базується на розробці основних мистецьких категорій і знаходиться у прямому співвідношенні з проблематикою активізації візуалізованого та пластичного мислення в умовах симпозиумного руху. Одним із головних аспектів даної теми є узгодження та уніфікація термінологічного апарату цього руху в сфері художньої кераміки як нового і недостатньо вивченого сегмента мистецького життя. Особлива увага приділена також культурологічному розгляду категоріальної системи самих проектів симпозиумів, розробки критеріїв оцінки створюваних на них художніх робіт.

Дане дослідження обмежує поставлені проблеми пошуком найбільш адекватних складових теоретично-концептуального і категоріального розуміння симпозиумів як поняття, що набирає ваги в сфері сучасної культури.

Значення тієї теоретичної рефлексії, закладеної в розробленій моделі, стверджується в сфері вільної художньої творчості – у максимально наближеного до природного, середовищі мистецьких симпозиумів.

Вклад матеріалу. Розмаїття сучасного мистецького життя ставить перед культурологами та мистецтвознавцями нові виклики, зосереджені у площині того, що реалізовані проекти не завжди знаходять своєчасне науково-теоретичного осмислення. Симпозиуми художньої кераміки вже стали помітним явищем культурно-мистецького життя. Вони не тільки активізують зусилля художників даного виду мистецтва у пошуку нових ідей та спонукають їх до експериментів, а й мають важливий вплив на соціально-культурне середовище [8; 5], сприяють усвідомленню суспільством того незаперечного факту, що керамічний твір – таке ж високомистецьке явище, як живопис, скульптура чи графіка, розумінню кераміки як виду мистецтва, рівноправного у своїй образотворчості [6; 12]. Саме мистецтво глини та вогню було одним із перших і дійшло до нас з глибини віків у своєму спадкоємному розвитку.

Керамічний симпозиум як явище сучасної художньої культури, утримує в собі широкий спектр завдань. Однією з головних засад організації та проведення є культурний, світоглядний, професійний, творчий обмін між художниками-керамістами різних регіонів і країн. Сам формат заходу – унікальна можливість працювати творчо в практично ідеальних з точки зору сировини, матеріалів тощо умовах, високо цінується художниками [9].

Термінологічна визначеність мистецьких явищ, особливо тих, що з'явилися й поширюються у сучасному мистецькому середовищі, є предметом розгляду численних науково-практичних конференцій та круглих столів із проблем сучасного мистецтва. До таких явищ належать і симпозиуми художньої кераміки. Вони сприймається як портал, здатний відкривати художникам шлях один до одного та у міжнародний контекст [9].

Категоріальний апарат зосереджений у поняттях «симпозиум», «пленер», «творчий

практикум» [5; 14]. Усі ці поняття об'єднані визначальною рисою: тимчасовою в часі та просторі співпрацею художників у штучно створеному для цього середовищі. Як правило, результатом реалізації даних проектів є створення мистецьких творів безпосередньо в «польових» умовах. У науковому середовищі виділяються основні характеристики симпозіумів, що відрізняють їх від інших видів наукових зібрань та мистецької співпраці. Таких особливостей чотири: періодичність, значимість, плановий характер, збалансованість. Конкретний розгляд цих характеристик розуміється так: зустрічі учасників відбуваються з певною періодичністю; проблема, якої торкається симпозіум, має статус до кінця не вивченої, хоча й відомої та досліджуваної; тематика порушених проблем окреслюється наперед концепцією симпозіуму; така форма науково-творчої співпраці передбачає рівноправну участь та спілкування усіх учасників і сторін.

Л. Лисенко умовно поділяє симпозіуми на ті, що покликані бути провідниками державної ідеології і ті, які мають вільнішу програму. Дослідниця виділяє у окрему групу симпозіуми, ініційовані окремими художниками, як альтернативу офіційним симпозіумам. Їх відрізняє відсутність тематики, орієнтація на авторство та творчість. Кожен куратор мріє про високий рейтинг симпозіумної роботи, про творчу команду, стосунки всередині якої будуються на творчому змаганні, а кожному автору надається повна свобода. Особливістю симпозіуму є розуміння його засад як своєрідної малої академії, де художник навчає двох скульпторів-початківців, дає їм путівку у творче життя [2; 14].

Дискусійне окреслення термінологічного апарату доводить, що використання терміну «симпозіум» для характеристики процесу творчої співпраці художників-керамістів у певному місці з попередньо визначеними умовами та творчими завданнями, що має на меті спілкування, обмін досвідом, пошук новаторських підходів до створення керамічних творів тощо є найбільш чітким, повним та логічно обґрунтованим. Тому підміна терміну «симпозіум» іншими поняттями у контексті дослідження зазначених явищ є недостатньо виправданою.

Ще одним аспектом виступають критерії мистецтвознавчої оцінки мистецьких творів з урахуванням компонентів певної екстримності: роботи в умовах симпозіумів. До цих компонентів належать фактори психологічного (робота на публіці, та поряд з іншими художниками); технологічного (обмеження сировинної бази і матеріалів, задані умови випалу творів); тематично-конкурсного (праця в рамках заданої теми чи в її відсутності, робота журі в плані визначення переможців та нагород) порядку.

Тож серед загальних критеріїв, що служать для оцінки мистецьких творів, до оцінки симпозіумних робіт раціонально застосовувати: критерій інтелектуальної глибини, новизни, концептуальності підходу до творення художнього образу, критерій технічної досконалості. Тобто, на перший план оцінки творів виступають категорії суб'єктивного порядку, такі як володіння власною художньою мовою, пізнаваність художника, його прагнення до експерименту, пошуку нових формотворчих та зображальних прийомів. Саме це є критеріями робіт, які внаслідок недосконалого випалу можуть бути технічно неякісними, внаслідок використання незнайомих матеріалів та недостатньої підтримки з боку технологічної служби (не на усіх симпозіумах така існує) можуть не давати відповідного кольору тощо. Але головне – новизна, свіжість і неординарність підходів повинні визначати цінність симпозіумних робіт. У цьому контексті симпозіум відповідає формату сучасного контемпорарного мистецтва, у якому концепт, авторська ідея та актуальність відіграють першочергову роль.

Рівень виявлення та вирішення творчих проблем симпозіуму лежить у площині формування концепції і творчої групи, і знаходиться у прямій залежності з рівнем творчого потенціалу учасників та рівнем технологічного забезпечення. Тобто, проблеми технологічного, організаційного, побутового порядку є одними з найважливіших у реалізації симпозіумних проектів [8]. Але головне, що забезпечує успіх симпозіуму – його прагнення бути в епіцентрі художнього життя країни, Європи та світу, всіляко провокувати необмежений художній пошук [6; 18].

Одним із головних ознак успішності проведення симпозіумів є їх періодичність, сталість і традиційність. Виходячи з цієї умови, в проблемологічне поле вноситься вивчення термінологічних характеристик, кількісний і персональний склад творчих груп, характеристики діяльності кураторів (або кураторських груп) та їх вплив на характеристики симпозіуму. Сюди також відноситься: визначення особливостей природних, кліматичних, погодних умов, що впливають на хід симпозіумів. Особливе місце в проблемологічному полі посідає мистецтвознавча характеристика створених робіт та їх подальша доля в плані організації їх зберігання та експозиційної роботи.

Міжнародні симпозіуми художньої кераміки в Україні та участь вітчизняних митців у подібних заходах за кордоном, демонструють процес взаємозбагачення і діалогу національних культур. Причому така взаємодія, як правило, проходить у полі толерантного ідентифікаційного визнання, відкриття особливостей творчих пошуків колег. Аналіз зазначених процесів у середовищі кожного конкретного симпозіуму є важливим сегментом проблемологічного поля.

Специфіка створення керамічних творів в умовах симпозіумів залежить від технологічної та сировинної бази. Використання художниками певних сортів глин, шамоту, формувальних мас, полив, ангобів, барвників мають великий вплив на кінцевий результат. Багато що залежить від температурного режиму, форми і конструкції печі, якості сушіння готових виробів, виду енергії випалу (дров'яний, газовий, електричний), застосування особливих технологій формоутворення, декорування, випалювання. Всі ці аспекти також належать до проблемологічного поля симпозіумного руху.

Означене вище вимагає нових підходів до розгляду феномену симпозіумів, як однієї з форм функціонування сучасного мистецтва, до бачення їх суттєвим явищем, що забезпечує розкриття індивідуальних можливостей художника-кераміста у процесі роботи у творчій групі конкретного симпозіуму; оновлення та активізація особистісного потенціалу творчості митця на тлі загальносвітових модернізаційних мистецьких процесів. Це передбачає кардинальні зміни у розробці концептуальних засад симпозіумів, підготовці кураторів симпозіумів як професійних управлінців у мистецькій сфері, реалізацію завдання взаємодії з меценатами, місцевими органами влади тощо, яка є фрагментарною, несистемною, забезпечується в основному за рахунок післяподієвого етапу, що має потенційний соціокультурний вплив [1; 171].

Історія симпозіумного руху в Україні та світі дає підстави подати їх типологізацію. Перший тип: це симпозіуми, що проводяться державними установами, музеями. Другий тип – керамічні симпозіуми, що організуються промисловими підприємствами та окремими бізнесменами. Особливістю такого типу симпозіумів є наявність практично необмеженої можливості використання художником-учасником симпозіуму формувальної маси, сировини та матеріалів, які використовуються в промисловому виробництві, можливість використання технологічного оснащення промислових підприємств: лабораторні експерименти з глинами та формувальними масами, сушка, випал тощо.

Третій тип симпозіумів художньої кераміки – симпозіуми, організовані творчими спілками: Національною спілкою художників України та Національною спілкою майстрів народного мистецтва України. Особливістю симпозіумів такого типу є чітко задекларована тематика виготовлення художніх творів. Симпозіуми такого типу поєднують серед своїх учасників як професійних художників, так і народних майстрів-гончарів, аматорів народного мистецтва.

Четвертий тип – симпозіуми художньої кераміки, проведені художніми навчальними закладами, як правило, державними. Особливістю симпозіумів цього типу є те, що вони проводяться на території і навчально-виробничій базі художніх навчальних закладів. Це дає можливість учням і студентам даного закладу взяти активну участь у симпозіумі, поспілкуватися з його учасниками, перейняти передовий досвід.

П'ятий тип – симпозіуми, ініційовані самими художниками. Своєрідний феномен самоорганізації, коли художник-куратор, чи певна ініціативна група проголошує

проведення керамічного симпозиуму, шукає для цього місце проведення, спонсорів, інших зацікавлених осіб. Це перехідний тип симпозиуму, оскільки за умов позитивної динаміки, він переходить у будь-який інший з вищезазначених типів, або ж зникає з поля зору мистецького життя. Окрім запропонованого вище підходу, існують ще декілька типів.

За своїм статусом симпозиуми художньої кераміки поділяються на міжнародні, національні, всеукраїнські (з міжнародною участю), всеукраїнські, регіональні. Існує певна проблема з типологізацією за даною ознакою, оскільки не існує чітко визначених критеріїв, які б давали можливість відносити ті чи інші симпозиуми до даного типу.

За жанровими характеристиками, симпозиуми художньої кераміки поділяються на: симпозиуми станкової кераміки, симпозиуми міні-кераміки, симпозиуми монументальної керамічної скульптури, симпозиуми ландшафтної керамічної скульптури, симпозиуми палаючої (вогняної) керамічної скульптури, симпозиуми змішаного жанрового компоненту.

Симпозиуми змішаного жанрового компоненту – нестійкий жанровий тип, оскільки поєднує різноманітні жанри і, як правило, врешті-решт схиляється до якогось із перерахованих вище типів.

За визначеністю художнього завдання симпозиуми художньої кераміки поділяються на ті, в умовах яких передбачена робота за визначеною тематикою і ті, де така тематика відсутня. Перший тип утворюють симпозиуми, в умовах участі яких задекларована певна тема, визначені номінації. До них належать майже всі досліджені симпозиуми художньої кераміки; виняток складають тільки симпозиуми «раку-кераміки», з огляду на те, що тематика заявлена в самій технології виготовлення керамічних мистецьких творів [3; 27].

У питаннях типологізації симпозиумів художньої кераміки за кінцевим результатом спостерігається логічність наступного поділу. Перший тип – симпозиуми, де виготовлені твори стають предметами музейних колекцій, піддаються опису, фаховій атрибуції, збереженню та реставрації. До них мають доступ глядачі. До другого типу належать симпозиуми, виготовлені на яких твори складають основу приватних колекцій, доступ до перегляду яких після симпозиуму стає обмеженим, а то й неможливим. Вони піддаються поверховій атрибуції, несистемному і не завжди фаховому реставруванню тощо. Третій тип – симпозиуми, долі творів, виготовлених на них невизначена; це симпозиуми зони найбільших ризиків.

Отже, особливості розуміння образотворчості в умовах симпозиумів у категоріально-понятійному апараті культурології здійснюється на засадах світових досягнень філософії, естетики та мистецтвознавства. Буття мистецької роботи, створеної в якісно інших умовах, ніж праця у власній майстерні, є специфічним психологічним процесом, виявленим та трансформованим через розкриття його потенційних і актуальних відносин з естетичними категоріями і мистецтвознавчими поняттями. Зміни в культурній парадигмі наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., спричинені потужним симпозиумним рухом, викликали в українському керамічному мистецтві появу нових явищ, які стали об'єктом науково-мистецтвознавчого дискурсу і вимагають теоретично-концептуального обґрунтування. Ці зміни зосередилися в активізації діяльності художників-керамістів у форматі пошуків нових виражальних засобів для досягнення поставленого художнього завдання. Завдяки симпозиумам цього періоду зародилося нове поняття – керамічна скульптура, а результатом стало започаткування створення парків керамічних скульптур у різних містах України. В перші роки нового тисячоліття спостерігається все більше різноманіття тематичної та концептуальної складової традиційних уже керамічних симпозиумів: з'являються симпозиуми вогняної керамічної скульптури, суттєво активізуються міжнародні контакти.

У сучасному світі симпозиумами художньої кераміки, які були рідкісним явищем навіть у 1990-х роках, нікого не здивуєш. Тобто, констатація того, що таке культурне явище існує і вимагає певного дослідження, культурологічного обґрунтування та термінологічної визначеності. Спостерігається суттєве розширення географії учасників

цього руху: окрім керамістів із Києва та Львова, продемонстрували свою творчість художники з Черкас, Ужгорода, Луцька, Полтави, Одеси, Харкова, Донецька, інших міст України. Проблемне поле симпозіумів художньої кераміки включає в себе організаційну, методологічну, технологічну, концептуальну складову. Гармонізація усіх зазначених проблем і успіх реалізації проекту досягається професійною управлінською діяльністю, яка можлива за умови наукового підходу до їх вирішення, чіткого виконання конкретних завдань на різних етапах підготовки і реалізації проекту: починаючи від розробки і затвердження концептуальних засад, формування складу творчої групи, прогнозування психологічної сумісності тощо і закінчуючи підсумковою виставкою і проблемою збереження й подальшого експонування виготовлених творів.

Запропонована типологізація проведених в країні симпозіумів художньої кераміки дає змогу виокремити характерні ознаки; вищеназвані типи дають змогу художникам та організаторам симпозіумів оптимізувати процеси підготовки і проведення даних дійств з метою досягнення найкращого результату для популяризації сучасного керамічного мистецтва загалом, збереження і популяризації виготовлених на симпозіумах творів, зокрема. Але найвагомим результатом реалізації симпозіумних проектів є те, що художня кераміка піднеслася з різновиду декоративно-ужиткового мистецтва до рівноцінного культурологічного явища, а самі симпозіуми стали, на рівні з традиційними виставками, обов'язковим елементом сучасного культурного процесу. Симпозіуми художньої кераміки є експериментальним полем для формальних, символістичних, семіотичних розвідок, своєрідним «ігровим полем», на якому відбуваються змагання з втілення авторських сюрреалістичних, футуристичних, концептуальних фантазій.

Сучасна практика української кераміки демонструє та підтверджує її високу професійність і активну інтеграцію до світового мистецького процесу шляхом розвитку й модернізації симпозіумного руху, який стає дедалі різноманітнішим і інтенсивнішим. Українська професійна кераміка постійно знаходиться в пошуку нових форм, відгукується на сучасні культуротворчі виклики, активно взаємодіє зі світом, відіграє помітну роль у соціально-культурному житті українського суспільства.

Список використаної літератури

1. **Гудак В.** Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності / В. Гудак // Українська керамологія. – Опішне : Українське народознавство, 2001. – Кн. 1. – С. 162–173.
2. **Лисенко Л.** Українська скульптура межі століть / Л. Лисенко // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. / Редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. – К. : ІПСМ АМУ : ЮЖД «Софія», 2009. – Вип. 10. – 384 с. – С. 12–20.
3. **Малолетков В.** Современная керамика мира : творческий опыт последней трети XX – начала XXI века / В. Малолетков; Рос. акад. художеств, Моск. высшая художественно-пром. акад. им. С. Г. Строганова, Моск. музей современного искусства. – М. : [б. и.], 2010. – 204, [3] с.: ил.
4. **Мотрій В.** Міжнародний практикум художників-керамістів / В. Мотрій // Укр. керамологічний журн. – 2002. – № 1. – С. 29–32.
5. **Національний симпозіум гончарства «Опішне – 2000»:** Творчий практикум. Програма. – Опішне : Українське народознавство, 2000. – 56 с.
6. **Перець О.** Мистецькі симпозіуми як засіб становлення полтавської художньої школи / О. Перець // Укр. керамологічний журн. – 2001. – № 1. – С. 12–18.
7. **Пошивайло О.** Слов'янський симпозіум кераміки 2001: ще один центр творення гончарної культури України? / О. Пошивайло // Укр. керамологічний журн. – 2001. – № 2. – С. 63–98.
8. **Пошивайло О.** Монументалізація українського гончаротворення / О. Пошивайло // Укр. керамологічний журн. – 2002. – № 1. – С. 5–6.
9. **Приватний архів автора.** Інтерв'ю, робочі документи симпозіумів.
10. **Протас М.** Бучанський скульптурний пленер (Культурологічні нотатки) / М. Протас //

Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. / Редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. – К. : ПСМ АМУ : ЮЖД «Софія», 2009. – Вип. 10. – 384 с. – С. 204–210.

11. **Чегусова З.** Взаємодія та взаємовплив народної та професійної творчості (на прикладі виставки «Сучасне декоративне мистецтво України в ЮНЕСКО, Париж, травень, 2004) / З. Чегусова // Музеї народного мистецтва та національна культура : Зб. наук. пр. / За ред. докт. мист-ва М. Селівачова. – К. : Златограф, 2006. – С. 206–215.

Резюме

Аналізується питання термінологічного визначення понять «симпозіум художньої кераміки», подається типологія даного явища за різними критеріями. Виводиться авторська теза про роль симпозіумного руху у розвитку сучасного мистецтва.

Ключові слова: керамічне мистецтво, симпозіуми, художня кераміка, художники-керамісти.

Summary

Zinenko T. A culturological model of symposiums of artistic ceramics in Ukraine as the phenomena of modern culture

The question of terminology determination of concepts «symposium of artistic ceramics» is analysed, the typology of this phenomenon is given on different criteria. An authorial thesis hatches about the role of symposiums motion in development of modern art.

Key words: ceramic art, symposiums, artistic ceramics, artists-ceramics.

Аннотация

Анализируются вопросы терминологических понятий «симпозиум художественной керамики», представлено типологию явления исходя из различных критериев.

Ключевые слова: керамическое искусство, симпозиумы, художественная керамика, художники-керамисты.

Надійшла до редакції 30.12.2013 р.

УДК 046:008

В.Г. Виткалов

Нова спроба реконструкції регіонального культурно-мистецького розвитку країни [Рец. на моногр. Виткалова С. В. «Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах». – Рівне : ППДМ, 2014. – 362 с.]*

Складне сьогодення постійно засвідчує важливість питань духовності у житті молодого покоління. І це помітно на активізації відвідування культурно-мистецьких установ – театрів, філармонійних зал, різноманітних художніх виставок, кількість яких зросла саме останнім часом. Помітно це й на активізації фестивального руху, який хоча й надалі залишається «штучним замінником свята» (К. Жигульський), все ж на українських теренах впевнено ствердився як важливий сегмент системи культурного обслуговування населення та активізації регіональної культурно-мистецької ініціативи. Тобто культурний розвиток країни виявляє сьогодні досить сталу тенденцію: попри економічні і суспільно-політичні негаразди, які об'єктивно не сприяють виявленню культурної ініціативи, духовна складова поступово починає стверджуватися у становленні країни.

Підтверджує цю тезу й поява значної кількості осіб, що намагаються цю активність відтворити в параметрах наукового чи публіцистичного осмислення, принаймні місцева краєзнавча періодика та кількість нових періодичних видань тому свідчення. Утім, усе частіше з'являються й достатньо помітні аналітичні наукові розвідки, що ставлять за мету виявити сутність нових умов розгортання культурної діяльності, висвітлити структуру

духовного продукту, створеного у новітній час, а також розглянути особливості творчої діяльності репрезентантів цієї творчості. І, безперечно, ставлять за мету відстежити тенденції духовного руху країни, порівняти його з аналогічними спробами, що відбувалися у попередню добу і на цій підставі продовжити писати літопис розвитку своєї країни вже новітнього часу. Серед таких спроб – ще одна монографія молодого дослідника з м. Рівного – С. Виткалова [1].

Відзначимо, якщо у своїй першій монографії [2] автором реконструйовано широке культурне тло, на якому сформувався сучасний культурний простір Рівненщини, виявлено духовні контакти представників західноукраїнського регіону з носіями інокультурних впливів, подано широко аспектний аналіз багатьох складових культурного розвитку регіону: пам'яток архітектури, музейної і замкової мережі, освітнього чинника в усьому його розмаїтті (початкової, середньої спеціальної і вищої культурно-мистецької освіти), на підставі якого й сформувалася потужна культурна інфраструктура згодом (клубна, бібліотечна, музейна та архівна мережа, загалом інформаційний простір краю, виявлено специфіку пам'яток охоронної діяльності в сучасних умовах на регіональному рівні та проаналізовано окремі сфери творчого виявлення митця), то в аналізованому виданні [1] акцент зроблено на творчих характеристиках тих, зусиллями діяльності яких край і формується як оригінальний суспільно-культурний регіон. І вже крізь призму їх організаційно-творчої діяльності виявлено численні проблеми функціонування як культурного простору, так і життєдіяльності самого митця в широкому сенсі цього слова. Таким чином, аналізована книга є логічним продовженням попереднього наукового пошуку, однак поданого в дещо іншому тематико-експозиційному форматі.

У книзі крізь особистісну призму розкрито потенційні можливості багатьох видів сучасного народного (особливо – декоративно-ужиткового) та професійного (музичного, образотворчого, театрального) мистецтва, виявлено специфіку нових форм творчої діяльності, притаманних регіону, а надто – мистецтва художньої фотографії, театрального аматорства, а також ролі членів обласної Спілки художників НСХУ у забезпеченні духовного простору регіону; подано повні каталоги художніх робіт або виставкової репрезентації окремих представників та проаналізовано спадщину найбільш відомих майстрів пензля, висвітлено здобутки і проблеми функціонування фестивального руху, яким західні терени вирізняються в загальній структурі художньої діяльності України і який, зважаючи на участь у ньому численних іноземних митців, дає змогу місцевим художникам постійно порівнювати власні культурні здобутки, технології і формотворчість; розглянуто нові форми галерейної діяльності з широким аналізом наявного потенціалу і проведених експонувань.

У розвідці висвітлено окремі спроби і тенденції у створенні муніципальних художніх колективів, що виникли у новітній час та доведено перспективність подібної практики на підставі аналізу їх концертно-репетиційного життя, духовних результатів стосовно самих учасників. Окрім цього, в праці здійснено інтерпретацію окремих соціологічних досліджень, спрямованих визначення ролі митця в художньому просторі сьогодення, акцентовано увагу на специфіці реалізації регіональних культурних програм («Забезпечення населення Рівненщини українською книгою», «Творчі Спілки краю», «Національні меншини», пам'яток охоронну діяльність тощо) та проаналізовано результати і проблемні питання, що виникають у процесі їх реалізації.

Окремий розділ аналізованої роботи (з 9 наявних) присвячено аналізу ефективності організаційної діяльності керівників культурної сфери (С. 213–259), що забезпечують її якісне функціонування.

Ще однією перевагою цієї роботи є достатньо професіональне використання автором порівняльних регіональних характеристик культурної діяльності (Херсонської, Миколаївської, Івано-Франківської, Полтавської та ін. областей), що дає змогу виявити тенденції і специфіку регіональної культурної практики і сучасної державної культурної політики загалом.

Монографію вирізняє те, що вона підготовлена в основному на значній джерельній базі (понад 200 позицій), численних опитуваннях, контент-аналізі періодичної преси, різноманітних програм, протоколів засідань творчих груп, перегляді репетицій чи конкурсних програм, аналізі виставкових експонувань тощо, а також базовані на інформації, отриманій автором в процесі багатьох відвідувань художніх майстерень, арт-галерей, флеш-мобів, участі у фестивальному русі, спілкування з митцями та організаторами культурно-мистецького процесу в краї, а відтак засвідчує відповідну доказовість проведеної роботи. Це підтверджує і понад 140 наукових розвідок, надрукованих автором у науковій періодиці України та майже 60 рецензій, опублікованих в періодичній пресі на відвідані культурно-мистецькі заходи. В результаті чого до наукового обігу введено чимало нової оригінальної інформації, взятої з приватних архівів митців, інтерв'ю з ними тощо.

Інакше кажучи, ця монографія, як і її попередниця, дає сучасним краєзнавцям і мистецтвознавцям добрий приклад для наслідування, адже понад 92 друкованих аркушів, що складають загальний обсяг цих книг, яскравий візуальний ряд, виконаний в основному переможцями міжнародних фестивалів та конкурсів фотомистецтва, – переконливе свідчення того, що культурний простір малої батьківщини автора дістав професійне наукове обґрунтування і осмислення. Стверджую це як науковий редактор згаданих вище видань.

Гортаючи сторінки цієї книги і відзначаючи беззаперечні (сподіваюся, що не помиляюся?) здобутки автора стосовно портретних характеристик, широкого аналізу культурного простору регіону чи країни загалом, відмічаючи й інші переваги цього видання, хочу віддати належне і згадати ще одного, так би мовити, співавтора, людину, якою була виконана значна *додрукарська* робота, утім робота, без якої ця книга була б менш привабливою, менш читабельною, а відтак – менш відомою читачу.

Йдеться про Віктора Луца – що є професіоналом у питаннях вже згаданих додрукарських робіт. Тому будь-яке наукове видання: чи то книги Н. Стоколос, В. Войтовича, Т. Пономарьової, О. Михайлишин, чи багатьох інших публіцистичних книг про митців Рівненщини (К. Литвина, А. Мартиненко), за підготовку яких брався Віктор Данилович, стали зразками української регіональної книги, чи, ширше б сказати, – вітчизняного друку.

Його роботу вирізняє не лише добрий смак, що помітно не тільки на якості верстки книги, але й достатньо професіональні, а головне – саме там так доречні фото, які часто він робить спеціально під те чи інше видання, залишаючись, як правило, «поза кадром згодом».

Окремі слова вдячності і приватному видавництву «ППДМ» – невеличкому колективу Миколи Дятлика і його команди небайдужих до української книги, а головне – української справи людей. Людей, які у цей складний час добре розуміють регіонального автора, постійно йдуть йому на зустріч в усьому, терпляче займаються з ним, розуміючи, що кожен автор вважає, що саме він каже якщо не останнє слово у сфері, яку він збирається репрезентувати, то, принаймні, надзвичайно важливе слово (?!). І незважаючи на все це вони доводять будь-яку книгу до логічного завершення у максимально можливому в умовах сьогодення варіанті.

Перевагою аналізованої книги, і це потрібно віднести вже на рахунок автора, є також те, що сьогодні «...на зміну повчальній «історії героя» прийшов інтерес до того, що називають «малими життєвими світами», а отже, кожную біографію стали розглядати як вияв неповторного – призму, через яку переломлюються соціальні макропроцеси та миттєві тенденції й унікальний життєвий досвід індивіда, його внутрішнє самовідчуття і стиль поведінки (*habitus*), що підштовхують до саме такого, а не інакшого життєвого вибору» [3; 249-250]. І саме на цьому ракурсі бачення проблеми і побудована згадана вище монографія.

Примітки

* Рецензується рукопис (макет) майбутнього видання.

Список використаної літератури

1. **Виткалов С.** Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: моногр. / С. Виткалов. – Рівне : ППДМ, 2014. – 362 с. (42,25 др. а.).
2. **Виткалов С.** Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: моногр. / С. Виткалов. – Рівне : ППДМ, 2012. – 416 с., іл. (52,0 др. а.).
3. **Яковенко Н.** Вступ до історії / Н. Яковенко. – К. : Критика, 2007. – 368 с.

Резюме

Аналізується культурно-мистецький простір регіону крізь призму організаційно-творчої діяльності митців, відтворений у монографії доцента кафедри культурології РДГУ С. Виткалова.

Ключові слова: мистецтво, регіональна культурна практика, сьогодення, художник, Україна.

Summary

Vytkalov V. New attempt of reconstruction of regional cultural and art development of country

Cultural and art space of region is analysed through the prism of organizationally-creative activity of artists, recreated in the monograph of associate professor of department of culturalogic of Rivne state humanitarian university S. Vitkalov.

Key words: art, regional cultural practice, present time, artist, Ukraine.

Аннотация

Анализируется культурное пространство западно-украинского региона сквозь призму организационно-творческой деятельности представителей художественных профессий, раскрытых в монографии доцента кафедры культурологи Ривненского государственного гуманитарного университета С. Виткалова.

Ключевые слова: искусство, региональная культурная практика, современность, художник, Украина.

Надійшла до редакції 30.12.2013 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрощук Н.Г. – пошукувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету ім. Б.Грінченка.

Безугла Р.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ).

Бляшук О.М. – аспірантка Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Бучковська О.Ю. – старший викладач факультету документальних комунікацій і менеджменту РДГУ.

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ.

Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент РДГУ.

Вишневська Г.Г. – кандидат культурології, доцент кафедри туризму КНУКіМ.

Воронцова О.М. – аспірантка КНУКіМ.

Гаєвська Т.І. – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту культурології Національної академії мистецтв України.

Гамалія К.М. – кандидат історичних наук, професор, завідувач кафедри КНУКіМ.

Глушук О.Г. – старший викладач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ.

Гончаренко А.О. – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Гончарова О.М. – доктор культурології, професор, завідувач кафедри історії і музеєзнавства КНУКіМ.

Драбчук Ю.П. – пошукувач КНУКіМ.

Злагодух Г.В. – аспірантка КНУКіМ.

Зеленюк Г.О. – аспірантка КНУКіМ.

Зіненко Т.М. – старший викладач Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка.

Єфімова М.П. – аспірантка Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Ігнатова Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Калин Р.Й. – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Кисляк Б.М. – аспірант Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

Книшева Л.В. – концертмейстер кафедри академічного співу Донецької державної

музичної академії ім. С.Прокоф'єва.

Козинко Л.Л. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Колесник О.С. – кандидат філософських наук, доцент, докторант НАКККіМ.

Копилова Н.О. – аспірантка Одеського національного політехнічного університету.

Копієвська О.Р. – кандидат педагогічних наук, професор НАКККіМ.

Кравченко О.В. – доктор культурології, професор Харківської державної академії культури.

Круп'як Ю.І. – аспірант ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України.

Кукуруза Н.В. – доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Лебедєва К.Д. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Лучанська В.В. – кандидат педагогічних наук, доцент Симферопольської філії КНУКіМ.

Ляховська О.С. – аспірантка КНУКіМ.

Мазуркевич О.П. – кандидат культурології, доцент КНУКіМ.

Марційчук Ю.І. – аспірантка Харківської державної академії культури.

Мархайчук Н.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мелеончук Г.О. – аспірантка Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Миленська Г.Д. – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.Карпенка-Карого.

Мирошніченко А.А. – аспірантка КНУКіМ.

Москвічова Ю.О. – аспірантка Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Мринська Н.О. – пошукувач Київського національного університету будівництва і архітектури.

Оборська С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент КНУКіМ.

Палій К.С. – аспірантка кафедри теорії культури і філософії Харківського національного університету ім. В.Каразіна.

Петрова І.В. – доктор культурології, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Прима В.В. – асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу КНУКіМ.

Процик Л.Л. – кандидат історичних наук, доцент Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Радзівський В.О. – кандидат культурології, доцент КНУКіМ.

Рахуба Є.С. – пошукувач КНУКіМ.

Романова О.Ю. – аспірантка кафедри дизайну одягу КНУКіМ.

Русавська В.А. – кандидат історичних наук, професор КНУКіМ.

Салдан С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівського національного університету ім. І.Франка.

Сироватко Н.Г. – аспірантка ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України.

Скляренко Н.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Луцького національного технічного університету.

Степанюк І.В. – аспірант Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Струтинська Ю.В. – аспірантка Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Тадля О.М. – старший викладач КНУКіМ.

Устименко Л.М. – кандидат педагогічних наук, доцент КНУКіМ.

Устинов С.Д. – кандидат технічних наук, завідувач кафедри художніх виробів з дерева і металу Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва ім. М.Бойчука.

Фадєєва К.В. – доктор мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України ім. П.Чайковського.

Христюк Ю.С. – аспірантка Луцького національного технічного університету.

Худолій М.В. – аспірантка КНУКіМ.

Чернета Т.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Чорна К.В. – пошукувач КНУКіМ.

Чумаченко О.А. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри культурології Херсонського державного університету.

Шевчук Ю.С. – аспірантка КНУКіМ.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

І.В. Петрова. Свобода і необхідність у дозвіллевих практиках Давньої Греції	3
К.М. Гамалія. Наука як специфічна форма людського знання у давній Греції	8
Т.І. Гавєська. До витоків моралі в суспільстві	13
Р.І. Безугла. Розкіш як універсальна характеристика гламуру. Еволюція розкоші в роботі В.Зомбарта «Розкіш і капіталізм»	18
Г.Д. Миленька. Естетико-мистецтвознавча спадщина Г.Е. Лессінга: український теоретичний досвід	23
А.А. Мірошніченко. Професійна музична освіта в Україні наприкінці ХІХ – 20-х рр. ХХ ст.	28
Б.М. Кисляк. Становлення баянно-ансамблевого виконавства (20-40 роки ХХ ст.)	32
А.О. Гончаренко, Н.В. Мархайчук. Постаць Т. Шевченка в монументальній скульптурі України першої половини 1990-х: міф і дійсність	36
Ю.І. Марційчук. Зміни смислових акцентів у візуалізації образу Т.Г. Шевченка	42
Т.О. Чернета. Кобзарі і бандуристи у літературній спадщині І.М. Шаповала	47
С.О. Салдан. Антропософські погляди Р. Штайнера на музичне мистецтво та їх вплив на творчість Леся Курбаса	51
С.В. Оборська. Об'єктивація проектної культури у мистецькому менеджменті	56
Н.О. Мринська. Сакральні чинники восьмикутної форми у створенні образності архітектурного середовища	60
Ю.І. Круп'як. Взаємодії простору та пластичного об'єму (за взірцями української скульптури першої третини ХХ століття)	64
О.Г. Глушук. Імпрези як форма організації культурно-мистецького життя Волині і третини ХХ століття	69
І.В. Степанюк. Народне хореографічне мистецтво Волині	74
Г.О. Зеленьук. Розважальна діяльність у київських садах та парках на межі ХІХ-ХХ століть	78
О.А. Чумаченко. Неоромантизм української літератури і мистецтва 1920-х років: до проблеми критичного осмислення	82
О.М. Бляшук. Видавнича діяльність Товариства ім. митрополита Петра Могили в Луцьку 1932-1939 роках: історико-культурологічний аспект	87
Г.О. Малеончук. Мистецьке життя Луцька в міжвоєнний період	90
Л.В. Книшева. Освітня діяльність Донецького обласного відділення Музично-хорового товариства УРСР та його роль у становленні музичної освіти Донеччини 1960-1970 рр. ХХ ст.	95
В.О. Радзівський. Про похідні субкультури в Україні у 1941-1944 рр.	99
Ю.С. Шевчук. Радянське ігрове кіно як соціальна реклама	105
Н.Г. Андрушук. Функції моди в системі культури	110
О.М. Воронцова. Використання мистецьких надбань ренесансу в сучасному дизайні одягу	114

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

О.В. Кравченко. Культурологічна морфологія культурної політики	120
К.В. Фадєєва. Культурні феномени: принципи метамовного «кодування»	125
О.С. Колесник. Форми художньої інтерпретації філософських теорій	130
О.Р. Копієвська. До питання про рефлексивну природу культурного пізнання	133
С.Д. Устинов. Виклики глобалізації та проблема збереження етнокультурних традицій у сучасному світі	138
Ю.Л. Афанасьєв. Етнотрип у контексті націєтворення та глобалізації	143
О.П. Мазуркевич. Етнічні стереотипи традиційного спілкування та їх вияв в етикетних жестах	147

<i>В.А. Русавська.</i> Символіка української гостинності	152
<i>В.В. Прима.</i> Універсальне та національне у концепті гостинності	159
<i>О.Ю. Романова.</i> Популяризація народної весільної обрядовості в сучасному культурному просторі України	164
<i>Л.Л. Процик.</i> Традиційний світогляд українців як механізм пізнання світу	169
<i>Є.С. Рахуба.</i> Стан розвитку вітчизняної туристичної індустрії	173
<i>О.С. Ляховська.</i> Стан та перспективи розвитку круїзного туризму в Україні початку ХХІ століття	177
<i>Г.В. Злагодох.</i> Форми культурно-дозвілєвої роботи БММТ «Супутник» ЦК ЛКСМУ з іноземними туристами (70-ті роки ХХ ст.)	182
<i>Л.М. Устименко.</i> Релігійний туризм як історико-суспільне явище	187
<i>Г.Г. Вишневецька.</i> Потенціал культурно-пізнавального туризму у збереженні культурної спадщини України	192

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

<i>О.Ю. Бучковська.</i> Міжкультурний діалог у контексті міжкультурної комунікації	197
<i>В.В. Лучанська.</i> Інформаційна детермінанта екології культури	201
<i>М.В. Худолій.</i> Культурна політика України: проблеми та перспективи розвитку галузі культури	209
<i>К.С. Палій.</i> Автентичність української культури в умовах глобалізаційних процесів	214
<i>Л.Л. Козинко.</i> Теоретичні аспекти антропологічного аналізу українського танцювального фольклору	218
<i>Н.О. Копилова.</i> Міфологема андрогінності та гендерні аспекти сучасної культури (український контекст)	223
<i>Н.Г. Сироватко.</i> Альтернативні молодіжні субкультури в Україні: класифікаційна характеристика та факторна обумовленість	229
<i>О.М. Тадля.</i> Студентський клуб як колективна форма організації культурно-дозвілєвої діяльності	234
<i>Ю.О. Москвічова.</i> Тематичні напрями й методологія сучасних досліджень регіональної культури України	239
<i>С.В. Виткалов.</i> Сфера регіональної культури: теоретико-прикладні питання	244
<i>Ю.С. Христюк.</i> Інтеграційна сутність дитячого та громадського середовища як елементів проектної культури	249
<i>Д.К. Авраменко.</i> Специфіка образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як частини культури	253
<i>К.Д. Лебедєва.</i> Дизайн політичної реклами: сучасний стан і тенденції	256
<i>М.П. Єфімова.</i> Інтерактивна дитяча книга в Україні: становлення та перспективи	259
<i>О.М. Гончарова.</i> Деякі особливості екскурсійної лекції в художніх музеях	263
<i>К.В. Чорна.</i> Інфотеймент та закономірності жанрово-творчих процесів в Україні	267
<i>Н.В. Склярєнко.</i> Системні ідеї у дизайні: історичний екскурс	272

Розділ IV. ПОВІДОМЛЕННЯ, ІНФОРМАЦІЯ, РЕЦЕНЗІЇ

<i>Н.В. Кукуруза.</i> Жанр літературної композиції у ціннісно-естетичному вимірі	277
<i>Л.П. Ігнатова.</i> «Фрески у Zaleski» як рецепція салонної культури	281
<i>Ю.П. Драбчук.</i> Масова пісня в контексті творчості українських композиторів і виконавців	286
<i>Ю.В. Струтинська.</i> Інтер'єр кухні у міському житті	292
<i>Р.Й. Калин.</i> Українська співачка Галина Чорноба у світовому мистецькому просторі	297
<i>Т.М. Зіненко.</i> Культурологічна модель симпозіумів художньої кераміки в Україні як явища сучасної культури	301
<i>В.Г. Виткалов.</i> Нова спроба реконструкції регіонального культурно-мистецького розвитку країни	306
<i>Відомості про авторів</i>	310

TABLE OF CONTENTS

Chapter I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

<i>I.V. Petrova.</i> Freedom and necessity for leisure practices of Old Greece	3
<i>K.M. Gamaliya.</i> Science as a specific form of human knowledge in ancient Greece	8
<i>T.I. Gayevska.</i> To question of origin of morality in society	13
<i>R.I. Bezygla.</i> Luxury as universal description of glamour. Evolution of luxury in-process W.Sombart «Luxury and capitalism»	18
<i>G.D. Milen'ka.</i> Aesthetics in a study of art inheritance of G.E. Lessing: Ukrainian theoretical experience	23
<i>A.A. Miroshnichenko.</i> The Approval of the professional music education in the Ukraine in the end of the XIX th – the 20-ies of the XX th century	28
<i>B.M. Kyslyak.</i> Developing of accordion ensemble performance in Ukraine (20-40-ies of the XX th century)	32
<i>A.O. Goncharenko, N.V. Markhaychuk.</i> Figure of Taras Shevchenko in the Ukrainian monumental sculpture of the first half of 1990-s: myth and reality	36
<i>U.I. Martsiychuk.</i> Changes of semantic accents in visualization of the image of T.G.Shevchenko	42
<i>T.A. Cherneta.</i> The kobza and bandura players in I.Shapoval's literary heritage	47
<i>S.O. Saldan.</i> The R.Steiner's anthroposophical views on the musical art and their influence on the L.Kurbas's creative work	51
<i>S.V. Oborska.</i> Objectification of the project culture in the art management	56
<i>N.O. Mrynska.</i> Influence of sacral factors of octagonal form on creation of imagery of architectural environment	60
<i>Y.I. Krupyak.</i> Cooperations of space and plastic volume (after standards of Ukrainian sculpture of the first third of XX century)	64
<i>O.G. Gluschuk.</i> Impreza as form of organization of cultural and art life of Volyn of a third of the XX century	69
<i>I.V. Stepanyuk.</i> Folk choreographic art of Volyn	74
<i>G.O. Zelenyuk.</i> Entertaining activities of Kyiv gardens at the turn of the XIX-XX centuries	78
<i>O.A. Chumachenko.</i> Neoromanticism in Ukrainian literature and the arts of 1920-s: problem of critical re-thinking	82
<i>O.M. Blyashuk.</i> Publishing Society of Metropolitan Petro Mohyla in Lutsk	

in 1932-1939: cultural-historical aspect	87
G.O. Maleonchuk. Artistic life of Lutsk during the interwar period	90
L.V. Knysheva. Educational activities of the Regional Branch of Music and Choral Society of the USSR and its role in the development of music education in Donetsk region in 1960-70-ies of XX century	95
V.O. Radzievsky. About derivatives of subculture in Ukraine in 1941-1944	99
U.S. Shevchyk. The Cinema of the Soviet Union as a Social Advertising	105
N.G. Androshtchuk. Functions of fashion in the system of culture	110
O.M. Vorontsova. Use of artistic acquisitions of renaissance in modern design of clothes	114

**Chapter II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF
CONTEMPORARY CULTURAL PROCESS**

O.V. Kravchenko. Culturological morphology of cultural policy	120
K.V. Fadyeyeva. Cultural phenomena: principles of metalinguistic coding	125
O.S. Kolesnyk. Forms of the artistic interpretation of philosophical theories	130
O.P. Kopyevska. To question about reflexive nature of cultural cognition	133
S.D. Ustinov. Challenges of globalization and the problem of preservation of ethno cultural traditions in the contemporary world	138
U.L. Afanas'yev. An ethnic design in the national culture in the period of globalization	143
O.P. Mazyrkevych. Ethnic stereotypes of traditional communication and their display in etiquette gestures	147
V.A. Rusavskaya. Symbolism of Ukrainian hospitality	152
V.V. Prima. Versatile and national concept in hospitality	159
O.U. Romanova. Popularization of folk wedding rituals in modern cultural space of Ukraine	164
L.L. Protsyk. Traditional outlook of Ukrainians as a mechanism for understanding of the world	169
E.S. Rahuba. State of development of the domestic tourism industry	173
O.S. Lyahovska. State and prospects of development of cruise tourism in Ukraine in the beginning of XXI century	177
G.V. Zlagoduh. Forms of cultural and recreational activity of «Suputnyk» Central committee of LKSMU with foreign tourists (70 th XX of century)	182
L.N. Ustymenko. Religious tourism as historical and social phenomenon	187

G.G. Vyshnevska. Potential of cultural and cognitive tourism in the preservation of cultural heritage of Ukraine	192
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Chapter III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL FIELDS OF ACTIVITY

O.U. Buchkovska. Intercultural dialogue in the context of intercultural communication	197
V.V. Luchanska. Informative determinants of ecology in culture	201
M.V. Hudoliy. Cultural policy of Ukraine: problems and prospects of development in sphere of culture	209
K.S. Paliy. The authenticity of Ukrainian culture in the conditions of globalization	214
L.L. Kozynko. Theoretical aspects of the Ukrainian folk dance anthropological analysis ...	218
N.O. Kopylova. The idea of androgyny and gender aspects of contemporary culture (Ukrainian context)	223
N.G. Syrovatko. Alternative young people subcultures in Ukraine: classification description and factor conditionality	229
A.M. Tadya. Student club as a collective form of organization of cultural-recreational activities	234
Y.O. Moskvichova. Thematic tendencies and methodology of the contemporary researches of the Ukrainian regional culture	239
S.V. Vytkaiov. Field of regional culture: theoretical and applied issues	244
J.S. Khrystyuk. Integrative essence of child's and public environment as elements of project culture	249
D.K. Avramenko. Specificity insight of external advertising in the context of artistic image as a part of culture	253
K.D. Lebedyeva. Design of political advertising: the modern state and tendencies	256
M.P. Yefimova. The interactive children's book in Ukraine: formation and prospects	259
O.M. Goncharova. Some features of excursion lecture in artistic museums	263
K.V. Chorna. Infoteyment and regularities of genre-creative processes in Ukraine	267
N.V. Skluarenko. System ideas in a design: historical digression	272

Chapter IV. NOTICES, INFORMATION, REVIEWS

N.V. Kukuruza. Genre of literary composition in valued-aesthetic measuring	277
L.P. Ignatova. «Frescos in Zaleski» as the reception of salon culture	281
U.P. Drabchuk. A mass song in the context of works of the	

Ukrainian composers and performers	286
Y.V. Strutinska. An interior of a kitchen in urban housing	292
R.Y. Kalyn. The Ukrainian singer Galyna Chornoba in a world art space	297
T.M. Zinenko. A culturological model of symposiums of artistic ceramics in Ukraine as the phenomena of modern culture	301
V.G. Vytalov. New attempt of reconstruction of regional cultural and art development of country	306

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Збірник наукових праць

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

**Випуск 19
В 2-х т. Том 2**

Упорядкування та наукове редагування **Володимира Виткалова** (0678032398)

Комп'ютерний макет та верстка – **Л.Федорук**

Підписано до друку 29.11.2013 р. Замовлення № 151/1.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 22,5. Наклад 100.

Видавничі роботи: ППДМ

свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, м.Рівне, вул. С.Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології. Тел. (0362) 63-42-62

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 15560-4032 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України,
наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

*Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем культурології
(постанова № 1-05/5 від 18.11.2009 р.) та мистецтвознавства
(постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)*

Українська культура : минуле, сучасне шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 19. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, В. Г. Горпенко, С. В. Виткалов та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2013. – 318 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISBN 978-966-8424-76-2

ББК 63.3(4Укр)-7
УДК 94(477)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2013