Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

минуле, сучасне, шляхи розвитку

Збірник наукових праць

Випуск 18

У 2-х т. Том II

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Засновано Рівненським державним гуманітарним університетом у листопаді 2000 року

Періодичність виходу 1-2 рази на рік

Рівне – 2012

УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне: РДГУ, 2012. – Т. 2. – 284 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, заступник головного редактора
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)
Жилюк 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 тому: проф. ***Виткалов В.Г.***

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 № 3 від 26 жовтня 2012 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.) та 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, 2012

ЗМІСТ

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

Ю.С. Сабадаш. Інтерпретація ідей гуманізму у вітчизняній науковій думці 3
А.А. Гоцалюк. Неоміфологізм і традиція: історіографічний досвід 8
В.О. Радзієвський. Культуротворча християнська субкультура як підґрунтя культури Київської Русі 12
О.М. Бляшук. Особливості виникнення та розвитку літописання і книгописання в Київській Русі 18
К.М. Гамалія. Монастирські сади Європи часів середньовіччя 22
О.В. Курочкін. З ранньої історії європейських балів-маскарадів 26
Т.Школьна. Роль цехових музикантів у формуванні музичного побуту українських міст XVI-XIX ст. 31
О.С. Хлистун. Український різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма 37
Т.В. Смирнова. Проблеми вивчення культурної спадщини Волині кінця XVIII – початку XIX століть у спеціальній літературі 41
В.А. Русавська. Ярмаркова гостинність України XIX століття 45
Л.Г. Дабло. Харківський період творчості Д.Овсянико-Куликовського 50
С.Ю. Сабадаш. Харківська наукова психологічна школа 1930-х років та її внесок у розвиток української культурологічної думки 54
Р.І. Безугла. Зародження гламурного стилю. Гламур як візитка Голівуду (1920-1940 роки) 58
І.І. Папура. Вплив громадських та просвітницьких товариств на культурно-мистецьке життя Дрогобиччини першої половини XX століття 64
Н.І. Чернишевич. Масове театралізоване культурно-спортивне свято в Галичині (кінець XIX – початок XX ст.) 69
О.О. Матола. Діяльність аматорських театральних осередків у культурі України XIX ст. 73
І.В. Петрова. Раціоналістична парадигма дозвілля у працях Ж.-Ж. Руссо 77
О.П. Щокіна. Пошуки абсолютного – філософське «запитування» О.Богомазова, ідеалізм В.Кандинського, «вчування» М.Гершенфельда 82
Т.В. Поляшенко. Історико-правові засади культури родинних відносин в Україні 87
О.М. Полтавець. Українське шкільництво в контексті збереження етнокультурної ідентичності діаспори в США 91
Т.Г. Добіна. Публічне слово видатного майстра композиції – Бориса Лятошинського 95

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

О.В. Кравченко. Стратегічний вимір культурної політики України в контексті сучасного дискурсу нації 100
О.С. Гулая. Етнічна самосвідомість як чинник забезпечення культурної самобутності греків в Україні (на прикладі грецьких спільнот м. Харкова та м. Маріуполя) 105
Л.П. Ігнатова. Творчість Астора П'яццолли як репрезентація музичної повсякденності 110
О.Ю. Коржов. Стан наукової розробки проблеми феномену альтерглобалізму як ідеології руху антиглобалізму 115
Т.М. Князєва. Роль етнонаціональних процесів у функціонуванні народної художньої культури та мистецтва 120
С.С. Соланський. Проблема взаємодії елітарного і масового мистецтва в сучасному культурному континуумі 125
С.О. Ігнатов. Культура гармонійної життєдіяльності як умова формування здорового способу життя 129

С.В. Виткалов. Сучасна регіональна культурна практика крізь призму художньої фотографії 134
О.Драгомирецька. Обробки пісень літературного походження Анатолієм Авдієвським: специфіка трансформації образного змісту 138
В.М. Лазука. Регіональні дослідження волинського фольклору в роки державної незалежності України 142
М.В. Левенець. Культурологічні дисципліни у сучасному ВНЗ: стан і проблеми 147
А.А. Мірошніченко. Музична освіта України: категоріальний апарат дослідження 150
С.Царук. Вокальна школа українського професора Олександра Мишуги 153
Л.М. Білозуб. Сучасні композиторські школи в Україні 160
Ю.П. Драбчук. Тенденції розвитку сучасної популярної пісні в Україні 164
М.В. Богданова. Основні аспекти дослідження конкурсної бальної хореографії 169
Н.Г. Андрощук. Інформаційно-семіотична парадигма моди 173
О.О. Білецька. Переклад у контексті взаємодії культур 177

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

М.Г. Складановська. Синергетичний підхід до проблем екологічної інкультурації 181
Г.А. Толок. Сервісна діяльність як елемент культури в ресторанних практиках 184
Л.М. Устименко. Історико-культурні аспекти розвитку етнографічного туризму в Україні 188
О.О. Лавренюк. Знаковість українського народного одягу 193
Р.В. Дьяченко. Культура використання національних стилів в інтер'єрі ресторанних закладів ...198
О.Є. Зараховський. Українські об'єкти культурної спадщини в контексті розвитку туристичних регіонів (на прикладі Черкаської області) 204
О.С. Ляховська. Культура сервісу в українському круїзному туризмі радянського періоду 209
М.І. Шевченко. Динаміка розвитку традиційної побутової культури під впливом технологічних і соціальних чинників 214
І.О. Комарніцький. Гостинність як культурне явище: історіографічний огляд 219
Л.О. Карпова, О.П. Магеря. Сімейно-побутова обрядовість українців у контексті православної традиції 223
А.О. Медведєва. Маска у засобах виразності актора сцени та артиста естради: художньо-творчій аспект 228
Г.А. Фєнєнкова. Реалізація філософської парадигми деконструктивізму в архітектурі 232
Л.О. Чухрай. Житлове домобудівництво періоду енеоліту-пізньої бронзи як об'єкт для відтворення у скансенах 237
М.Є. Канєвський. Природні фактори та їх особливості у створенні мистецьких ландшафтних об'єктів 240
О.В. Цапук. Ціннісні та художньо-образні аспекти сприйняття реклами 244
Ю.О. Ювковецька. Соціальна реклама в контексті культурних практик 248
І.В. Лісова. «Приватна книжкова колекція»: теоретичні підходи до визначення поняття 253
О.А. Сіра. Історична ретроспекція бібліотеки як закладу культури в Україні 258
К.І. Станіславська. Специфіка постмодерністської видовищності 263
Я.В. Бабич. Культурно-дозвіллєва діяльність молодіжних центрів України як феномен 267

Розділ IV. ПОВІДОМЛЕННЯ, ІНФОРМАЦІЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Ю.М. Нікольченко. Нові виміри вивчення регіональної художньої практики в Україні 272
В.Г. Виткалов. Музична культура української діаспори кінця XIX-XX століть крізь призму сучасної монографічної літератури 276

Відомості про авторів 279

TABLE OF CONTENTS

Division of I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

U.Sabadash. Interpretation of ideas of humanism is in home to scientific thought 3
A.Gosaluk. Neomythologism and tradition: historiographical experience 8
V.Radzievskiy. Culturology Christian subculture as soil of culture of Kyiv Rus 12
O.Blyashuk. Features of origin and development of knigopisaniya in Kyiv to Rus 18
K.Gamaliya. Monasteries gardens of Europe are at times of middle ages 22
O.Kurochkin. From early history of the European From early history of the European points-masquerades 26
T.Shkolna. The role of workshop musicians is analyzed in forming of musical way of life of the Ukrainian cities of XVI-XIX of centuries 31
O.Xlustun. Ukrainian Christmas den as universal artistic form 37
T.Smirnova. Problem of study of cultural heritage of Volyn of end of XVIII – beginning of XIX of centuries in the special literature 41
V.Rusavs'ka. Hospitality trade fair in Ukraine XIX century 45
L.Dablo. Kharkiv period of work D.Ovsyanik-Kylikovsy 50
S.Sabadash. Kharkiv scientific psychological school of 1930th and her contribution are to development of the Ukrainian culturological idea 54
R.Bezugla. Origin of glamour style. Glamour as visiting-card of Hollywood (1920-1940) 58
I.Papura. Influence of public and elucidative societies is on cultural and art life of Drohobych of the first half of XX of century 64
N.Chernusevich. The mass theatricalizes in a civilized manner-sporting holiday in Galichina (an end of XIX is beginning of XX of century) 69
O.Matola. The activity of the amateur theater centers in the culture of the Ukrainian in the XIXth century 73
I.Petrova. A paradigm of rationalism of leisure is in labours of G.-G. Rousseau 77
O.Shchokina. The search for the absolute – the philosophical «questioning» A.Bogomazov, idealism V.Kandinsky, «empathy» M.Hershenfelda 82
T.Polyachenko. The historical-legal bases of the culture of the family relations in the Ukraine 87
O.Poltavec. Ukrainian schooling in the context of maintenance of ethnically-cultural identity of Diaspora in the USA 91
T.Dobina. Public word of prominent master of composition Boris Lyatoshunskiy 95

Division of II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF THE MODERN CULTURAL PROCESS

O.Kravchenko. Strategic measuring of cultural policy of Ukraine is in context of modern diskurs of nation 100
O.Gulaya. Ethnic consciousness as factor of providing of cultural originality of Greeks is in Ukraine (on example of Greek associations of Kharkov and Mariupol) 105
L.Ignatova. Work of Astor Piazzolla as recreation of musical daily occurrence 110
O.Korgov. State of of scientific development of problem of the phenomenon alterglobalizm as ideologies of rush 115
T.Knyazeva. A role of ethnic national processes is in functioning of folk artistic culture and art 120
S.Solanskiy. The problem of interaction of elite and mass art in modern cultural continuum 125
S.Ignatov. Culture of harmonious vital functions as condition of forming of healthy way of life 129
S.Vytkalov. The modern Rivne area is through the prism of artistic photo (before the exit of album a photo) 134
O.Dragomiretska. Treatments of songs of literary origin by Anatolii Avdievski: specific of transformation of vivid maintenance 138

V.Lazuka. Regional research volynian folklore in the independence 142
M.Levenets. Peculiarities of studying of cultural disciplines in the university 147
A.Mirosnicenko. The music education of the Ukraine: the categories of the research 150
S.Tsaruk. Vocal school of the Ukrainian professor Olexander Myshuga 153
L.Bilozub. The modern composers school in the Ukraine 160
U.Drabchuk. Progress of modern popular song trends are in Ukraine 164
M.Bogdanova. The main aspects of the study of the contest ballroom dance 169
N.Androshuk. Semi-otic paradigm of fashion 173
O.Bileska. Translation is in context of co-operation of cultures 177

Division of III. CULTURE AND SOCIETY. CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERES OF ACTIVITY

M.Skladanovska. The synergistically going is near the problems of ecological enculturation 181
G.Toloc. Service activity how the element of culture is in restaurant practices 184
L.Ustymenko. Stages of development of ethnographical tourism in Ukraine 188
O.Lavrenuk. Sign of Ukrainian folk clothes 193
R.Diachenko. Culture of the use of national styles in interior of restaurant establishments 198
O.Zaraxovskiy. Ukrainian objects of cultural heritage in the context of the development of tourist regions (in the example of Cherkassy region) 204
O.Lyahovska. A culture of service is in Ukrainian cruise tourism of soviet period 209
M.Shevchenko. A dynamics of development of traditional domestic culture is under act of technological and social factors 214
I.Komarnickiy. The Hospitality as a Cultural Phenomenon: the Historiographical Review 219
L.Karpova, O.Magera. The family domestic rituals of the Ukrainians in the context to the orthodox tradition 223
A.Medvedeva. A mask is in facilities of expressiveness of actor of the stage but artist of the stage: artistically-creative aspect 228
G.Fenenkova. Realization of philosophical paradigm of deconstructivism is in architecture 232
L.Chuxray. Housing house-building of period of Eneolithic of Bronze as object is for recreation in scansions 237
M.Kanevskiy. Natural factors and their features which are used in creation of artistic landscape objects 240
O.Tsapuk. Valued and artistically-vivid aspects of advertising perception by young people 244
Y.Yuvkovetska. Social advertising in the cultural practices context 248
I.Lisova. «Private book collection»: theoretical going near determination of concept 253
O.Sira. Historical retrospective view of library as to establishment of culture in Ukraine 258
K.Stanislavska. Specificity of postmodern entertainment 263
Y.Babich. In a civilized manner is activity of youth centers of Ukraine as phenomenon 267

Division of IV. REPORTS, INFORMATION, REVIEWS

Y.Nikolchenko. Review of the monograph: S.V. Vitkalov. Rivne area: cultural and art potential in the paradigms of contemporaneitu / S.V. Vitkalov. – Rivne: PP DM, 2012. – 416 pages: pict. 272
V.Vitkalov. Musical culture of the Ukrainian Diaspora of end of XIX-XX of centuries through the prism of modern monographic literature: [Review on monograph of G.Karas' the «Musical culture of the Ukrainian Diaspora in world of XX of century». It is Ivano-Frankivsk, 2012. – 1164 c.] 276

УДК 165.742:001(477)

Ю.С. Сабадаш

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІДЕЙ ГУМАНІЗМУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ НАУКОВІЙ ДУМЦІ

Для сучасної гуманістики, як загальносвітової відкритої системи, характерне співіснування широкого кола досліджень, ідей, вчень, концепцій та практичних проектів. Багатовимірність поняття «гуманізм», що панує в сучасній європейській філософії, не лише пояснює наявність значної кількості підходів до проблеми людини, а й передбачає таке її розмаїття.

Навряд чи можливо сьогодні відтворити імена всіх, хто так чи інакше торкався проблем італійського Відродження та породженої ним концепції гуманізму. Лише за роки незалежності в Україні вийшли друком роботи О.Александрової, В.Бітаєва, В.Єфименка, М.Кушнарьової, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Панченко, Н.Хамітова, в яких поглиблюється історико-філософське та естетико-мистецтвознавче розуміння сутнісних процесів становлення і розвитку італійської моделі гуманізму. Вважаємо за необхідне наголосити на значенні саме італійської моделі, оскільки розповсюдження гуманістичного світоставлення в Європі модифікувало гуманістичні ідеї.

Що ж до процесу становлення гуманістичних ідей, то, незважаючи на численні дослідження, ще й досі залишаються дискусійними проблеми, що вимагають з'ясування, і відповідно, внесення певних корективів у сучасні оцінки чи то філософських, чи естетичних факторів тогочасних культуротворчих процесів. На такий аспект слушно звертає увагу О.Александрова, що зазначає: «Здається, важко знайти таку історичну добу, до якої було б настільки суперечливе ставлення дослідників; добу, якій, при всій її, здавалося б, наочній величі досягнень у галузях науки, мистецтва, літератури і філософії, так важко визначити належне місце в розвитку людської свідомості. Наскільки оригінальною і самостійною була ця доба, наскільки послідовно вона випливала з простору мислення попереднього часу (Середньовіччя), і наскільки ґрунтовною вона була для часу прийдешнього (Нового)» [1; 143].

О.Александрова переконливо показує, скільки суперечностей існує сьогодні у виявленні та обґрунтуванні специфіки наслідування: Середньовіччя – Ренесанс – Новий час. Адже йдеться не про наслідування, а, за висловом О.Александрової, «розгортання «спадковості» через «мінливість». Крім цього, існують розбіжності і в оцінках ролі Античності у становленні Відродження: і в значенні конкретних видів творчої активності людини – література, живопис, музика, архітектура – щодо втілення гуманістичних ідей, і у визнанні надбань конкретних персоналій, і в тлумаченні низки термінів.

Багатогранна й глибока ідея гуманізму впродовж багатовікової історії неодноразово змінювала своє обличчя: вона спростовувалася і підтверджувалася, персоніфікувалася різними особистостями і уособлювалася національними школами. Тому було б помилковим ототожнювати сутність гуманізму з його конкретною історією. Однак попри всі модифікації сенс гуманізму – визнання людини за найвищу цінність – залишається незмінним. Повага до гідності людини, її права на достойне життя – один із неодмінних критеріїв цивілізованості суспільства.

У країнах Західної Європи помітний прогрес культури в епоху, названу Відродженням (Ренесанс), припадає на останні століття Середньовіччя, тобто на XV-XVI ст. Проте розвиток культури як матеріальної, а тим паче духовної неможливо обмежити точними хронологічними рамками, адже в Італії паростки майбутньої культури Відродження виявляються вже в XIV ст. У XV ст. ренесансні процеси досягають повного розквіту. У XVI ст. культура Ренесансу набула масштабів загальноєвропейського явища. Вражаючі досягнення духовної культури цієї епохи широко відомі, вони давно стали предметом найпильнішої уваги, захоплення, дослідження, осмислення й наслідування. Це цілком зрозуміло і логічно виправдано: адже в цій культурі відбився всебічний і грандіозний прогрес людини, який нездатні перевершити жодні досягнення прогресу технічного. Звідси – престиж доби Відродження і популярність цього терміна, вперше вжитого для характеристики деяких явищ її духовної культури. Але цей престиж значною мірою пов'язаний і з введенням в ужиток поняття «гуманізм».

Корені гуманізму сягають античної і римсько-латинської культур. Щодо стародавньої грецької філософії, то, на думку фахівців (М.Гайдеггер, О.Лосєв), у культурі і світогляді древніх греків ще не виявляється поняття гуманізму як усвідомлення величі людини. Згідно з О.Лосєвим, антична

культура заснована на позаособистісному космологізмі. Стародавній грек не виділяє себе з світового порядку, особистість у стародавній Греції, ще не є носієм гуманістичних ідей – «антична людина вільна, космологічна, позаособистісна» [2; 169]. Разом із тим, безперечним є той факт, що грецькі софісти, особливо Сократ, у своїй філософії на перший план ставили духовні пошуки людини, її намагання з'ясувати своє місце у світі. Тож етимологічна насиченість поняття «гуманізм» дозволяє вживати його в різних значеннях. На це звернув увагу український естетик В.Бітаєв. Він наголошує на вживанні терміна «гуманізм» у широкому та вузькому значенні. У вузькому значенні гуманізм – ідеологія, світське вільнодумство доби Відродження; у широкому значенні, «прогресивне спрямування у суспільній думці, ознакою якого є захист гідності людини, її свободи і права на всебічний, гармонійний розвиток» [3; 38]. Слід врахувати й те, що з моменту зародження і до нашого часу гуманізм, як підґрунтя філософських вчень і як культурне явище, неодноразово змінював своє обличчя, виступав і виступає в різних формах. За хронологічними критеріями визначають античний, ренесансний, просвітницький, сучасний і новітній гуманізм.

Згідно з світоглядними критеріями розрізняють секулярний, теологічний, матеріалістичний, ідеалістичний, раціоналістичний, іраціоналістичний, природний та космологічний гуманізм. Визначають також західний (європейський) та східний (азіатський) типи тлумачення людини. Втім, незважаючи на істотні відмінності і навіть деякі протилежності, всі різновиди гуманізму збігаються в головному – у визнанні людини найвищою цінністю. Поняття «гуманізм» «означає те філософське тлумачення людини, за яким все суще в цілому інтерпретується, вимірюється від людини і відповідно людиною» [2; 51].

Сприймання гуманізму в контексті ідеологічних засад доби Відродження є типовим для позиції українських фахівців. До точки зору В.Бітаєва є близькою і позиція В.Єфименка. Розглядаючи гуманізм як ідеологію Відродження, він зауважує, що «гуманізм попервах виникає як світське вільнодумство епохи Відродження. Започаткований у середині XIV ст. передовими мислителями Італії, він швидко поширюється по всій католицькій Європі й стає головною течією в тогочасному духовному житті, впливаючи на філософську, етичну, естетичну думку, на мистецтво Відродження впродовж XIV-XV ст.» [4; 259].

Як відомо, термін «гуманізм» створений так само, як і терміни «законник» (legista), «юрист» (giurista), «знавець канонічного права» (canonista), «художник» (arttista), що вказує на викладачів і вчителів граматики, риторики, поезії, історії, філософії. Крім того, вже в XIV ст. з'явився термін «гуманітарні дисципліни» (studia humanitatis). Вважалося, що в духовному становленні людини головна роль належить словесності, тобто поезії, риториці, історії та філософії. Дійсно, з усіх інших дисциплін саме вони виявляються найбільш придатними для формування духовності людини.

Поглиблене тлумачення ідей античного греко-римського гуманізму знаходимо у видатних мислителів періоду Відродження. Першим, хто сформулював поняття «Renissance», тобто Відродження, і надав цьому слову значення «бойового паролю» культурно-гуманістичної діяльності, був Джорджо Вазарі, автор «Життєпису славетних живописців, скульпторів та зодчих» (1550 р.). За його точкою зору, це був час відродження античності, яку він вважав ідеальним зразком людської культури. Здавалося б, цілком слушне пояснення нового поняття, яке Дж. Вазарі вводив у теоретичний ужиток. Проте більш прискіпливий погляд виявляє приховані суперечності. На це звертає увагу О.Александрова, спираючись на визначення доби Відродження: «Як робочу гіпотезу можна взяти визначення, що Відродження (XIV-XVI ст.) – то цілісна культура, що увібрала в себе все життя людини, а не окремі його характеристики. Це своєрідне поєднання будь-якого живого людського досвіду: матеріального, духовного, правового, етичного і естетичного» [1; 144]. Привертає увагу, що запропоноване визначення О.Александрова розглядає як «робочу гіпотезу», тобто, будучи знаним фахівцем в історії філософії, вона визнає «білі плями» стосовно доби Відродження. Що ж, власне, її не задовольняє? Дослідниця дає відповідь: «...сам термін «відродження» – більше затьмарює, ніж прояснює смисл. Визначальний зміст, що вкладали в нього італійські митці (Дж. Вазарі), – повернення до античної пластики, цілісного сприйняття світу, відродження демократії, філософії тощо» [1; 144]. Цей «визначальний зміст» обумовлював низку складних процесів, серед яких, як зазначає О.Александрова, передусім звільнення світогляду від однобічності середньовічного світосприймання, поєднання традицій античності «з ідеалами нового життя, нових соціально-економічних відносин». Посилюється інтерес до «виявлення своєрідності людської особистості», і саме в такому контексті починають функціонувати і педагогіка, і естетичне виховання, і мистецтво. Зазначимо, що як історіографічна категорія термін «відродження» увійшов в ужиток пізніше, у XIX

ст., завдяки роботі Я.Буркгардта «Культура Ренесансу в Італії» (1860 р.).

Поступово зміст терміна еволюціонував. Відродження стало означати емансипацію науки і мистецтва від богослов'я, зменшення інтересу до християнської етики, зародження національних літератур, прагнення людини до свободи від обмежень католицької церкви. З часів італійського Відродження термін «гуманізм» почав вживатися у двох значеннях: як визначення літературно-художнього напряму, що має на меті утвердження нового образу людини, високоморальної і освіченої особистості, і як філософсько-гуманітарне вчення, що в теоретично-світоглядний та етико-естетичний спосіб об'єднує всі теорії і вчення, які ґрунтуються на розумінні людини як визначальної мети і вищої цінності. В цьому – другому – аспекті гуманізм почав розроблятися відповідними науками про людину та суспільство. У науково-просвітительський обіг термін «гуманізм» ввів німецький педагог Ф.Нітхаммер у 1808 році. Він стверджував вищість, самодостатність і значимість людини; проголошує поза- і антилюдським усе, що сприяє її відчуженості і самовідчуженості; відхиляє концепцію пріоритету ідей та істин «надлюдського» походження в низці феноменів поцейбічного світу.

Усе сказане пояснює широке вживання термінів «відродження» і «гуманізм» для характеристики визначних епох у глобальному розвитку культури. За останні десятиліття з'явилися праці, у яких розглядаються ті чи інші аспекти близькосхідного або далекосхідного Відродження і пов'язаного з ним гуманізму. Чимало написано про грузинське, іранське, вірменське, арабське, індійське, китайське Відродження. Ще раніше історики-медієвісти писали про «каролінгське Відродження» VIII-IX ст., що віддзеркалило піднесення культури в країнах Західної Європи в період їхньої феодалізації та про значне відродження культури в цих країнах в умовах підйому міського життя в XII ст. Саме по собі це явище з історіографічної і філософської точки зору зрозуміле і закономірне, тому що відбиває поглиблене уявлення про розвиток культури народів у добу Середньовіччя.

Витоки гуманістичної культури епохи Відродження українські дослідники вбачають у творчості Данте Аліг'єрі, через те, що поет вважав людину своєрідною «ланкою між тлінним і нетлінним», обґрунтовуючи це положення в своїх філософських трактатах та в образній системі «Божественної комедії». «Данте, – як зазначає В.Єфименко, – вважав свободу людської діяльності обов'язковою умовою не лише посмертного воздаяння, а й моральної оцінки людини. Шляхетність людини полягає в її діяльності, що може піднести природне (людське) до божественного» [4; 260].

На підставі вивчення хронології та осмислення джерел виникнення, становлення й розвитку гуманізму склалася думка, що «першим гуманістом» слід визнати великого італійського поета Франческо Петрарку (1304-1374 рр.) – творця нової європейської лірики, автора всесвітньо відомих сонетів, присвячених мадонні Лаурі, патріотичних канцон, інвектив проти папської курії, віршів, що склали його знамениту «Книгу пісень» рідною мовою. У своїх творах, як підкреслює В.Єфименко, «Петрарка заклав підвалини нового світобачення, що покликало до життя й нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина» [4; 260]. Як зазначає дослідник, «Ренесансний антропоцентризм став необхідною ланкою на шляху до нової онтології, до нового світорозуміння, до нової філософії – філософії гуманізму, увага якої зосереджувалася на внутрішньому світі людської особистості в її земному існуванні, в її активній творчій діяльності, сповнених земними пристрастями» [4; 261].

В.Єфименко розглядає й різні сфери, що охоплював гуманізм як головна течія в духовному житті епохи Відродження – це і «громадянський гуманізм» Леонардо Бруні, і «християнський гуманізм» Джованні Піко делла Мірандола, і концепція «загальної релігії» Марсіліо Фічіно, і пошуки гуманістів в галузі виховання та освіти (П'єтро Паоло Варджеріо), тому що безумовно, саме гуманістична педагогіка сприяла формуванню нового типу особистості – багатосторонньої, вільної, незалежної від догм і традицій, із розвинутим почуттям власної гідності у стосунках із сучасниками та попередниками в історії. За висновками В.Єфименка «гуманізм як ідеологія Відродження відіграв головну роль в оновленні культури епохи. …він сформував нове ставлення до людської особистості, визнав індивідуальність однією з найцінніших людський якостей» [4; 265].

Виходячи з того, що людина моральна за своєю природою істота здатна безмежно вдосконалюватися під впливом світської освіти і виховання, Петрарка створив вчення, що утверджувало людську гідність у реальному житті. Гуманісти наступних поколінь, розвиваючи ідеї Петрарки, запропонували принцип нової універсальної релігії (М.Фечіно), нової синтетичної філософії (Дж. Мірандоло), нової етики (Л.Валла), виховної доктрини (Л.Альберті), політичного

устрою (М.Падуанський, Н.Макіавеллі). Гуртки гуманістів, виникнувши в Італії (початок XIV ст.), поступово перетворилися на могутній гуманістичний рух, який охопив Німеччину, Францію, Голландію, Англію, з часом – всі європейські країни, в тому числі Україну.

Отже, поняттям «гуманізм» охоплюється загальна тенденція, що починається з Франческо Петрарки, і знаменує собою новий період в історії естетичної думки і художньої культури, адже гуманізм доби Відродження не був чітко вираженою філософською думкою. Це була, скоріше, культурна і педагогічна програма, серцевиною якої була людина.

Прерогатива гуманістики – тлумачення людини як вищої цінності, дослідження шляхів та засобів «олюднення людини», тобто її виховання й формування на принципах людяності. Видатні мислителі доби Відродження сформулювали низку засадничих для філософської та естетичної гуманістики ідей. Головна серед них – ідея самостійності людини, яка, так би мовити, залежить від самої себе. Це, власне, філософія особистісного, індивідуального вдосконалення, це усвідомлення свободи у «виборі себе», це самоутвердження і самореалізація. Митці Відродження створюють культ людини, захоплюються її розумом, духом і тілом. Свідомість і незалежна суспільна позиція, гордість і самоповага, усвідомлення власної сили і здібностей стають провідними темами творчості таких видатних діячів Відродження, як Данте, Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Томас Мор, Томазо Кампанелла та ін. Для літераторів цієї доби був властивий «карнавальний стиль» зображення людини (М.Бахтін), коли автори охоче користувалися засобами іронії, гумору, сарказму, гіперболи у життєписі героїв своїх творів.

Культура Відродження обґрунтовує і зовсім інше ставлення до особистості самого художника, заперечуючи середньовічне уявлення про нього, як про ремісника. «Замість простих ремісників в них почали бачити людей особливих, тих, що сприяють підвищенню міжнародного престижу міста або держави...», – стверджують М.Кушнарьова та В.Панченко у роботі «Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження» [5; 40]. Дослідники вважають, що в добу Відродження «відбувся рішучий поворот у розуміння змісту та значення особистості художників. Їх почали нагороджувати за видатні досягнення у мистецтві... У світлі цього зрозуміло, чому Комізо Медічі сказав, що «художники – небесні створіння, а не в'ючні віслюки», а папа Лев X багато що вибачав Мікеланджело» [5; 40]. Символом Ренесансу стає постать всебічно розвиненої особистості, яку уособлює художник-творець. Творець нової епохи – конкретне втілення універсальної людини, всебічно освіченої особистості. В епоху Відродження художника називають «Божественним генієм»; з'являється спеціальний літературний жанр, пов'язаний з описом біографії творчої особистості – так звані «життєписи». Вважалося, що кожна людина, як не за родом занять, то хоча б за своїми інтересами, повинна наслідувати художника. Через зміну ставлення до людини змінюється і ставлення до мистецтва, яке набуває високої соціальної цінності.

У сфері естетико-мистецтвознавчих досліджень доби Відродження українські науковці виокремлюють, передусім, проблеми художньої творчості та видової специфіки мистецтва. Підкреслимо, що підхід до цих проблем має яскраво виражений естетико-культурологічний аспект. А це дозволяє вписати зазначені проблеми в логіку культуротворчих процесів і позбавитися описовості традиційного мистецтвознавства.

Виокремимо і позицію О.Оніщенко, яка вважає доцільним поєднати, стосовно доби Відродження, проблеми художньої творчості та видової специфіки мистецтва. Ця ідея концептуалізується у наступній тезі: художня творчість як чинник формування видової специфіки мистецтва. У поле зору дослідника потрапляють і Альберті, і Леонардо да Вінчі, і Дж. Вазарі [6].

В умовах XX ст. інтерес до проблем італійського Відродження позначений важливими дослідженнями співвітчизників гуманізму. Це, перш за все, роботи Е.Гарена, Б.Кроче, А.Грамші, А.Банфі, які певним чином підсумовують напрацьовані традиції. Зокрема, Еудженіо Гарен, що понад 50 років займався проблемами теорії та історії італійського Відродження, у своїй праці «Історія італійської філософії» [8] не лише розглянув термінологічний ряд досліджуваної епохи, але й зробив спробу визначити хронологічну послідовність певних розділів розвитку італійської культури. Ця так звана «періодизація Гарена» передбачає поділ епохи від XIV до середини XVII ст. на три умовні періоди: 1) «доба гуманізму»; 2) «відродження»; 3) «контрреформація і бароко». Авторитет Гарена в науковому світі дав право такому поділу закріпитись у літературі, але полеміку породжував той факт, що гуманізм не вичерпався у першому періоді, а й дотепер залишається однією з провідних ідей філософії, політики, соціології, мистецтва тощо.

У своїх дослідженнях Е.Гарен постійно наголошує на «полемістичній свідомості» доби

Відродження, на «яскраво вираженому потягу до буття» її сучасників, на виробленні «програми розриву із старим світом з метою затвердження інших форм освіти і спілкування». Ці риси ренесансної свідомості формувалися цілком свідомо, як противага релігійно-аскетичному світосприйманню середньовіччя, як заперечення ідеї гріховності життя – однієї з тез середньовічної моралі.

В Україні ідеї ренесансного гуманізму, інтерес до яких виявлено в роботах Я.Ісаєвича, М.Кашуби, В.Нічник, М.Поповича та ін., поширюються з другої половини XVI ст. Серед українських зачинателів гуманістичної культури XV-XVI ст. вирізнилися Ю.Дрогобич, П.Русин, С.Оріховський. А найвідомішими в українській гуманістиці були роботи Г.Сковороди, який у вченні про людину акцентував увагу на її внутрішньому духовному стані («філософія серця»). Цей мандрівний філософ оспівував внутрішню свободу особистості, її незалежність. Мета людського життя – «радість серця», «внутрішній лад», «міцність душі». Висуваючи ідею щастя як вищу мету людського життя, Г.Сковорода створює вчення про «сродну працю» як одну з найважливіших передумов досягнення людиною щастя, реалізації дійсно людського способу життя, самоствердження особи, найвищу насолоду особистості. Пригадаємо і відоме дослідження І.Голеніщева-Кутузова «Гуманізм у східних слов'ян (Україна і Білорусь)», завдяки якій Україна активно була включена до європейського ренесансного контексту.

Важливим, на наш погляд, слід вважати той факт, що успіхи сучасних діячів вітчизняної гуманістичної науки, які неупереджено висвітлюють «білі плями» щодо наявності та самобутності українського Відродження, що розвивалося під впливом європейських традицій і сповідувало провідні принципи віри в можливості людської особистості, наближення її до природи і возвеличення людини в художній творчості – виявилися досить помітними. При цьому вітчизняні гуманісти, орієнтуючись на канони античності, наслідуючи європейські ренесансні школи, дбали про збереження національної специфіки і ідентичності. Показово, що лише за останні десятиліття побачили світ ґрунтовні дослідження впливу епохи Відродження на безперервний розвиток світової гуманістики і культури таких відомих українських авторів, як С.Безклубенка, В.Бітаєва, В.Єфименка, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Роменця тощо.

Навіть за таким переліком дослідників можна скласти уявлення про той масив даних, що вже напрацьовано й опубліковано, але інтерес до Відродження та його гуманістичної ідейної енергетики не згасає, тому що виявляються нові теми й аспекти, котрі вимагають зусиль, пошуків, підходів для розкриття феномена виникнення та поширення ідеї антропоцентризму і харизми світського вільнодумства по всій Європі.

Автори монографії «Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи» зазначають: «XX століття піддало сумніву і критиці навіть класичні концепції гуманізму. Людина в сучасному світі знов перетворилася на найактуальнішу проблему…» [7; 48]. Гуманістичні ідеї в наші дні представлені найрізноманітнішими вченнями та концепціями: етика ненасильства – Г.Д. Торо, Р.У. Емерсон; ідеї діалогової моралі, сформульовані М.Бахтіним, М.Бубером, А.Л. Мейєром, Ф.Ебнером; екологічна етика Р.Атфільда, О.Леопольда, П.Шепарда; комунікативна етика Ю.Габермаса та К.О. Апеля; біоетика Д.Каллагана, Р.Уітчі; «інтегральний гуманізм» Ж.Марітена; «теономна культура» П.Тілліха; безрелігійне християнство Д.Бонхоффера; інтегральна мовна комунікація П.Лоренца та Х.Перельмана. Однією з найпомітніших сучасних концепцій «звільнення людини» є екзистенціальний гуманізм.

Сучасна світова гуманістика розвивається в контексті становлення загальнолюдської культури, в ситуації, коли потреба в діалозі культур і цивілізацій стає однією з найсуттєвіших проблем сучасності. Саме на початку третього тисячоліття формування «нової епохи» усвідомлюється як взаємозв'язок і взаємозалежність всіх країн світової спільноти. ЮНЕСКО запропонувало XXI ст. відзначити як «століття освіти», а фундаментом освіти має бути сучасна система гуманітарного виховання, орієнтована на самоцінність людини як взірця універсальності, активне й творче ставлення до життя, розумність у поєднанні з розвинутою культурою чуттєвості, усвідомленням власної відповідальності.

Джерельні приписи

1. Александрова О.В. Філософія Середніх віків та доби Відродження / О.В. Александрова. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 172 с.

2. Лосев А.Ф. Дерзание Духа (Личность. Мораль. Воспитание) / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат,

1988. – 366 с.

3. Бітаєв В.А. Естетичне виховання і гуманізація особи: Моногр. / В.А. Бітаєв. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 232 с.

4. Єфименко В.В. Культура Відродження / В.В. Єфименко // Історія світової культури / За заг. ред. Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1999. – С. 212-251.

5. Кушнарьова М.Б. Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження / Кушнарьова М.Б., Панченко В.І. // Теоретичні проблеми художньої культури: Зб. наук. ст. – Переяслав-Хмельницький, 1995. – Вип. 1. – С. 40-44.

6. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Моногр. / О.І. Оніщенко. – К.: Освіта, 2001. – 179 с.

7. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Э.Гарэн. – М.: Прогресс, 1986. – 394 с.

8. Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи / Пазенок В.С., Лях В.В., Соболь О.М. та ін. – К.: Укр. Центр духовної культури, 2001. – 380 с.

Резюме

Розкривається досвід інтерпретації ідей гуманізму в сучасній українській науковій думці та аналізуються ідеї, концепції та праці вітчизняних вчених.

Ключові слова: гуманізм, культура, прогрес, світогляд, сучасна гуманістика, цінності.

Summary

Sabadash U. **Interpretation of ideas of humanism is in home to scientific thought**

The article views the experience of humanism interpretation in the modern Ukrainian scientific thought. The attempt to characterize basic ideas, conceptions and works of the famous Ukrainian scientists is made.

Key words: humanism, culture, progress, world outlook, modern humanism, values.

Аннотация

Рассматривается опыт интерпретации идей гуманизма в современной украинской научной мысли, анализируются идеи, концепции и труды отечественных ученых.

Ключевые слова: гуманизм, культура, прогресс, мировоззрение, современная гуманистика, ценности.

УДК 78:168.522(477)

А.А. Гоцалюк

НЕОМІФОЛОГІЗМ І ТРАДИЦІЯ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ДОСВІД

Міфологічні концепції культури привабливі своєю відносною простотою, зрозумілістю та елементарною доказовістю. Зазначене передовсім стосується теорій циклічності історико-культурного процесу, локальних цивілізацій й культурних колообігів, в яких домінує ідея зародження, розвитку та неминучого занепаду культури або ж поширюється положення про месіанство єдиного універсального типу культури.

Феномен міфологізму притаманний багатьом теоретичним дослідженням духовної культури минулого і сучасності. Крізь призму категорії «міфологема» XX ст. інтерпретується як складна система синтезу взаємовідтворюючих культурно-естетичних міфів й навіть своєрідний іконографічно-пластичний лабіринт. Прихильники теорії міфологізму по-новому осмислюють сферу міфологічних образів (Г.Вагнер, Дж. Джойс, К.Кокто, Т.Манн та ін.), аналізують свідому міфотворчість у мистецтві (Г.Аполлінер, С.Далі, М.Ерст, Ф.Кафка, Г.Маркес та ін.). Міфотворчість функціонує у сучасній культурі не лише як артистичний жанр й засіб досягнення художньої експресивності, але і як філософсько-методологічний інваріант (наприклад, сучасні «гносеологічні міфи») [13]. Сучасність, відображуючись у дзеркалі художньої культури, постає паралеллю і прообразом плинної дійсності, надаючи емпіричний матеріал для міфологізації засобами культурної традиції [16].

Проблема функціонування міфу у вітчизняній культурі донині є малодослідженою, особливо у контексті неоміфологічних уявлень. Зазначене й обумовлює актуальність пропонованої статті, метою якої є розкриття сутності неоміфологізму в органічному зв'язку з механізмами культурної традиції.

Декілька попередніх поколінь європейців знайомилися з давньогрецькою міфологією за знімками й малюнками з аполодорівської «Міфологічної бібліотеки», вважаючи їх вичерпними зразками дослідницької досконалості [16]. За філософсько-естетичною концепцією німецького композитора й театрального діяча Р.Вагнера, високо соціальна індивідуальна опера мала ґрунтуватися на засадах народної міфотворчості. Тому музиканти повинні наблизитися до народної пісні з властивою їй єдністю мелодії й поетичного слова, зконцентрованого у мистецтві міфу. В оперній тетралогії «Перстень нібелунгів», заснованій на традиціях давньо-германської міфології, митець прагнув утілити назрілі соціально-моральні проблеми. Художня єдність людства, за твердженням Р.Вагнера, зможе реалізуватися лише падінням держави й заміною християнства новою релігією людської любові. Видатний реформатор музичного мистецтва у жанрі опери-драми здійснив синтез філософсько-поетичного й музичного начал, відображений у розгалуженій системі лейтмотивів та вокально-симфонічному стилі мислення. Музична поетика, структурно зорієнтована на сюжетно-образну систему міфу, і як зразок міфологізованої інтертекстуальності набула розвитку у мистецтві XX ст.

У першій третині XIX ст. під впливом філософії й естетики романтизму було започатковано міфологічну школу у німецькій літературі (Ф.Шеллінг, брати А. і Ф.Шлегель, брати В. і Я.Грімм). Для них міф поставав прообразом поезії, з якої пізніше розвинулися наука й філософія. Зазначені діячі німецької культури вважали міфологію первинним матеріалом для будь-якого мистецтва. В ній слід було шукати ядро, центр поезії [12; 644].

Класична етнографія XIX ст. вбачала у міфах донауковий спосіб пояснення навколишнього світу. Якісно нові характеристики міфу знаходимо у ритуалістичному функціоналізмі Б.Малиновського, теорії прелогізму первісних «колективних уявлень» Л.Леві-Брюля, логічному «символізмі» Е.Кассірера й «психосимволізмі» К.Юнга, структурному аналізі К.Леві-Строса, а також у працях провідних культурологів сучасності М.Еліаде і О.Лосєва [11].

Значущим є внесок видатного румунського культуролога М.Еліаде у розробку проблем сучасної філософії міфотворчості. У контексті європейського досвіду вивчення символів та міфів М.Еліаде в першу чергу посилається на наукові здобутки З.Фрейда: «З деякою впевненістю можемо сказати, що перший систематичний аналіз та тлумачення цих «чужих» світів, позасвідомого, з якого виростуть символи та міфи, були проведені З.Фрейдом» [17; 10]. Вчений запровадив у науковий обіг термін «сучасний міф», на великому фактичному матеріалі дослідив місце міфологічної свідомості в

історії людства. Низка монографій М.Еліаде присвячена безпосередньо теорії міфу. Дослідник розширив горизонти наукових уявлень про первісну міфологічну онтологію й модернізував міфологічну свідомість, приписавши останній здатність до знецінювання історичного часу, а також спроможність протистояти переважній більшості видів «профанної» діяльності. Він наголошує на значенні міфотворчості в періодичному очищенні і творенні культурних цінностей, циклічній регенерації з допомогою системи ритуалів. На думку М.Еліаде, колективна пам'ять антиісторична, вона визнає лише категорії й архетипи, а не історичні події та індивідів. М.Еліаде підкреслює, що в ритуалах поновлюється міфічний сакральний «чистий» час, але одночасно знищується плинний час [11].

Дослідник аналізує сучасну історію, розглядаючи міф «як тип людської поведінки, і в той же час як елемент цивілізації, тобто таким, яким він є в традиційних культурах» [18; 30]. У передмові до англійського видання книги «Міфи, сновидіння, містерії» М.Еліаде пише про конфронтацію «двох типів мислення», які можна назвати сучасним та традиційним: «Зустріч та конфронтація цих двох типів цивілізації вважається однією з найважливіших подій останньої чверті століття. З одного боку, на перший план вийшли екзотичні та примітивні народи, і людина Заходу для того, щоб встановити й підтримувати контакт з ними, вимушена вивчати їхню систему цінностей. З іншого боку, стався цілий ряд змін у поглядах європейців на культуру, змін, які передували виходу на сцену неєвропейських народів...» [18; 9]. Концепція М.Еліаде розкриває особливості освоєння дійсності свідомістю первісної людини через мову міфів, структуруючи її у специфічному «зразку наслідування» як «синтаксисі архетипів». М.Еліаде осмислив механізм зміни одного типу освоєння дійсності (традиційного) іншим (історичним). Причому було з'ясовано, як саме старий досвід, утворюючи щось на зразок «референтної ситуації» сучасного процесу культурного мовлення, проривається назовні і впливає на уявлення та дії людей сьогодення [19].

Французький літературознавець і філософ-структураліст Р.Барт стверджував, що свідомість сучасної людини переважно асоціюється з іманентною їй науковою картиною світу [1; 218]. Однак дедалі більше переконуємося у тому, що духовно-практичне й особисте життя людей характеризується домінуючим поблаженням до міфу, а не до точної науки. Від того, що ці міфи є соціокультурно іншими, ніж в античній літературі та Новому Завіті, й нерідко функціонують і у нашому повсякденному житті неусвідомлено, наведене положення не втрачає своєї справедливості.

Давньогрецька філософська традиція значною мірою перебувала у рамках наївного нерозрізнення символу й знаку, зупинившись перед усвідомленням цінності феномену символу для мистецтва, лінгвістики і, власне філософії. Раціонально-категоріальна інтерпретація міфу неоплатоніками спричинила появу нової концептуально-змістової цілісності, заснованої на поєднанні елементів міфу та умоглядних філософських положень.

Творчість афінського неоплатоніка Прокла (V ст. н.є.), за оцінкою О.Лосєва, є цінною «безстрашним ототожненням міфології з діалектичною системою філософського мислення» [10; 289]. За вченням Прокла, міфологія є лише повторенням загальної діалектики, супроводжуваної логічно побудованими уявленнями про ієрархію доноуменальних, ноуменальних й космічно-душевних богів за наявності принципу всеєдності. Міфологічна філософія Розуму у Прокла заснована на містиці Божественних чисел, грецької міфології й теогонії. Розум еманує у світову Душу. Остання пов'язує розумоосяжний світ із чуттєвим й диференціюється на безліч ієрархізованих істот: Божественних, демонічних, астральних, тваринних і людських. Вони поєднуються з матеріальним світом, в якому відбуваються процеси удосконалення [14; 554]. У своєму коментарі до «Держави» Платона Прокл вказує на наявність у феномені міфу примарної оболонки та єдино істинної ідеальної значущості. За своєю суттю міф постає інтелектуальним світлом істини, а не звичайним людським уявленням. Ізольована від будь-якої предметності, міфологічна фантазія є вигадкою, проте в органічному зв'язку з істиною вона виступає її відображенням, образною оформленістю й структурною визначеністю [10; 329]

Класична англійська школа антропології й функціоналізму, досліджуючи міф, ґрунтується на домінантності індивідуальної психології й запереченні якісної специфіки соціуму. За вченням Е.Дюркгейма, людина є одночасно індивідуальною й соціальною істотою. Людина як істота індивідуальна закорінена у власному організмові, й це обмежує її діяльність. Але як істота соціальна вона є репрезентантом вищої реальності інтелектуального й морального порядку – суспільства. Колективні ідеї та уявлення нав'язуються індивідові суспільством й виступають символами соціальних станів. Міфологію і релігію Е.Дюркгейм ототожнював з колективними уявленнями про

соціальну реальність, убачаючи в них опозицію сакрального та профанного, подібну суперечності колективного й індивідуального [11].

Паралельно з розвитком етнології й відносно незалежно від неї в філософії і теорії культури останньої чверті XIX – початку XX ст. розгортається процес реміфологізації. Вона стала результатом усвідомлення кризи тогочасної західноєвропейської культури, спричинивши появу апологетизації міфу в її художньо-філософській формі.

Системний аналіз екзистенційного світу людини уперше здійснив німецький філософ М.Хайдеггер, структуруючи, здавалося б те, що не може бути структурованим: людську чуттєвість й емоційність, що споконвічно перебувають у стані розвитку за своєї спорідненості з категорією античного міфу.

У соціології XX століття окреслилась визначилась потужна раціоналістична традиція інтерпретації феномену міфу з якісно різними оцінками (як ілюзія, ідеологічна пропаганда, віра, умовність, подання цінностей у фантастичній формі тощо. Таке інструментальне вживання призвело до невиправданої модернізації поняття «міф» [11]. Отже, попри всі розбіжності у визначенні, міф став одним із головних понять філософії, соціології, теорії культури XX століття. На особливу увагу заслуговують ті напрями думки, що спеціально опрацьовували проблематику міфу.

Дослідження французького філософа Л.Леві-Брюля дають підставу стверджувати, що міфологічне мислення, як колективне уявлення, продовжує існувати у формі релігії, моральних понять і звичаїв. Німецький неокантіанець Е.Кассірер, подібно до мови мистецтва, тлумачить міф як автономну символічну форму культури з притаманною йому специфікою моделювання зовнішнього світу. У відповідності з його концепцією, світ людської культури є продуктом символічної діяльності людей, яка виражається в автономних формах мови, міфу, мистецтва та науки як способах історичної еволюції духовності людства. Е.Кассірер постулював для міфології нерозрізненість внутрішнього і зовнішнього, поступове визрівання суперечності цих двох начал й всеохопну силу міфу, у порівнянні з якою решта категорій людської свідомості постають вторинними і абстрактними. Концепція векторності часу базується на історичності міфу, від його становлення до неминучої загибелі [5].

Міфологія і релігія характеризуються філософом як без свідома, але регульована правилами об’єктивація людських почуттів. Релігію в її найвищих формах Е.Кассірер визначає як вираження нетлінних моральних ідеалів. Унаслідок було створено довершену за своєю систематичністю філософію міфу, засновану на принципі символічності [7]. Підсумковою у філософії символічних форм стала передостання праця Е.Кассірера «Досвід про людину» (1945 р.) [6]. Людина в ній визначається не як соціальна і розумна істота, а як «тварина символічна», котра будує свій світ у відповідних формах.

Феномен міфу поглиблено досліджувався у соціальній психології початку XX ст. З метою дослідження вищих психічних функцій людини (мови, мислення й волі) німецький вчений В.Вундт запропонував якісно новий метод аналізу традиційних форм культури й буденної свідомості (мови, міфів і звичаїв) – втілення «колективної волі» й «народного духу». Розробка В.Вундтом «психології народів» поклала початок сучасній етнопсихології [2].

На відміну від традиційної психології, концепція психоаналізу пов’язує феномен міфу з несвідомими глибинними шарами людської психіки. За оцінкою Е.Фромма, запропонований З.Фрейдом новий погляд на релігію (релігійна проблема – не проблема Бога, а проблема людини) сприяв тлумаченню релігійного символу як засобу інтерпретації людського культурного досвіду. З.Фрейд уперше застосував поняття трансформації (міфологічної інверсії), важливе для розробки подальших концепцій теорії міфотворчості.

Теорія міфу французького етнолога і соціолога К.Леві-Строса парадоксально поєднує у собі відносний антипсихологізм й елементи психоаналізу. Його структурно-семіотичний метод будується на принципі синхронізації й семіотичному підходові до фактів культури й моделювання культурологічних структур. На ранньому етапі конструювання своєї концепції міфу [8] вчений спирався на лінгвістичні моделі, трактуючи міф як феномен мови.

Найважливішим аспектом міфологічних студій К.Леві-Стросса стало з’ясування механізмів міфологічного мислення, яке дослідник вважав за його логічністю потенційно рівним мисленню людини сучасної цивілізації [9]. У тотемізмі, природу якого К.Леві-Стросс вважав інтелектуальною, він убачав прагнення первісної людини осмислити аспекти реальності, які сучасна філософія позначає категоріями дискретного та континуального. Урешті у мислителя склався ідеал своєрідного первісного «над раціоналізму». В естетичному аспекті важливим є положення про те, що поняття

«неприрученої думки» стосується й сучасних стереотипів художнього мислення й буденної свідомості людини. Ідеї К.Леві-Стросса набули розвитку у постмодерністських естетичних концепціях. Проте, якщо він вивчав міф на емпіричному матеріалі етнічних культур і не вважав за можливе поширювати методи своїх досліджень на інші галузі культурологічного знання, то, зокрема, Р.Барт сприймав сучасне суспільство як «привілейоване поле міфологічних значень» [1; 264]. У своїх «Міфологіях» (1957 р.) французький структураліст здійснив спробу методичного визначення сучасного міфу у контексті критичного аналізу сучасної буржуазної свідомості. Причому поняття міфу подається цим дослідником як тотожне ідеології й асоційоване у сучасній масовій культурі з соціально-відчуженим, деформованим образом суспільної дійсності.

В українському художньо-мистецькому контексті неоромантична міфологія реальності пов'язана з зануренням у світ філософської рефлексії, перейманням безкінечним діалогом з життям і смертю, а також можливістю безсмертя. Видатний галицький художник О.Новаківський, досліджуючи проблему громадянського служіння і драми творчої особистості («Мойсей», «Автопортрет з квіткою»), підкреслював настрої екзистенційної тривоги («Русалка», «Музика») й обстоював мотиви непереможності творчого духу («Визволення», «Втрачені надії»). Головним засобом художнього мовлення митця стала барва, за допомогою якої він передавав динаміку складних психологічних реакцій на суспільні катаклізми сучасної йому доби. Творчому мисленню О.Новаківського притаманні філософська рефлексія, витончена «музикальність» та міфологізація зображуваної дійсності. Творчість цього художника гостротою проблем людської екзистенції й оригінальною хвилююче-експресивною пластикою живописних форм є спорідненою з ідеєю «руху життя», а також з характерними для поетики символізму мотивами самотності, тривоги й смерті у доробку норвезького художника Е.Мунка [3].

У сучасній українській філософсько-естетичній думці зростання уваги до категорії міфу й символічних структур намітилося у 1990-2000-і роки. Теоретичні напрями й методологічні пріоритети опрацювання проблематики міфу в українській філософії зумовилися двоїстою перспективою духовного відродження свого народу в умовах державної незалежності й переживання кризи культурно-національної ідентичності.

З огляду на зазначене заслуговує уваги монографічна праця О.Гуцуляка «Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність» [4], присвячена аналізу міфологічної тематики примордіальної сакральної традиції. Це одне з перших наукових видань українською мовою, в якому не тільки висвітлені міфо-історичні пласти світогляду, але й подані оригінальні концепції, гіпотези й інтерпретації. Причому наукові інтереси О.Гуцуляка зосереджуються на проблематиці філософії традиції крізь низку її структурних компонентів як-от: міф, профанне, сакральне, геокультура, архетипи, знаки, символи, книги, ментальність, світогляд, культурні цінності [15].

Отже, проблема міфу у традиційній культурі найчастіше знаходить своє відображення у сфері неоміфологічної свідомості як специфічної риси культурної ментальності кінця XX – початку XX ст. Властиві їй міфологічні сюжети, мотиви, структури активно використовуються у процесі художньої творчості. Міф починають сприймати не лише як такий, що побутує в архаїчному варіанті, але і як властивість сучасної людської свідомості. Й хоча здебільшого під неоміфологізмом розуміють сюжетно обумовлену орієнтацію художньої структури твору на архаїчні міфологеми, однак у ширшому значенні практика функціонування міфу у традиційній культурі дає вагомі підстави для визначення неоміфологічної свідомості сучасного, постмодерністського характеру як особливого способу запозичення, сприйняття, розвитку й художнього використання міфологічних структур, у тому числі недавно сформованих.

Джерельні приписи

1. Барт Р. Мифологии (Mythologies) / Р.Барт; Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.

2. Вундт В. Проблемы психологии народов / В.Вундт. – М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.

3. Гуманізм українського неоромантизму // Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін.; За ред. М.М. Заковича. – К., 2004. – С. 489-495.

4. Гуцуляк О.Б. Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність / О.Б. Гуцуляк. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2007. – 540 с.

5. Кассирер Э. Индивид и космос / Э.Кассирер // Избранное. – М.: СПб. Универс. книга, 2000. – 654 с.

6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э.Кассирер. – М.: Гардарика, 1998. – 784 с.

7. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы / Э. Кассирер // Культурология. XX век: Антология. – М.: Юрист, 1995. – С. 163-212.

8. Леви-Стросс К. Структура мифов / К.Леви-Стросс // Вопр. философии. – 1970. – № 7. – С. 152-164.

9. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / К.Леви-Стросс. – М.: Академический проект, 2008. – 486 с.

10. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века: В 2-х кн. / А.Ф. Лосев. – М: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. – Кн. 2. – 544 с.

11. Мелетинский И. Поэтика мифа // Електр. ресурс: http: // www.gumer.info.

12. Мифологическая школа // Всемирная энциклопедия. Философия / Гл. научн. ред. А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.

13. Мифология // Електр. ресурс: http://www.onlinedics.ru.

14. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.

15. Гуцуляк О. Философия, традиция, революция / О.Гуцуляк // http: primordial.org.ua.

16. Рочняк О.В. Р.Вагнер як засновник нового філософського погляду на міф / О.В. Рочняк // Мультиверсум. Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури, 2005. – № 46. – С. 78-88.

17. Элиаде М. Мифы: Сновидения: Мистерии / М.Элиаде. – К.: Вакслер, 1996. – 288 с.

18. Элиаде М. Космос и история / М.Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 230 с.

19. Эстетическая составляющая календарных празднично-обрядовых традиций // Електр. ресурс: http: // www.divoshow.ru.

Резюме

Аналізуються проблеми побутування міфу в традиційній культурі, зокрема проява так званої неоміфологічної свідомості, що становить невід'ємну властивість культурної ментальності XX ст.

Ключові слова: міф, міфологізм, неоміфологізм, неоміфологічна свідомість, традиція, традиційна культура.

Summary

Gosaluk A. **Neomythologism and tradition: historiographical experience**

This article is devoted to the problem of the myth existing in the traditional culture, in particular to the displays of the so-called neomythological consciousnesses which represents the integral property of the cultural mentality of the XXth century.

Key words: myth, mythologism, neomythologism, neomythological consciousness, tradition, traditional culture.

Аннотация

Анализируется проблема бытования мифа в традиционной культуре, в частности проявление так называемого неомифологического сознания, которое представляет собой неотъемлемое свойство культурной ментальности XX в.

Ключевые слова: миф, мифологизм, неомифологизм, неомифологичное сознание, традиция, традиционная культура.

УДК 008:24:34:39:94(477)

В.О. Радзієвський

КУЛЬТУРОТВОРЧА ХРИСТИЯНСЬКА СУБКУЛЬТУРА ЯК ПІДҐРУНТЯ КУЛЬТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

У радянській науці при дослідженні Русі до 50-х рр. акцентували увагу на двовір'ї і зовнішньому сприйнятті християнства (М.Нікольський, Б.Греков та ін.). Це було «заплутане питання» [5; 379]. Питання релігії на Русі по-іншому розглядають після ІІ Світової війни (П.Толочко, С.Аверинцев і т.д.). Заідеологізована радянська бюрократія недолюблювала наше минуле і не хотіла сприймати провідну роль у ньому християнства. Для радянської ідеологічної машини треба було дискредитувати та нищити минуле для підкреслення доречності вигадок про щасливе майбутнє, захмарним земним раєм і комунізмом. Навіть у дорадянські, царські часи чимало було недоброзичливців та авантюристів. Можна згадати не лише фальшивий «Лист Івана Смери до великого князя Володимира святого», який у XIX ст., подібно до Велесової книги XX ст., викликав неабияке захоплення. Велесова книга, як і твір псевдо-Смери, має філологічні та речові хиби, проте для криміналістичної експертизи й історичної аномієлогії є проблема – обидва «шедеври» безслідно зникли. Подібний шахрайський прийом має популярність серед фальсифікаторів. Перший «власник» Велесової книги – Олександр Сулакадзев відомий багатьма й іншими давньоруськими «пам'ятками» – це, зокрема, «Гімн Баяна», «Відповіді новгородських жреців», «Таємне вчення з Ал-Корана на Найдавнішій арабській мові, доволі рідке – 601 року» (старше навіть самого Корану!). Селективний підхід до нашого минулого дає підстави казати деяким про нашу державу як про країну з непередбачуваним минулим та про народ як про народ із незрозумілим походженням і невизначеними витоками.

Чим була Русь до хрещення? Децентралізованою територією з роз'єднаними племенами та родами, у яких панували жорстокі й дикунські звичаї. У 980 р. при спробі об'єднати країну і створити спільний поганський пантеон, князь Володимир побачив повне розмаїття та не зміг розгледіти «рідних» богів, а тому запропонував відому шістку богів, 4 з яких відносять до іранського впливу, а Стрібог (4-й у пантеоні) – бог війни, бог-руйнівник. Про цей пантеон Б.Рибаков казав: «тільки одне жіночє божество – Макошь, і воно поставлено на останньому місці після священної собаки Симаргла» [16; 357].

Мав рацію академік Д.Лихачов, коли писав, що: «З хрещення Русі взагалі можна починати історію російської культури. Як і української, і білоруської» [9; 52]. Д.Лихачов виокремлював особливу категорію явищ культурного впливу – трансплантацію, за якою пам'ятки пересаджуються на новий грунт, отримуючи в іншому контексті нове життя. Деякі дослідники трактують культуру хрестителів і хрещених як культуру донора і рецєпієнта, а руське пристосування – як фактор прогресу. Згадаємо швидке поширення вітчизняної агіографії та повчань. Прикладом «переробленого» житія є апокріфи про св. Миколу Чудотворця: до житія додали на Русі 4 розповіді про діяльність святого серед русичів, 2 події з яких відбувались у стольному граді Києві. Святий IV століття ніби з'являється і допомогає давнім русичам.

Були й інші апокрифи, зокрема про «Діяння апостолів» (XI ст.), «Ходіння Богородиці по муках» (XII ст.), «Одкровення Мефодія Патарського» тощо. Апокрифами користувались Кирило Туровський – «Євангелієм Іакова», Климент Смолятич – «Питаннями Івана Богослова» та ін. На базі запозиченої, перекладної літератури розвивається своя, оригінальна. Вже 996 р. запроваджено Церковний статут, а результати остаточного хрещення Русі постають у XI ст.: виникає нова культурна доба. У 996 р. Володимир Великий побудував церкву Преображення у Василеві [20; 70] і там варили до «300 проваръ меду. Й съзываше… по всьм градом, и люди многы, а раздая убогымъ 300 гривень. Праздновавъ князь днии 8».

997 р. на святкування Успіння Богородиці князь запросив «бещисленое множество народа» та влаштовував бенкети щотижня [20; 100]. Бачимо доброзичливість, милість, жебраколюбіє, щедрість, щирість, благочестя та побожність рівноапостольного князя.

Починаючи з X ст. християнство у східних слов'ян традиційно «розглядалось як національна релігія» [17; 86]. Християнство стало традиційною, народною, усталеною релігією наших пращурів. Але ця, здавалось би незаперечна істина, неодноразово піддавалась сумніву заангажованими

дослідниками.

У радянські часи писали, що у Київській Русі було майже 300 монастирів, але лише у Київському князівстві було до 50 своїх монастирів, а на Русь були скеровані і надлишки іноземного клерикального населення. Імена святих Бориса і Гліба, Ольги та Володимира, Антонія, Никона і Феодосія стали знаковими на Русі; шанувались на Русі й регіональні, місцеві святі (так, у Чернігові Ігор Ольгович і митрополит Костянтин, пізніше князь Михайло та ін.). Доволі своєрідним у сенсі тлумачення, є подія, коли у 1044 р. «хрестиша кости» Ярополка і Олега. Знакове «охрещення» князів, з одного боку, знаменувало, що нова «Русь з'єднувалась з язичницькою… християнізувалась вся її історія» [15; 81], а з іншого – є підстави думати, що Ярополк вже був охрещеним і цей акт є актом вибачення Ярослава за чужі (у т.ч. батьківські) гріхи та тимчасову перемогу в окремі роки X ст. язичницької темряви. У той час були язичницькі переслідування православних, доходило навіть до вбивств християн. Відомі християнські сповідники, мученики (у першу чергу Федір і його маленький син Іоанн, що вбиті язичниками 983 г.) і т.д. Постає мова про неодноразове хрещення Русі (згадаємо думки В.Татищева). Великий князь, за словами сучасників каган і василевс, Ярослав Мудрий з часом стає святим, а ім'я його святого покровителя – Георгія – є на Русі популярним. 1051 р., побудувавши церкву св. Георгія, митрополит велів святкувати його пам'ять. Славетний каган і василевс Володимир Великий здійснив глобальну християнізацію Русі. Це була остаточна фаза її хрещення.

Церковність і святість просуваються у щоденне життя населення і швидко «ключові моменти розвитку людини були взяті під контроль духівництвом» [7; 25]. У суспільстві постала суттєва регуляція відносин, відображена у статутах (запозиченому Студитському, статутах Володимира, Ярослава тощо), «правдах» (Ярослава, Ярославичів тощо), якими формувалось правове поле. Як приклад, християнські норми ст. 38-50 Статуту (своєрідного Цивільного кодексу) Ярослава. Правда Ярослава, що, імовірно, постала 8 жовтня, стала нашою першою Конституцією. 1051 р. постає у літописах відома Києво-Печерська святиня, – через тисячоліття, після відвідин цих місць апостолом Андрієм.

Не слід ігнорувати й «інфлюацію елементів християнської релігії на терени України ще на початку I тисячоліття» [15; 28]; про слов'ян-християн згадує й Ібн-Фадлан.

Чи був ап. Андрій Первозванний першим хрестителем наших предків? Імовірно так, адже процес християнізації мав різні фази, етапи, стадії, хоча цей прогрес можна розглядати як цілісний.

В.Король чимало уваги приділяє православній вірі, пише про апостола Андрія Первозванного, як апостол плив по Дніпру шляхом, як пророкував виникнення Києва. Щодо цього є і археологочні свідчення (різні знахідки, монети часів імператорів Августа, Трояна, Марка Аврелія тощо), відомі десятки літературних даних. Так, імператор Візантії Михайло VII Дука писав онуку святого князя Володимира, князю Всеволоду, що «одни и те же самовидцы Божественного таинства провозгласили слово Евангелия и в Византии, и на Руси» [11; 5-6.]. Андрієвє хрещення стало першою фазою християнізації Русі; ця фазовість оспівана у літописах, літературних та фольклорних джерелах. Недарма і день «зимового Андрія» став улюбленим народним святом. Першозваність і певна винятковість (навіть особливість) місії першого апостола Христа і засновника церкви Христової на наших територіях поширювалась і до деякої міри екстраполювалась й на особливості слов'янської землі та на Богообраність самих слов'ян.

І.Данилевський зазначав, що у 30-х рр. XI ст. формуються уявлення про Київ як про другий Царград (порівняємо храми святої Софії, архітектурні, образотворчі та культурні особливості, ідейні концепції), як новий Єрусалим [6; 365-390]. Передумови до цього складались, можливо і не одне сторіччя. Наприкінці X ст. Русь освячується, а Київ став «всєх град славнє» з прибуттям мощей папи Климента, учня його Сифа та «поима сосуди церковыя и иконы на благословенне себе» і «у XI-XII ст. склалась нерозривна суміш уявлень, котрі… стали основою для становлення різних ідейних конструктів (наприклад, Москва – Третій Рим)» [7; 29]. Має рацію А.Карташев, що «за период 25 летного княжения Владимира после крещения киевлян христианство было занесено во все концы русской земли» [10; 149].

Хрещення Києва як міста і хрещення Русі як величезної території не тотожні речі. Київські землі, на відміну від околиць Київського каганату, освячувались багаторазово (від апостола Андрія до рівноапостольного Володимира до десяти разів). Київ вже був святим містом, коли околиці величезного, найбільшого у тогочасній Європі царства-каганату лише християнізувались [14].

Чи був засновник Києва, Кий, його браття Щек і Хорив та сестра Либідь черговими хрестителями? Князь Кий був на службі у святого імператора Юстиніана I Великого. Як близький до

святого, він прийняв християнство (ця думка є і у М.Брайчевського). Кий міг не лише прийняти православну віру, але й сприяти її поширенню, зокрема розповсюдженню серед слов'ян. Чи були князь Аскольд (у хрещені Микола), княгиня Ольга (у хрещені Олена) та інші новими хрестителями? Безперечно були, проте роль і значення їх хрещень далеко не однакові. Це різні фази одного процесу.

Князь Аскольд, коли утретє пішов походом на Візантію, буцімто, осліп, але під час прийняття «хрещення у храмі Святої Софії прозрів. Це сталося на очах його воїнів, які після цього теж прийняли хрещення. Згодом Аскольд за допомогою візантійського духовенства нібито здійснив хрещення киян у Дніпрі. Було створено першу єпархію. Припускається, що… виявив значну активність патріарх Візантії Фотій» [12; 37]. Після нього наступне «хрещення Русі здійснив патріарх Ігнатій, який і прислав сюди грецького архієпископа Михаїла. Приїзд архієпископа, а не епископа свідчить про те, що на Русі була основа для створення християнських єпископств, що підпорядковувалися архієпископу» [12; 37]. Доречно казати про патріарші хрещення (Фотія, його наступника Ігнатія і т.д.), адже у процесі навернення до християнства патріархи відігравали подекуди не менше значення, ніж керівники державних та суспільних утворень.

Можемо нагадати, що навіть князь Олег був хрещенним як Димитро. Князь Ігор, можливо, був благочестивим християнином [14]. Є, зокрема, версія, що смерть князя Ігоря (945 р.) «могла бути спричинена його наверненням до християнства» [1; 17]. Гіпотетично він міг бути, наприклад, у хрещені Костянтином, Іваном або Андрієм через знаковість цих осіб в історії східного (у т.ч. проторуського) християнства.

У X-XI ст. складались християнські династії. Наприклад, ігумен Варлаам був сином тисяцького і воєводи Яна Вишатича (1016-1106 рр.), його батько – Вишатич також тисяцький і воєвода – прославився під час походу 1043 р. на греків, а дід – Остромир-Йосиф – замовив у 1056-1057 рр. написання Остромирового Євангелія (або краще – Йосипова Євангелія). Знаковим є і те, що Михайлівський Золотоверхий собор мав свого столітнього попередника. Про це писав А.Муравйов: «Еще первый митрополит Киевский Михаил в конце X ст. поселил монахов на горе… построил там деревянную церковь, в честь своего Ангела… Внук великого Ярослава Святополк Изяславович… построил во имя своего Ангела чудесную каменную церковь на месте деревянной…» [11; 14-15]. Поселення ченців на горі наприкінці I тис. свідчить про поширення християнства (гора була поза тогочасним Києвом і у тільки наверненій Русі було б небезпечно залишати напризволяще невеликий осередок ченців). При цьому, за О.Моцею, А.Поппе, Г.Подскольським християнізацію здійснювали місцеві, тобто руські, ченці. Інтернаціональний характер кліру і Руської церкви, у якій були греки, половці, вихідці з різних східних країн та діти різних народів, не заперечував її «руськість». Давньоруська церква була глибоко народною, слов'янською, місцевою, навіть національною (якщо це можно сказати відносно представників давньоруської народності) [22]. «Церковний люд» сягав до 50 тис. осіб (не менше 15000 ченців, від 10000 священиків, стільки ж дияконів, пономарів, келарів та ін. «церковнослужителів» (порівн.: ст. 20, 45, 46 Статуту Ярослава). У «Повчанні» Луки Жидяти (+ 1059) зазначається: «чтите от всего сердца иерея Божиа… и слуги церковныя» [15; 118]. Співставлення єпископів – Христу, а пресвітерів – апостолам є в «Ізборнику» 1076 р. У 1058 р. Феодосій Печерський відкрив паломницький будинок, а у 1060-70-х рр. почав запроваджувати Студитський статут. «Протягом XI-XIII ст. християнство змогло пустити найміцніше коріння, яке тільки було можливе – коріння в побутову сферу» [7; 25]. З 1059 р. набуває масовості хрестоцілування.

За Київським літописом (1168 р.), «целоваша новгородци хрест к Ростиславу» [15; 265]. У 1173 р. літопис подає надзвичайне диво у Новгороді: Богородиця плакала на іконах, бо «неверьствование… крест честный к ним целовавши преступати» [15; 266]. У 1115 р. (100 р. після «убьени Бориса») [7; 180]) на перенесення мощей Бориса і Гліба прибули Мономах, Давид та Олег Святославичі. Освятивши церкву, князь Олег учинив освячену трапезу (благословений бенкет): «и накормиша убогыя и странъныя по 3 дни».

У Києві 1018 р., за Титмаром Мерзебурзьким, після пожежі 1017 р., залишилось понад 400 церков. Під час пожежі в Києві, зокрема на Різдво Івана Предтечі в 1124 р., згоріло майже 600 храмів. Припустимо, що у столиці східнослов'янської імперії могло бути церков не менше, ніж у Константинополі. Візантійська держава після 1204 р. занадто занепала і весь православний світ з надією почав споглядати на Київську митрополію та на наше велике князівство (по суті царство).

Месіанські погляди на східних слов'ян посилились після занепаду грецької держави. Проте, після четвертого хрестового походу на підсвідомому рівні для багатьох східних християн III Римом стає Київ (перший Рим пав від нечестя, бо латинізувався, другий – Константинополь – пав від

латинян, навіть більшість святинь, у т.ч. апостольських та ін. найдавніших або вкрадено або знищено католиками). Залишилась одна велика християнська держава – Київська. Вона і є III Римом. Новий Константинополь – Київ, гіпотетично мав понад тисячу церков – точніше міг, за нашим припущенням, мати до 300 кам'яних і понад тисячу дерев'яних (включаючи малі домові і т.п.).

Битви русичів також часто освячувались: попереду їхали священики з хрестами і молились. За Володимира Мономаха у 1111 р. воїнство співало «тропарі, кондаки Хреста честнаго и канун Богородици», а у новгородському ополченні 1142 р. бачимо диякона та ігумена. Архієпископ Новгородський (з 1165 р.) Ілля очолював «раду господ» Новгорода, головував у вищому суді, брав участь у вирішенні найважливіших питань міста.

Було створено потужні культурні осередки. Виникають свої Академія наук і Академія мистецтв (свідчення – тисячі фахівців і чудових храмів). На увагу заслуговує вища школа, а точніше – Академія Ярослава Мудрого, де вчились діти європейської еліти: діти англійського короля Едмунда Залізнобокого, угорський королевич Андрій, син норвезького короля Олаф, наступник датського престолу Герман, норвезький конунг Гарольд та ін. Згадаємо шлюби й освіту дітей Ярослава Мудрого та династичні зв'язки династії Рюриковичів. Це була саме Академія, про що свідчить як представницький склад студентів, так і умови (згадаємо бібліотеку Ярослава, князівські приміщення для навчання, митрополію та Софію Київську) та зміст навчання (наприклад, князь Всеволод знав не лише п'ять мов, філософію, богослов'я, придворний етикет, канонічне право, літературу, етику, мистецтва тощо).

Перша вітчизняна Академія виникла не пізніше 40-х рр. XI ст. Імовірно, Академія Ярослава постала разом зі св. Софією у 1037 р. Є сенс казати і про перший давньоруський університет, розташований у Києво-Печерському монастирі. Там існували різні школи. Серед них провідними були: правова (св. Феодосій і Єфрем зі Студійським статутом та ін.), лікарська (Даміан – перший педіатр, Григорій, великий цілитель Іпатій, батько вітчизняної іконописної школи і дерматології Аліпій, цілитель Агапіт та ін.), літописна (історична, до якої входили святі Никон і Нестор, Іван та ін.), бібліотечна (св. Микола Святоша та ін.), іконописна (загалом образотворча – Аліпій, Григорій і т.д.), архітектурна (учні будівничих братів-греків та ін.), гастрономічна (св. Феодосій, Прохор та ін.), педагогічно-філологічна (автори, починаючи з св. Феодосія різних «Слів», «Повчань», нарешті «Патерика») та ін. Обсяг, зміст, вплив та значення знань, умінь та навичок, отриманих у монастирі засвідчують, що вихованці були справжніми студентами, а навчальна база з майстернями, бібліотекою, спеціальними приміщеннями була Університетом. Тож провідними були Академії і Університет, а також започаткування нового, доброзичливого стилю морального життя.

З хрещенням Русі «відбулась зміна ментальної парадигми» [19; 128]. Християнство «позитивно вплинуло на всі сторони життя давньоруського суспільства» [9; 4]: «факти можуть свідчити хіба що про повну і безумовну перемогу християнства, оскільки в усіх випадках язичницькі традиції були підпорядковані християнським, а не навпаки» [2; 256]. Безперечно, «висновок про двовір'я в Київській Русі X-XIII ст.» [22; 106], прийнятий в радянській історіографії (як суміш християнства і поганства), є помилковим: «Трудно уявити людину середньовіччя, яка б вірила одночасно і у християнського Бога, і в язичницьке багатобожжя. Посилання на збереження народних звичаїв, що ідуть з давнини, або наявність язичницьких елементів на пам'ятках прикладного мистецтва, що поєднуються з християнською символікою, не завжди коректні. По-перше, не можна довести, що виробники і користувачі виробів мистецтва з давніми сюжетами розуміли їх первинне семантичне значення, а, по-друге, речі, де поєднується язичницька і християнська символіка, безумовно, належали до предметів не двовірного кола, а християнського. Справжній ідеологічний їх зміст завжди визначався новою символікою. (…) з плином часу воно («язичницьке минуле» – прим. В.Р.) все більше втрачало релігійно-магічний зміст, переходило у сферу народної культури і побуту (на другому плані позасвідомому і нерелігійному, естетичному і неконсервативному, побутово-християнському сенсі: наступна фраза розшифровує цю думку академіка – прим. В.Р.). Від свідомості у підсвідомість, зі сфери віри в суєвір'я. Якщо б це було не так, якщо б обидві релігійні системи мирно співіснували в свідомості руських людей X-XIII ст., тоді нереальними були б межрелігійні конфлікти, взаємна боротьба язичницького жрецтва («той, хто «жре», приносе жертви», у т.ч. людські – прим. В.Р.) і православного духівництва, про ще сповіщають літописи і церковні повчання. Об'єктивний аналіз комплексу явищ духовної і матеріальної культури Київської Русі переконує, що основою світоглядного і морального розвитку давньоруського суспільства X-XIII ст. було все ж таки православне християнство» [22; 106]. Д.Лихачов, зазначав, що автор славетного «Слова» –

«христианин, старые же дохристианские верования приобрели для него новый поэтический смысл. Он одушевляет природу поэтически, а не религиозно» [13; 80]. Є версія християнського походження Купали – від купання, занурення при охрещені. Коляда, Ярило, Купало, Лель, Кострома й інші покровителі землеробства формувались під впливом християнства чи є персоніфікацією свят і обрядів (так, Лель – від християнського «алілуйя») тощо [18; 207-208]. Перед хрещенням треба очиститись, а купання – це очищення і частина обряду. В уяві навернених це купання поєднувалось із хрещенням, Христом, з воцерковленням.

Період Київської Русі – час становлення та розвитку християнської культури у русичів, зародження першої східнослов'янської імперії. Київська Русь стала величезним за значенням царством під проводом Володимира Великого, Ярослава Мудрого і їх нащадків, – зокрема, Володимира Мономаха. Яскравим свідченням давньоруської святості є мощі давньоруських святих, частина з яких знаходиться у Києво-Печерській лаврі. Святі мощі давніх русичів є свідченням благодаті Божої, швидкої християнізації Русі та аскетичного стилю життя. Цікаво, що коли вчені вдавались до перевірки дії мощей, починаючи з пророщення насіння, то «насіння… відрізнялось від контрольних підвищеною урожайністю (на 15-30%) і прискореним розвитком. Результати хімічних аналізів показали, що… в результаті впливу мощей у рослин прискорюється або уповільнюється ріст, а у людей… відбувається зцілення» [3; 57]. Т.Решетникова підтвердила, що мощі захищають від радіації, а «мироточиві глави», які «істочають миро (масло)» [3; 54] цілющі й містять, зокрема, протеїн. Вплив мощей і мира «діє на живі організми на ядерному рівні організації матерії» [3; 58] і зростає під час молитви з вірою.

Джерельні приписи

1. Брайчевський М.Ю. Ольга і Константинополь / М.Ю. Брайчевський // Южная Русь и Византия: Сб. наук. ст. – К., 1991. – С. 12-20.

2. Брайчевський М.Ю. Утверждение христианства на Руси / М.Ю. Брайчевський. – К.: Наук. думка, 1989. – 296 с.

3. Воронцова О.А. Київські печери: путівник / О.А. Воронцова. – К.: Амадей, 2005. – 192 с.

4. Греков Б.Д. Киевская Русь // Избр. тр. / Б.Д. Греков. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – Т. 2. – 623 с.

5. Данилевский И.Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX-XII в.): Курс лекций / И.Н. Данилевский. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 399 с.

6. Долгов В.В. Представления об обществе в картине мира населения Древней Руси XI-XIII в.: автореф. дис… доктора ист. наук: спец. 07.00.02 – «Отечественная история» / В.В. Долгов. – Ижевск, 2008. – 38 с.

7. История культуры Древней Руси. Домонгольский период: В 2-х т. / Под общ. ред. акад. Б.Д. Грекова, проф. М.Н. Артамонова. – Т. 2. Общественный строй и духовная культура / Под ред. Н.Н. Воронина, М.А. Тихановой. – М-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – 546 с.

8. Історія культури України в запитаннях і відповідях / Бокань В.А., Голузова Н.Г., Заблоцька Н.П., Кондратюк А.С., Польовий Л.П. та ін. – К.: ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. – 112 с.

9. Котляр М.Ф. Шляхи християнства на Русь (легендарні й реальні) / М.Ф. Котляр // Український історичний журнал. – 2008. – № 5 (482). – С. 4-15.

10. Карташев А.В. Очерки по истории русской церкви: В 2 т. – Т. 1 / А.В. Карташев. – М.: Терра, 1997. – 685 с.

11. Король В.Ю. Втрачене, але не забуте: З історії пам'яток церковної архітектури Київщини. – К.: Академія, 2006.

12. Король В.Ю. Історія України: Навч. посіб. – 2-е вид., доп. / В.Ю. Король. – К.: Академія, 2008. – 496 с.

13. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Л.: Худ. лит., 1985. – 351 с.

14. Радзієвський В.О. Православна ритуальна субкультура як домінанта духовності Середньовічної Русі / В.О. Радзієвський // Вісник НАКККіМ, 2011. – № 2. – С. 158-163.

15. Ричка В.М. Церква в соціально-політичній структурі Київської Русі (історико-релігієзнавче дослідження): дис… д-ра іст. наук: 09.00.11 / Ричка Володимир Михайлович. – К., 1997. – 378 с.

16. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 607 с.

17. Токарев С.А. Этнография народов СССР / С.А. Токарев. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – 615 с.

18. Токарев С.А. Религия в истории народов мира / С.А. Токарев. – 4 изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1986. – 576 с.

19. Толочко П.П. Князь Древней Руси: власть, собственность, идеология / П.П. Толочко. – К.: Наук. думка, 1992. – 224 с.

20. Толочко П.П. Володимир Святий. Ярослав Мудрий / П.П. Толочко. – К.: АртЕк, 1996. – 216 с.; іл.

21. Толочко П.П. Древнерусская народность. Воображаемая или реальная? / П.П. Толочко. – К.: АДЕФ-Украина, 2010. – 300 с.: ил.

22. Толочко П.П. Київ і Русь: Вибр. тв. 1998-2008 / П.П. Толочко. – К.: ВД «Академперіодика», 2008. – 348 с.

Резюме

Осмислення духовності Середньовіччя, зокрема духовності, – важливе питання культури. Культурологія як комплексна наука потребує теоретичного вдосконалення, зокрема внутрішнього структурування. Її окремі складові (питання релігії і права в зв'язку з культурологією) можуть бути доповнені новими напрямами.

Ключові слова: історія, культурологія, культура, ритуальність, релігія, духовність, право, середні віки, Русь.

Summary

Radzievskiy V. **Culturology Christian subculture as soil of culture of Kyiv Rus**

Comprehension of Middle Ages spirituality, in particular rituality, is one of the main issues of culture. Culturology, being a complex science, needs theoretical improvement, particularly in its inner structuring. Separate constituents of culturology (some religious and law issues in the context of culturology, etc.) may be supplemented by new directions.

Key words: history, culturology, culture, subculture, rituality, religion, spirituality, law, Middle Ages, Rus.

Аннотация

Осмысление духовности Средневековья, в частности духовности, – важный вопрос культуры. Культурология как комплексная наука нуждается в теоретическом совершенствовании, в частности в внутреннем структурировании. Ее отдельные составляющие (вопросы религии и права в контексте культурологии и т.д.) могут быть дополнены новыми направлениями.

Ключевые слова: история, культурология, культура, ритуальность, религия, духовность, право, средние века, Русь.

УДК 94:222.6«08»

О.М. Бляшук

ОСОБЛИВОСТІ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЛІТОПИСАННЯ І КНИГОПИСАННЯ В КИЇВСЬКІЙ РУСІ

Культура Київської Русі – вихідна точка і первинна основа культури росіян, українців і білорусів. Її яскравим історико-культорологічним явищем було літописання та книгописання. Від хронік країн Європи, написаних латиною, літописи відрізнялися тим, що були писані мовою, наближеною до народної, а подекуди цілком ідентичною. Це давало можливість розуміти текст і робило літописи популярними.

До найдавніших слов'янських книг вчені відносять ті, що написані до середини XIII століття, тобто до початку монголо-татарської навали або до закінчення існування країни під назвою «Київська Русь». Усі збережені книги, на нашу думку, можна класифікувати таким чином: книги, писані кирилицею; книги, писані слов'янськими рунами і «велесіцею»; книги, писані «глаголицею». Зокрема книги, написані кирилицею поділяють на: літописи та християнські книги; статути князів із судочинства; художньо-публіцистична література.

Як стверджують дослідники, літописи Київської Русі IX-XI ст. можуть показати як істинну історію того часу, так і навпаки, сформувати невірну думку про події, що відбувались. Тому проблемами вивчення літописання та книгописання на Русі є часова невідповідність описаних історичних фактів; помилки переписувачів літописів; неможливість проаналізувати усі літописи тих часів, оскільки не всі дійшли до нашого часу.

Серед дослідників, що зробили найбільший внесок у вивчення давньоруських літописів, виділяються К.Бестужев-Рюмін, М.Грушевський, Г.Еверс, М.Костомаров, М.Котляр, А.Кузьмін, Д.Лихачев, А.Насонов, Н.Нікольський, М.Присьолков, Б.Рибаков, В.Татищев, М.Тихомиров, П.Толочко, В.Франчук, О.Шахматов, А.Шлецер та ін.

Як показує дослідження, праці М.Карамзіна, М.Погодіна, В.Татищева та ін. і сьогодні не втратили своєї актуальності, зокрема особливою увагою користується хронологія давньоруського літописання, складена М.Бережковим.

Незважаючи на те, що майже усі дослідники розглядали Київську Русь як прадавню Московію, внаслідок чого їх праці мають яскраво виражену проросійську спрямованість, на нашу думку, варто врахувати те, що вони використовували унікальні джерела, більшість яких не дійшли до нашого часу, або ж є маловідомими.

Мета статті: дослідити особливості виникнення і розвитку літописання та книгописання у Київської Русі.

Історія русичів поділяється науковцями на два періоди: язичницький і християнський, при цьому має місце протиставлення християнства язичництву. Таким чином дохристиянські часи, за їх твердженням, стають періодом неосвіченності, в деякій мірі мало не неандертальським часом.

Питання першопочатків давньоруського літописання, за словами П.Толочка, належить до найскладніших і по факту до кінця не вирішених [15; 93-102].

Існують історичні відомості, що перші датовані книги на Русі з'явилися через 70 років після прийняття християнства. Виникає питання чи були до цього часу давньоруські книги? Відповідь може бути ствердною, якщо врахувати запис новгородського священика Упиря Лихого про те, що він у 1047 р. переписав глаголичний рукопис, одна з копій якого збереглася в пізньому списку XV століття. Існування давньоруських книг, до Остромирова Євангелія 1056-1057 рр., підтверджується також Реймським Євангелієм. Ця книга, що й сьогодні є французькою національною реліквією, до Франції привезена дочкою Ярослава Мудрого Анною, що вийшла заміж за короля. Саме в якості приданого вона привезла з собою з Києва написане кирилицею Євангеліє, частина якого збереглася в складі Реймського Євангелія. Як свідчать історики, Анна вийшла заміж у 1051 р., відтак привезене нею Євангеліє переписано на Русі вже до цього року, тобто раніше Остромирова Євангелія 1056-1057 рр.

Як свідчать історичні джерела, не всі мали бажання змінити своє віросповідання під час Хрещення Русі князем Володимиром 988 року; язичників охрещували «вогнем і мечем». Можна припустити, що внаслідок цього літописи та книги тих часів практично не збереглися, оскільки їх

могли спалювати разом з ідолами.

Однією з перешкод у вивченні літописних матеріалів є те, що вони дійшли до нас не в первісному вигляді, а інформація у літописах не є об'єктивною, оскільки дописували їх різні автори та в різні часи. Іноді записи редагувалися, доповнювалися попередні тексти «своєю» правдою та фактажем, вилучалася «небажана» інформація, або викладений матеріал осучаснювався згідно з існуючими політичними уподобаннями. Зрозуміло, що книжники-ченці робили зміни не за власним бажанням, а на вимогу князівської влади, про що йдеться в повідомленнях Никонівського літопису [10]. Але навіть із тих літописів, що дійшли до нашого часу, є багато не досліджених. «Можна собі уявити, – писав М.Костомаров, – яка величезна кількість літописів була в нас, якщо в кожному монастирі вівся свій окремий літопис» [5].

Існує проблема і в тому, що пізні літописні зводи не знаходять паралелей в уже відомому писемному фонді Русі. Задля достовірності викладених фактів і подій історики змушені уважно ставитися до різноманітних повідомлень. Так, джерелознавчий аналіз «Історії Російської» В.Татищева, здійснений М.Тихомировим, Б.Рибаковим, А.Кузьміним та ін., показав, що автор використав стародавні літописи, що не дійшли до нас. Майже 87% усіх доповнень XII ст. запозичені з Розкольничого літопису, що являв собою повний, ще не підданий скороченню Київський літопис двох поколінь Мстиславичів, решта (13%) взяті з Єропкинського, Хрущовського і невідомого Чернігово-Сіверського літописів [12; 184-276] .

Справжня дата подій в літописах залежала від того, яким літочисленням користувався літописець. М.Бережков вказує, що до початку XII ст. літописна хронологія велася за березневим літочисленням, а вже у XII-XIII ст. за ультраберезневим. Також вчений стверджує, що немає жодного літописного зводу, в якому вживався б лише один стиль літописання [1; 17].

Певний інтерес для нас становить дослідження Б.Рибакова, який свідчить про те, що у IX ст. на Русі, при визначенні точних дат, користувалися не візантійською, а александрійською ерою (5500 р. від створення світу), що було поширене в той час у Болгарії, а звідти прийшло на Русь [11; 165]. Як показало дослідження, І.Срезневський, О.Бодянський датували перші літописи ще до початку X ст. [13; 31]. М.Оболенський початковий київський літопис відносив до середини X ст. [7]. І.Забєлін писав про літописні статті 864-867 рр. Никонівського літопису. «Вони містять у собі стільки достовірності, що немає і найменших підстав відкидати їх глибоку давнину» [4; 475-476]. Вчений вважав ці статті київськими за походженням, пізніше внесеними до Никоновського літопису, що, на його думку, дає підстави говорити про ранішні початки літописання. Однак аргументи І.Забєліна, на думку науковців, не були підкріпленні переконливими фактами. Так, вже у наш час, Б.Рибаков, досліджуючи літописи XV-XVI ст., згідно з якими варяг Рюрик оголошувався засновником правлячої династії на Русі, зауважив, що історична реальність про Аскольда є, по суті, повною протилежністю офіційній точці зору. До речі, можна з упевненістю сказати і про те, що літописці не мали тоді ще жодного мотиву для викривлення історичних даних із київського життя IX ст., тому Б.Рибаков вважає, що поява цих давніх записів має прозаїчний характер, а також може пов'язуватися з археологічними знахідками московських істориків XVI ст., котрі віднайшли свого часу «Житія Дмитра Солунського», «Житія Стефана Сурозького», «Бесід патріарха Фотія» [11; 160-161].

Як показало дослідження, вітчизняні науковці сприйняли дані факти по-різному. Зокрема М.Брайчевський зауважив, що вся початкова історія Русі була сфальсифікована публіцистами XI-XII ст. На його думку, було вилучено частину інформації, що не співпадала з варязьким варіантом походження Русі, крім того літописці свідомо перенесли події IX ст. у X ст. Унаслідок цього відбулось зміщення історичних фактів і усі заслуги Аскольда перейшли до заслуг князів-варягів – Олега, Ігоря і Володимира. Тому, за М.Брайчевським, якщо усі факти повернути на свої історичні дати, то буде повний текст «літопису Аскольда», а не скорочений, як у Никонівському зводі [2; 264-284]. Однак пропозиція М.Брайчевського реконструювати «літопис Аскольда» не може бути до кінця виконана, адже невиявленими залишаються додаткові джерела. Варто врахувати й те, що обсяг інформації «літопису Аскольда» може бути цілком довершений та й запропонована реконструкція немає документальних підтверджень і нині не може розглядатись навіть як гіпотеза.

Дослідження проблеми виникнення та розвитку літописання та книгописання в Київській Русі показало, що О.Шахматов вважав найдавнішим літописним зводом звід 1037-1039 рр., а Л.Черепній дотримувався думки, що перший літописний звід був укладений вже у 996 р. у Десятинній церкві Анастасом Корсунянином [16]. М.Тихомиров підтримав Л.Черепніна, але уточнив, що літописний звід датується 988 р., а його автор не має відношення до Десятинної церкви. Історик розділяє у зводі

два комплекси записів:

– «Сказання про руських князів Х ст.»;

– «Повість про початок Русі» [14; 4-66].

П.Толочко пов'язує появу Початкового літописного зводу з освяченням знаменитої Десятинної церкви у Києві 996 р., до якого й підготували на замовлення Володимира Великого, перше узагальнення київського життя на Русі впродовж 150 років.

Найбільш чітка гіпотеза щодо датування Початкового літописного зводу наприкінці Х ст. належить Б.Рибакову. Він звернув увагу на «прогалину» в літописі кінця Х – початку XI ст., що охоплює 17 років князювання Володимира Святославича. У «Повісті минулих літ» опис діянь князя переривається на 997 р. і лише в 1013 р. відновлюється. Що, по суті, не є логічним і, за словами Б.Рибакова, пояснюється лише тим, що пізніші літописці вели окрему повість, що завершувалася 996 роком [11; 175].

О.Шахматов, досліджуючи давньоруське літописання на початку XX ст., в своїй праці «Разыскания о древнейших руських летописных сводах», виділив окремі етапи літописання, та зробив реконструкцію текстів найдавніших зводів [17; 3-5], згідно з якими, перед Київським зводом Никона 1073 р. був Найдавніший Київський звід 1039 р. і Новгородський звід 1050 р. та Початковий звід 1095 р. [18; 16].

Відомі літописознавці зустріли дослідження О.Шахматова неоднозначно, особлива критика стосувалась Найдавнішого зводу 1039 р., який більшістю дослідників так і не був прийнятий. Заперечення М.Тихомирова, М.Нікольського, Д.Лихачева, Б.Рибакова й інших вчених, викликала не ідея існування Софійського літописання, а його текстологічна реконструкція, запропонована О.Шахматовим [6; 62-77].

Для М.Присьолкова склад Найдавнішого зводу 1037-1039 рр. є доповідною запискою, складеною київською митрополією, яка підпорядковувалась грекам і належала до Константинополя [9; 26-27]. По суті не сприйняття істориками висновків О.Шахматова про Найдавніший звід 1039 р., що характерно для досліджень радянського періоду, є необ'єктивним. Після від'їзду Добрині до Новгорода та втечі Анастаса Корсунянина з Києва, літописання при Десятинній церкві припинилось. Але літописання могло продовжуватись у митрополичій кафедрі Софії Київської, оскільки дата її побудови і освячення – приблизно 1037 рік, тому ідея Софійського літописного зводу має право на життя [15; 93-102]. Як приклад, можемо розглянути той факт, що Початковий звід 996 р., створений із завершенням і освяченням Десятинної церкви [6; 77].

Найбільшим центром літописання в середині XI ст. є Києво-Печерський монастир. У літописах цього періоду зустрічаються автори, які є, по суті, очевидцями подій, що видно зі змісту розповідей [8; 108-110, 138, 151, 174].

О.Шахматов, М.Присьолков, Д.Ліхачов і інші дослідники переконливо вказують на те, що автором літописного зводу 1073 р. є Никон Печерський. Б.Рибаков взагалі відстоює думку, що саме Никоном написаний текст статей 1037-1073 рр., і скоріш за все, саме він був автором комплексу повідомлень 1051-1073 рр., оскільки стаття 1051 р., позначена Никоном, започатковує новий літописний стиль викладу. Припущення М.Присьолкова, що митрополит Іларіон та літописець Никон – одна й та сама особа, пов'язане з розповіддю про заснування Печерського монастиря 1051 р., коли руським митрополитом був поставлений пресвітер церкви св. Апостолів – Іларіон. Після митрополитства Іларіон міг оселитись у Печерському монастирі під іменем Никона. Комплекс статей 1051-1073 рр. має стилістичну єдність, великий обсяг систематизованої інформації, вражає знанням історичної топографії.

Отже, згідно дослідження, в XI столітті виділяють такі основні літописні зведення:

– у 1037-1039 роках (пов'язане з будівництвом Софії Київської);

– у 1073 році (Никона Печерського);

– в 1095 р. (Печерського ігумена Іоанна).

Крім Києва, літописні зводи в XI столітті складалися і в Новгороді (1050 р. – 1079 р.) Дослідниками вони пов'язуються з ім'ям посадника Остромира.

Близько середини XII ст. відбулось розгалуження єдиного літописного стовбура на ряд хронік. Відтоді головним змістом їх стає місцева історія. Літописи починають писалися в Новгороді, Переяславі, на Волині, Галичі, Києві, Володимирі на Клязьмі та в інших удільних князівствах. Але, як стверджують дослідники, в основі усіх літописів Київської Русі лежить спільний київський літописний звід – «Повість минулих літ». «Повість минулих літ» увібрала в себе попередні зводи –

996, 1039, 1073, 1093-196 років, «Повість галичанина Василія» (1097 р.), «Ізборник» Святослава, церковні повчання, усні перекази, а також хроніки, що закінчуються подіями 1110 року.

Літописання різних центрів Русі, часів феодальної роздрібненості, мали головну успадковану ідею з «Повісті минулих літ», яку Б.Греков визначив як гордість за своє минуле, занепокоєність майбутнім і заклик до захисту цілісності батьківщини [3; 66].

Таким чином, літописання і книгописання за часовими межами можна поділити на:

– книгописання дохристиянського часу (до 988 року);

– книгописання та літописання Київської Русі;

– книгописання та літописання Галицько-Волинського князівства (до XV ст.).

Проведене дослідження показало і те, що й після винайдення друкарства рукописна книга не зникла, оскільки друкована книга коштувала значно дорожче.

Отже, рукописання Київської Русі – не тільки якісна колосальна основа для продовження видавничої діяльності на теренах нашої держави, але й невід'ємна частина історії та культури народу. Дослідники літописання та рукописання на Русі зробили вагомий внесок та все ж залишається багато невирішених проблем, що стосуються особливостей виникнення і розвитку літописання й книгописання в Київській Русі.

Джерельні приписи

1. Бережков Н.Г. Хронология русского летописания / Н.Г. Бережков. – М.: АН СССР, 1963.

2. Брайчевский М.Ю. О первых договорах Руси с греками / М.Ю. Брайчевський // Сов. ежегодн. междун. права за 1978 г. – М., 1980.

3. Греков Б.Д. Первый труд по истории России / Б.Д. Греков // Ист. журн. – 1943. – № 11-12.

4. Забелин И.Е. История русской жизни с древнейших времен / И.Е. Забелин. – М., 1876. – Ч. 1.

5. Костомаров Н.И. Лекции по русской истории. – Ч. 1; Источники русской истории / Н.И. Костомаров. – СПб., 1861.

6. Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение / Д.С. Лихачев. – М.: АН СССР, 1947.

7. Оболенский М.А. Несколько слов о первоначальной русской летописи / М.А. Оболенский. – М., 1870.

8. Повесть временных лет. – М., 1956. – Ч. 1. – С. 108-110, 138, 151, 174.

9. Приселков М.Д. История руського летописания XI-XV вв. / М.Д. Приселков. – Л., 1940. – С. 26-27.

10. Полное Собрание русских летописей (Никоновская летопись). – Т. 9.

11. Рыбаков Б.А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи / Б.А. Рыбаков. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – С. 160-161.

12. Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве» / Б.А. Рыбаков. – М., 1972. – С. 184-276.

13. Срезневский И.И. Чтения о древнерусских летописях / И.И. Срезневский. – СПб., 1862.

14. Тихомиров М.Н. Начало русской историографии / М.Н. Тихомиров // Русское летописание. – М., 1979. – С. 46-66.

15. Толочко П.П. Історична топографія стародавнього Києва / П.П. Толочко. – К., 1970. – С. 93-102.

16. Черепнин А.В. «Повесть временных лет», с редакции и предшествующей летописные своды / А.В. Черепнин // Исторические записки. – 1948. – № 25.

17. Шахматов А.А. «Разыскания о русских летописях». – С. 3-5.

18. Шахматов А.А. Повесть временных лет. – М., 1956.

Резюме

Аналізуються початки книгописання та літописання в Київській Русі IX-XI ст., їх розвиток та особливості.

Ключові слова: літописи, зведення, книгописання, Київська Русь.

Summary

Blyashuk O. **Features of origin and development of knigopisaniya in Kyiv to Rus**

In this paper a broad-based analysis of source knigopisaniya beginnings and chronicles of Kievan Rus'

IX-XI., their development and features.

Key words: records, reports, knigopisaniya, Kievan Rus.

Аннотация

Анализируются начала книгописання и летописания в Киевской Руси IX-XI вв., их развитие и особенности.

Ключевые слова: летописи, своды, книгописание, Киевская Русь.

УДК 712.253

К.М. Гамалія

МОНАСТИРСЬКІ САДИ ЄВРОПИ ЧАСІВ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Епоха Середньовіччя була перехідною між падінням Римської імперії та добою Відродження. В Європі цього періоду центрами збереження надбань мистецтва та наукових знань, зокрема у садівництві, виступають монастирі.

Пошук даних з історії середньовічних садів ускладнений малою кількістю тогочасних артефактів. Археологія надає відомості у вигляді нечисленних залишків садів: рукотворних водойм, ділянок окультуреного ландшафту. Найповніше уяву про вигляд садів Середньовіччя та асортимент вирощуваних у них рослин можна отримати з творів літератури й мистецтва – поезії, літописів, книг з кулінарії та медицини, живопису, настінного розпису, ілюстрацій у старовинних манускриптах.

Історіографія середньовічних садів у Європі починається з Карла Великого, званого також Шарлеманем (742-814 рр.). Отримавши 800 р. титул імператора Римської імперії, він видав статут «Capitula risdevillis Imperialis», в якому, окрім інших рекомендацій, наводився список городніх рослин, квітів та плодових дерев, що мали вирощуватись на підлеглих йому землях. Запеклий вояк, Шарлемань клопотався про стан здоров'я своєї армії, тому до його списку входили лікарські рослини (шавлія, рута, м'ята, чебрець). Його рескрипт обумовив появу схожих рис у розвитку садівництва (наскільки це дозволяли кліматичні умови) на приватних та монастирських землях Франції, Німеччині, Швейцарії, Нідерландів, Північної Італії й Австрії.

Певний вплив на формування принципів європейського садівництва мав Ближній Схід. У результаті свого панування у Персії впродовж 7 століть араби засвоїли притаманний персам спосіб життя і транслювали його до Європи через Південну Іспанію шляхом видання грецьких текстів, зокрема фармацевтичних, перекладених арабською мовою, а потім з арабської на латинську. Інший шлях трансляції запозичених знань здійснювався через навчання у медичних школах, де викладалася не тільки інформація про лікарські рослини, а й концепція саду як місця відновлення сил, поліпшення здоров'я завдяки відпочинку та фізичним вправам. Нові ідеї медики переносили, подорожуючи між медичними школами, ботанічними садами та монастирями.

Єдиний архітектурний план, що зберігся з часів раннього Середньовіччя, був складений в монастирі св. Галла у Швейцарії. Святий Галл, ірландський монах і просвітитель (бл. 550-бл. 640 рр.), у 612 р. збудував собі келію на Боденському озері для усамітнення та молитов. Згодом на цьому місці з'явився присвячений йому монастир, що у VIII ст. став одним із найбільших бенедиктинських монастирів у Європі. При ньому існувала велика бібліотека, в стінах якої у IX ст. був зроблений план, що являв ідеальну модель середньовічного монастиря. На плані зображений монастирський сад із лікарськими та городніми рослинами і плодовими деревами.

Важливі відомості щодо середньовічних садів можна знайти у Альберта Великого, домініканського церковника німецького походження, філософа-схоласта (1206-1280 рр.). Найосвіченіший серед учених XIII ст., він отримав прізвисько «Doctorun iversalis». Ним створена енциклопедична праця, в якій вміщувався розділ, присвячений рослинам – «Devegetabil isetplantis» (бл. 1260 р.). Сад, за описом Альберта Великого, складався з двох частин: одна була вкрита дереном, посередині знаходився фонтан з кам'яним басейном, периметром були встановлені дернові сидіння; у другій влаштовувались куртини з запашними травами (рутою, шавлією, базиліком) та квітами (фіалками, ліліями, трояндами, ірисами та ін.). По краях саду висаджували дерева, переважно плодові: груші, яблуні, гранати, але більше для створення тіні, ніж для ужиткових потреб.

1305 р. вийшла праця вченого-травника з Болоньї, Пьєтродель Кресченці, «Liberrura lium commodorum» (Про вигоди сільського господарства). Кресченці, наводячи опис саду, за Альбертом Великим, додає нові подробиці: сад оточувала огорожа з квітучого терену, троянд та плодових дерев (горіху, яблуні, груші, фіги, шовковиці, мигдалю, вишні, сливи, айви), в ньому вирощувався також виноград.

Нині, на зламі тисячоліть, інтерес до історії середньовічного садівництва зростає. Оскільки найяскравіше він представлений монастирськими садами, цьому питанню присвячена низка змістовних книг, що вийшли як у далекому [1; 2], ближньому зарубіжжі [3], так і в Україні [4; 5]. З їхнього змісту випливає, що основи середньовічних монастирських садів закладались у садівництві,

започаткованому у найдавніших центрах цивілізації: Єгипті, Месопотамії, Греції та Римі. З Єгипетських садів був запозичений прямокутний, симетричний план; із Дворіччя – досвід створення колекцій рослин та тварин; з Греції – насиченість священними атрибутами; Риму – перистильний тип композиційно-планувального рішення. З країн Давнього Світу до творців середньовічних монастирських садів перейшло захоплення релігійною символікою [4]. Сад порівнювався зі священною книгою, яку слід читати через символіку його побудови, сакральний зміст рослин та композицію їхніх насаджень.

До типології середньовічних монастирських садів дослідники підходять по-різному. Підійшовши до цього питання з позицій орденської належності, що обумовлювала характер архітектурного ансамблю, В.Тарас виділяє два види: 1. Замкнений монастирськими стінами (склався на основі візантійського впливу та місцевих традицій); 2. Замкнений монастирськими спорудами (римсько-католицький вплив) [6]. О.Рубцова відрізняє види монастирського саду залежно від їхнього призначення: овочеві, фруктові, для прогулянок і молитов, трав і ароматів [5].

Детальну характеристику типів монастирських садів можна знайти у Сільвії Ландсберг. Зважаючи на те, що такий сад слугував не тільки для усамітнення, а й для підкріплення та відновлення сил, виробництва продуктів споживання та лікарських трав, естетичного задоволення, був місцем захоронення померлих, вона розрізняє лікарняний та цвинтарний сади, сад для гостей, сад келаря, зелений двір, сади послушників [2].

Закритий, або огороджений сад (hortusconclusus), «замкнений» муром, знаходився в центрі монастиря, з південного боку церкви. Це поляна, вкрита дерном, на якій хрестоподібно перетинались доріжки. В центрі влаштовувався фонтан або місце для омивання, поєднані з каналом для збирання дощової води, що стікала з церковної стріхи. На поляні монахи у призначені години, вдень і вночі, здійснювали ритуальні процесії, а також навчалися впродовж свого перебування у монастирі. Трава завжди зволожувалась і регулярно підстригалась для збереження зеленого кольору. Такий колір символізував відродження і вічне життя і водночас вважався корисним з точки зору фізіології, оскільки: «Зелений дерен посеред саду освіжає очі і спонукає повернутися до навчання». Зазвичай в саду росло символічне дерево – сосна або ялівець. Слід зазначити, що образ закритого монастирського саду Середньовіччя походить з «Пісні пісень» біблійного Старого завіту.

Огороджений монастирський сад символізував рай [7]. Дійсно, слово «парадіз», що староперською мовою означає «сад», перекладається також як «огороджене місце». У слов'янській мові еквівалентність образів «сад» та «місто», притаманна архаїчному мисленню, розкривається у словах «град» (місто) та «вертоград» (сад). «Вони еквівалентні, – констатує С.Аверінцев, – як образи простору, «звідусіль огородженого»... і настільки умиротвореного, укритого, упорядкованого і прикрашеного, обжитого та дружнього людині – у протилежність «темряві зовнішній» [8; 364]. Згідно Д.Лихачову, відгородженість монастирського саду є його характерною рисою. Він уособлює рай, в якому розквітають запашні квіти, визрівають плоди, співають пташки; він приносить радість всім почуттям людини: зору, слуху, нюху, дотику. Огорожа асоціюється зі спасінням, ізольованістю від земних гріхів та впливу темних сил. Адам і Єва, спокушені змієм та вигнані з раю, за межі огорожі, були позбавлені спасіння.

Цвинтарний сад повинен був сприяти більш яскравому відчуттю життя. На думку С.Ландсберг, саме цвинтар символізував рай і зображувався персами як плодовий сад, концепцію якого сприйняв ісламський світ, а потім південна середньовічна Європа. Зберігся план, що підтверджує існування такого саду у християнському світі у IX столітті: на ньому зображені плодові дерева, висаджені по периметру. План саду був регулярний, доріжки вкривалися травою або піском, споруджувалися трояндові та виноградні трельяжі. Серед підстриженого дерену росли квіти: лілеї, троянди та ін. Цвинтар перебував у віданні ризничого, який постачав квіти, тисові та лаврові віти для релігійних свят. Посередині саду знаходився басейн, влаштований як для задоволення, так і для збереження цінних видів риб та вирощування водних лікарських рослин. Існує думка, що тринадцять дерев, що росли посеред могил, і дванадцять відділень басейну з фонтаном у центрі, символізували Христа і дванадцять апостолів.

Відповідно до правил, сформульованих св. Бенедиктом у VI ст., монастир повинен був надавати теплий прийом мандрівникам, пілігримам і жебракам, особливо хворим. Тому при ньому облаштовувалась лікарня, яка, окрім допомоги тимчасовим пацієнтам, слугувала будинком відпочинку для старих монахів, що страждали на невиліковні хвороби. Вона була притулком для оздоровлення монахів, яким лікарі пускали кров кілька разів на рік. Кровопускання за тих часів

вважалося найкращим засобом зняття стресу, викликаного перевтомою, і кожного разу воно вимагало тижневого перебування за умов повноцінного харчування, відпочинку у приємному оточенні та вправ згідно рекомендаціям Авіценни, видатного арабського лікаря XIII століття, який мав великий вплив на європейську медицину.

Для ужиткових цілей та душевного задоволення при лікарні влаштовувався лікарняний сад. В ньому вирощувались лікарські та ароматичні трави і фрукти, які використовували в їжі, для приготування ліків та лікувальних ванн, вироблення духмяних свічок для обкурювання приміщень з метою дезінфекції. Керував лікарнею і садом лікарняний служка, який наймав садівників, привозив з міста лікаря та аптекаря, якщо лікування вимагало більшого, ніж застосування вирощуваних лікарських трав. На плані Вільберта зображений лікарняний сад Християнської церкви – маленька огороджена закрита ділянка. Огорожа відділяє його від будівлі у декілька кімнат, зі входом у вітальню, в одну з стін якої вбудовано залізні грати. Можна уявити, що через них хворі монахи могли спілкуватися із здоровими.

Сад келаря був потрібний для постачання монастирю овочів та трав і не тільки для їжі. Сіно з очерету, м'яти і таволги отримували для посипання підлоги у трапезній та туалеті. Користуватися садом могли не тільки монахи, а й численні садові працівники та гості монастиря. З трави, що виростала поміж фруктових дерев, отримували сіно для корів, яке зберігали у спеціально огородженому місці. Келар відповідав також за постачання меду та воску, з якого виробляли свічки. Воскові свічки вважалися кращими від сальних, від яких під час горіння утворювався неприємний запах. Бджіл розводили у фруктовому саду, а іноді і за стінами монастиря. Серед англійських садів келаря був і Ковент Гарден, сад Вестмінстерського абатства. Його колишня територія – один із центральних районів сучасного Лондона, а його назва і досі нагадує про квіти та фрукти.

Келар, ризничий, роздавальник милостині, кожен із послушників, і навіть той, хто відчиняє ворота монастиря, могли мати свої власні садочки. Ризничий міг постачати квіти на церковні свята як з монастирського, так і власного саду. Це були лавр, падуб та плющ на Різдво, тис і ліщина на Великдень, березове гілля на травень, червоні троянди й ясменник для гірлянд на свято Тіла Христова у червні, білі лілеї та червоні троянди на дні великомучеників. В саду того, хто роздає милостиню, зазвичай росла шовковиця як символ розп'яття Христа.

У північній частині монастиря знаходився зелений двір, який нагадував село: з пекарнею, зерносховищем, пивоварнею, майстернею для виготовлення свічок, лавкою м'ясника. На думку С.Ландсберг, цей двір нагадував сучасний парк машин, тільки приїжджали туди кіньми, яких не ставили до стійла, а прив'язували і пускали травою на пасовисько. В монастирі вирощували технічні рослини: марену та крокус, з яких виробляли барвники для фарбування тканин, одягу, ілюмінації рукописів; коноплі, що використовували як сировину для виготовлення мотузки та полотна.

З винограду, вирощуваного в монастирі, виготовляли вино, оцет, що використовувався в кулінарії. У північній Європі виноградники з'явилися близько 280 р. до н. е. завдяки римлянам. Після падіння Римської імперії культивування винограду продовжувалось. Оскільки вино було необхідне для причастя; з VI ст. розведенням винограду зайнялись монастирі. Свідоцтва про виноградники зустрічаються в VII ст. у творах бенедиктинського монаха Беди (бл. 672-735 рр.), а також Законах короля Альфреда в X ст. У теплому кліматі Британії в XI-XII ст. виноград ще визрівав для одержання достатньої кількості вина, а після того, як погода стала більш холодною і вологою, монастирські виноградники почали замінюватися плодовими садами.

Важливою складовою середньовічної дієти була риба, оскільки вода і народжені в ній істоти вважалися чистими у порівнянні з земними творіннями. Рибні ставки у монастирях були двох типів: віваріум – для розведення риби та сервіторіум – для її збереження. Оскільки риба була переважаючою частиною монастирської дієти, для отримання повсякденного півфунта рибного продукту на кожного монаха знадобився б водний басейн площею у два акри. Тому рибу подавали тільки святковими днями, а рибний ставок у монастирі був скоріше символом престижу.

Обнесення монастиря стінами не сприяло наявності території, достатньої для вирощування всього необхідного для його функціонування. Оточуючи монастир, поза його стінами розміщувалися селянські ферми, які постачали йому тварин, птицю, яйця. Повсякденною необхідністю було і паливо, що привозилось із навколишніх лісових вирубок. Коли в окрузі лісу не було, використовували вугілля, хмиз, гілки горіха. Якщо територія монастиря була невеликою, виноградники та рибні ставки знаходилися на прилеглих до нього ділянках. 90% місцевого населення жило не на монастирських землях, проте саме від них монастир отримував основний прибуток.

Селянин, що виплачував церкві десятину, займав мініатюрну садибу з двором, місцем для кухні, іноді пасовиськом та фруктовим садом.

Абати та єпископи володіли великими, обнесеними стінами садами, подібними до парків. У цих садах могли жити тварини – зайці, кролі, косулі, олені. Серед садових птахів зустрічалися фазани, куріпки, солов'ї, чорні дрозди, щиглі, коноплянки. Річки та ставки були багаті на рибу та водоплавних птахів.

Елементами середньовічного саду, притаманними і монастирському, були рови, огорожа, грядки, трельяжі, перголи, доріжки, сидіння. Рови мали геометричну форму і з'єднувались з рікою, щоб вода не застоювалась. Вони слугували для захисту не від ворогів, а від тварин (оленів). Повздовж ровів виростали верби, очерет, м'ята; у воді плавали риби та водяні птахи. Для спорудження огорожі використовували камінь, цеглу, ущільнений ґрунт. Іноді огорожі робили у вигляді живоплотів, висаджуючи вербу разом з виноградом [5]. Для середньовічних садів були характерні підвищені понад рівнем доріжок неширокі (по 1,2 м) грядки, що було зручно для їх обробки. Боки грядок укріплювались дошками, черепицею, цеглою, плетінням з верби. Трельяжі та перголи (зелені тунелі) з витких рослин на дерев'яних рейках використовували і як садові стіни. Серед витких рослин можна назвати виноград, розмарин, троянди, плющ, жимолость і тикву. Найпростішими доріжками були трав'яні та ґрунтові, іноді у монастирях їх робили стійкішими – з цегли або гравію. У деяких монастирських садах влаштовувалися лабіринти – ділянки саду зі складним планом звивистих доріжок, засаджених з обох боків рослинами, з одним або двома виходами. Лабіринт символізував складне і заплутане буття людини, на життєвому шляху якої трапляються сім гріхів та сім чеснот. Він символізував також хресний шлях Ісуса. Поздовж рисунку лабіринту, викладеного мозаїкою на підлозі храму, богомольці замість далекого ходіння на прощу мали повзти навколішки.

У результаті археологічних розкопок отримано відомості щодо робочих інструментів середньовічного садівника. Це, перш за все, лопата, виточена з твердого дерева, з т-образною ручкою, іноді вкрита залізом по краях або знизу. Мотика, що нині рідко використовується, слугувала для різних операцій: риття траншей, перекопування та розпушування землі, корчування пеньків. Секатором обрізували гілки дерев, формували огорожі, зрізали суки для палива. Серпом, іноді з зубчастими краями, зрізали колоски зернових, обрізали траву навкруг дерев та стежок. Коса була необхідною при заготівлі трави у луках та підстригання трав'яного покриву в саду, що проводилось двічі на рік. Для щеплення дерев використовували три інструмента: маленьку пилу, клиноподібний та прищепний ножі. В арсеналі садівника знаходились також кошики для сівби, ножиці для стриження овець, лом, садильний кіл, рейки та мотузка з вузликами для розмічення грядок. Серед цікавих винаходів тих часів можна назвати два. По-перше, це велика дерев'яна палиця з двома зуб'ями на кінці у вигляді виделки, яка допомагала носити на плечі дрова та хмиз, а також підтримувати трельяжі. По-друге – глиняний (а у заможних господарствах металевий) глек із невеликим отвором зверху для заливання води і кількома мілкими отворами у днищі для її розпилення. Такий глек використовувався як поливальниця, витікання води з якої можна було припинити, заткнувши пальцем верхній отвір [2].

У X-XI ст. діяльність чернечих орденів, поширюючись Європою, проявилася і на землях Київської Русі. Монастирі та оточуючі їх сади з'явилися тут після Хрещення, але дослідження археологів показали, що садівництво існувало задовго до цієї події [9]. Властиве для Давньої Русі поєднання естетичної спрямованості з утилітарною згодом розвивалося за монастирськими стінами. У монастирських садах Києва XI ст. розводили вишню, яблуню, грушу, сливу, виноград, Відомим був яблуневий сад при Печерській Лаврі. В цьому ж столітті при монастирях почали відкриватися притулки для хворих та інвалідів. Перший з них організував Феодосій Печерський при Печерській Лаврі, для чого в монастирському саду вирощувались і лікарські рослини. В XI ст. було закладено сад при Софійському соборі, монастирі з садами почали з'являтися в Галичині і Волині. З XIV ст. монастирі з прилеглими до них садами поширилися на московських землях. Садам слов'янських монастирів, які володіли більшими територіями, ніж західноєвропейські, притаманний пейзажний стиль, вільне планування і стриманість у використанні декоративних елементів.

У Західній та Східній Європі і до сьогодні збереглося чимало монастирів, що відновлюються, функціонують як культові споруди або об'єкти туризму. Створені при них сади допомагають відновити єдиний архітектурний ансамбль, властивий їм за давніх часів. Зокрема, сад монастирського типу 1994 р. відновлений в Англії, Шрусбері, при монастирі, що існував там у XII-XIV ст., у Росії,

Твері, при Святокатерининському жіночому монастирі прихожанин-садівник Валерій заклав сад у 2002 р. В Україні планується реставрувати монастирський сад при Києво-Печерській Лаврі. Відтворення середньовічного монастирського саду, заснованого на автентичності, надає можливість оцінити його набагато більшою мірою, ніж за стародавніми описами та рисунками.

Джерельні приписи

1. Harvey J. H. Medieval gardens / John Harvey. – London: Batsford, 1981. – 199 p.
2. Landsberg S. The Medieval Garden / Silvia Landsberg. – London: The British Museum Press, 1995. – 144 p.
3. Вергунов А.П. Монастыри. Природа и люди (Монастырские сады) / Вергунов А.П., Горохов В.А. – М.: Изд-во журн. «Москва», 2006. – 624 с.
4. Тарас В.Я. Монастирські сади Галичини (Х – середина XIX ст.) / В.Я. Тарас. – Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2006. – 325 с.
5. Рубцова О.Л. Середньовічний сад: минуле і сучасне / О.Л. Рубцова. – К.: Дім, сад, город, 2008. – 38 с.
6. Тарас В.Я. Формування ландшафтного та планувально-композиційного укладу монастирських садів Галичини (Х – середина XIX ст.) / В.Я. Тарас: автореф. дис… канд. архітектури. 18.00.01 – «Теорія архітектури, реставрація пам’яток архітектури». – Львів, 2001. – 12 с.
7. Zuylenvan G. The Garden Visions of Paradise / Gabriellevan Zuylen; [Trans. вуI. Mark Paris]. – London: Thames & Hudson, 1995. – 176 p.
8. Аверинцев С.С. Рай / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2-х тт. – Т. 1. К.-Я. / Ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – С. 363-366.
9. Родічкін І. Сад і культура України / Іван Родічкін, Ольга Родічкіна // Поезія українського парку. – Хроніка-2000. – № 41-42. – К., 2001. – С. 48-141.

Резюме

Зазначається, що внесок монастирів у садівництво був величезним. Вони знаходились на передньому краї у справі культивування та інтродукції рослин, розповсюдження медичних та ботанічних знань.

Ключові слова: монастир, сад, історія, садівництво, відтворення.

Summary

Gamaliya K. **Monasteries gardens of Europe are at times of middle ages**

The article underlines that the contribution of monasteries to horticulture was enormous. Monasteries were in forefront of cultivation and introduction of plants, the dissemination of medical and botanical knowledge. The investigation of history of Medieval gardens is important for re-creation of monastery gardens as the part of historical heritage and the objects interesting for tourism.

Key words: monastery, garden, history, gardening, re-creation.

Аннотация

Отмечено, что вклад монастырей в садоводство был огромным. Они находились на переднем крае в деле культивирования и интродукции растений, распространения медицинских и ботанических знаний.

Ключевые слова: монастырь, сад, история, садоводство, воссоздание.

УДК 94:793.386(4)

О.В. Курочкін

З РАННЬОЇ ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛІВ-МАСКАРАДІВ

У вітчизняній культурології терміни «карнавал» і «маскарад» нерідко ототожнюються й використовуються як синоніми. Почасти це пояснюється тим, що обидва слова є запозиченнями з лексикону західноєвропейських народів й відображають реальний шлях адаптації чужоземної традиції у новому етносоціальному середовищі.

Що ж спільне і відмінне між карнавалом і маскарадом? Безумовно, це генетично споріднені явища, але кожне з них має власну комунікативну і символічну природу, специфічний шлях еволюції у часі і просторі.

Поза сумнівом, маски і рядження були обов'язковим компонентом розвинутої релігійно-магічної і звичаєво-обрядової практики народів Європи задовго до прийняття християнства. Десь у глибинах язичницької ідеології і міфологічного світогляду слід шукати витоки давнього карнавалу. Його історичними попередниками були античні свята діонісій і сатурналій, під час яких на землю ніби приходив Золотий вік – царство загальної рівності й свободи, пани і слуги мінялися своїми місцями, не бракувало вина і їжі, скасовувалися сексуальні та інші табу, скрізь вирували бурхливі веселощі.

Масовим народним святом із вуличними процесіями, іграми та театралізованими виставами у масках карнавал стає вже у середні віки завдяки розвитку європейських самоврядних міст і становленню класу буржуазії – бюргерства. У містах з їх «повітрям свободи» цехові ремісники і купці вміли працювати і від щирого серця розважатися. Тому цілком природно колишнє поганське аграрне свято проводів зими і зустрічі весни отримало прописку в католицькому церковному календарі, де йому відведено місце загального гульбища перед Великим пасхальним постом. Хоча у народній етимології термін карнавал виводять від латинського «carnevale» – «прощавай, м'ясо!», вірогідніше, що він походить від латинського «carrusnavalis» – потішна колісниця, корабель священних процесій. Саме на таких кораблях-возах пересувалися у святковому натовпі середньовічні блазні – міми, фігляри, гістріони, скоморохи, розкидаючи навколо себе сороміцькі жарти, горох і боби (символи родючості), які пізніше були замінені паперовим конфетті.

Італійському слову carneval і французькому carnaval відповідають німецькі назви Fastnacht і Fasching, англійське Bannoksday, чеське та словацьке – masopust, польське – zapusty, російське – масленица та українське – масляна (масниця) тощо.

Важливо наголосити, що аутентичний карнавал є синтезом західноєвропейської цивілізації та католицизму. Основні центри його традиційної пульсації знаходяться в країнах, де здавна сильні впливи римського первосвященика (Італія, Франція, Іспанія, Германія, Бельгія, Латинська Америка тощо).

Середньовічний карнавал, як відзначив один із найкращих його знавців М.Бахтін, створював особливе «сміхове» світосприйняття, пародіюючи офіційну соціальну ієрархію і церковні ритуали. Саме в карнавалі, який відбувався просто неба на площах і вулицях міста, найвиразніше виявлялась демократична «народно-площадна» стихія масового свята. «Святковість тут, – писав М.Бахтін, – ставала формою другого життя народу, який вступав тимчасово в утопічне царство загальності, свободи, рівності та достатку» [1; 14].

Маскарад (франц.Mascarade, італ.Mascherate) – костюмований бал з масками виник як аристократична версія та антитеза середньовічного карнавалу. Середньовіччя – суперечлива доба, яку можна характеризувати як «темні» часи, сповнені дикості й фанатизму і як оригінальну цивілізацію з притаманним їй етикетом, складною символікою, розвинутою системою церковних і світських ритуалів. Люди цієї доби яскраво і гостро відчували смак життя, постійно очікуючи кінця світу, вони відрізнялись емоційною вразливістю, цінували публічність і видовищність. Представники знаті демонстративно підкреслювали своє багатство і соціальний статус за допомогою одягу, коштовностей, пишних кортежів тощо, тоді як бідні не соромились виставляти напоказ свою вбогість і жебрацтво. Зі зміцненням феодально-державного суспільства істотна різниця між багатими і бідними дедалі виразніше виявлялась не лише в матеріальному побуті, а й у сфері задоволення духовних потреб й життєвих насолод.

Через крайню скупість джерел важно відтворити найглибшу історію європейських балів-маскарадів. Їх попередниками у ранній період середньовіччя були церковні процесії і вистави. Майже до XV століття у багатьох католицьких країнах усі народні свята відзначалися безпосередньо у церквах і біля них – місцях, що належали парафіянам. Тут не лише молилися і слухали проповіді, але й грали у м'яча і танцювали, влаштовували бенкети і вистави у формі містерій за сюжетами з Біблії.

За свідченням отців церкви, танці перших християн продовжували традицію античних хороводів, де чоловіки і жінки виступали окремо і їх рухи носили цнотливий і «добропристойний» характер. Проте з часом давнє релігійно-ритуальне значення танцю поступилося місцем принципу ігрового залицяння й кохання двох протилежних статей. Внаслідок цього чоловіки й жінки танцювали вже не порізно як раніше, а разом одне з одним. У всіх куточках Європи парні танці викликали гострий осуд церковних моралістів. Тих, хто їх виконував, вважали «ісчаддям пекла», «кандидатами на вічні муки в загробному житті». Проте ці перестороги не мали успіху.

Важливою передумовою виникнення балів-маскарадів послужила архітектура середньовіччя, зокрема, феодальні замки і палаци. У кожному з них обов'язково передбачався велика бенкетна зала, де господар разом із членами родини, почтом і запрошеними гостями не лише трапезував й влаштовував пишні прийоми та різноманітні розваги. Є відомості про те, що при французькому дворі, вже починаючи з XIII ст. під час бенкетів розігрувались невеликі вистави – так звані entremets й виконувались танці народного характеру. Ці розваги й стали зародком майбутніх пишних сценічних придворних вистав і театралізованих свят. Як свідчать історичні джерела, перші масковані зібрання знаті не змішані з натовпом простого люду, відбувались при королівських дворах Франції, Іспанії, Італії здебільшого під час карнавальних веселощів.

Одна з перших спроб влаштувати маскарад виявилась невдалою. Це трапилось 1391 року в Парижі за правління Карла VI Валуа. Заради розваги група молодих придворних підготувала до свята сюрприз – «танець дикунів». Для цього вони пошили собі костюми, вивернуті хутром назовні, і в такому вигляді, прив'язані один до одного ланцюгами, увірвалися до танцювальної зали. Вони бігали, стрибали, реготали, викрикували нерозбірливі слова, імітували поведінку диких тубільців. Щоб розкрити інкогніто дивних прибульців, герцог Орлеанський підійшов до одного з них, тримаючи у руках факел. Ненароком полум'я від нього охопило костюм маскованого й швидко перекинулось на одяг інших «диких» і гостей. У результаті чимало людей постраждало. Ця катастрофічна подія увійшла в історію під іронічною назвою балета «полум'яних» («baldesardents») [2].

Блазнівські маскаради за участю осіб вищого світу влаштовувались і при інших великих і малих правлячих дворах Європи. Зокрема, в Німеччині XVI ст. здобули слави рицарські «ігри» з танцями при дворі герцога Віртемберзького. Окрасою програми одного з таких костюмованих свят став епізод, коли з 4-х величезного розміру голів вистрибували 20 ряджених, що водили хороводи під акомпанемент примітивної музики [3; 314].

Популяризації маскарадного костюмування серед представників вищої верстви почасти сприяли і середньовічні рицарські турніри. Відомо, що їх учасники, крім гербів і геральдичних емблем, нерідко використовували маски і екзотичне вбрання, створюючи відповідні символічні образи. Дружини, що супроводжували рицарів, з'являлись на ристалищах, нерідко одягнені у древні костюми під іменами Кіра, О.Македонського, цезаря, короля Артура і Карла Великого; інші приймали імена і носили кольори відомих епічних героїв: Ланселота, Тристана, Роланда, Рено, Олівьє.

Популярними персонажами-масками рицарських турнірів могли бути бійці, що виступали в образах героїв давньогрецької і давньоримської міфології [4; 134-135]. Найбільшою вибагливістю в убранстві лицарів відзначалися їх нашоломники, оздоблені султанами й багатим декором. Тут фігурували різноманітні символічні зображення: дракони, химери, голови кабанів, левів, буйволів, сфінксів, орли, лебеді, кентаври, амури, що стріляли з луків, дикуни з палицями, башти, бійниці й багато ін. [5]. Яскрава гра фарб і сюжетів вражала глядачів, надаючи турнірам характеру святкового видовища. Процесія до місця турніру також формувалася як своєрідна вистава. До її складу, крім лицарів і супровідного почту, входили символічні колісниці, що зображували Фаетона і Сонце, Пори Року, Аврору чи Орфея з лірою тощо.

Уявлення про те, які розваги пропонувалися гостям знатних феодалів під час бенкетів, після турнірів, а й великих свят, дозволяють скласти описи де Баранта з книги «Історія герцогів Бургундських». Свідок цих розваг зазначав: «Коли всі сідали за стіл трапезування й весело приймалися за смачні вишукані страви, то раптом швидко відкривались одні з дверей величезної

зали, і туди виходив величезний єдинорог; на ньому сидів леопард, що тримав у кігтях англійський прапор і маргаритку; квітку він підносив герцогу. Потім з'являлася одягнута пастушкою карлиця Марії Бургундської; ця костюмована карлиця сиділа верхи на золотому леві; механічний лев розкривав свою величезну пащу й співав рондо на честь прекрасної пастушки. За ними являвся до зали величезний кит довжиною у шістдесят футів, а за ним йшли два великани. Тіло кита було таким великим, що в ньому міг би розміститися вершник. Хвіст і плавники кита постійно рухались, а замість очей були вставлені два великих дзеркала. Потім кит розкривав пащу і звідти виходили сирени, що співали дивні пісні, а потім ще дванадцять витязів…» [6; 148].

Поряд із Францією ще одним законодавцем європейської моди щодо популяризації маскарадів, слід визнати Італію. Ще з Середніх віків чимало її міст захоплювали і розважали своїх громадян й гостей театральними виставами, музикою, пишними процесіями, святами і розкішними костюмами. Особливої слави в цьому відношенні зажила Венеція, яка сама по собі є театром на воді. Перша згадка про буйні венеціанські свята, що передували Великому посту, відносяться до 1268 року, коли гультяям у масках заборонили кидатися яйцями з вікон.

Цікава історія венеціанського карнавалу. Існує легенда, що його заснували на честь щасливого звільнення викрадених далматинськими піратами венеціанських дівчат-наречених. Середньовічний карнавал, вочевидь, був не лише веселим, а й кровожерливим. До XVП століття на площі Святого Марка у присутності дожа травили 12 свиней і одного бика. Наприкінці видовища свиней кололи, а бику відрубали голову. Пізніше ці варварські забави були скасовані. Підкорюючись смакам відповідної доби, венеціанський карнавал поступово трансформувався на «галантне свято-маскарад», де панувала атмосфера грайливого лукавства, зухвалих витівок і амурних пригод. У численних тавернах та інших злачних місцях, ховаючись під покровом масок, венеціанські патриції і бюргери зраджували своїм дружинам, а ті, в свою чергу, також знаходили втіху на стороні. Не піддатися плотським спокусам напередодні посту, коли навіть церква дивилася на ці гріхи крізь пальці, було непробачною дурістю.

Одним із відгалужень венеціанського карнавалу можна вважати знамениту commediadell'arte, розігрувану на імпровізованих і пересувних сценах, а інколи і в палацах вельмож. Актори в цих імпровізованих виставах часто виступали в масках, які з часом перетворились на канонічні театральні типи, відомі не лише в Італії, а й інших європейських країнах. Маски «комедії дельарте» живуть за законами людських пристрастей: Арлекіно (первісно родом з Бергамо), що здається наївним простаком, завжди виходить переможцем з будь-якої житейської халепи; Панталоне – карикатурний тип венеціанського купця, символ жадібної глупоти; розпутний і потворний Пульчинелла – близький родич французького Полішенеля; П'єро, що втілює засліпленого пристрастю чи то чоловіка, чи то коханця, котрого спритно обманює чарівна і легковажна Коломбіна.

До давніх венеціанських личин належить знаменита «Баута» – таємнича біла півмаска, нерідко облямована чорною бородою. Тому, хто її носив, вона надавала страхітливого вигляду. Дуже виразний і образ Чумного Лікаря – фантастичної фігури у чорному плащі й масці з довгим «дзьобом». За легендою, в таких масках обходили зачумлені квартири середньовічні лікарі; суміш трав, покладена до «дзьоба» захищала їх від зараження. Для карнавальних фліртів і любовних інтрижок часто використовувалися маски «Маттачино» і «Моретто», що закривали повністю обличчя, залишаючи лише вузенькі щілини для очей.

Історичні джерела дають можливість простежити як святкові традиції маскарадних балів ширилися у Європі, мігруючи з Заходу на Схід. У католицьких країнах м'ясопуст (масляна) з давніх давен вважався загальновизнаною перепусткою у час буйних танців і розваг. Старочеська хроніка, наприклад, донесла до нас запис про те, що «король Альбрехт на масляничному бенкеті з придворною молоддю так розвеселився, що зламав собі ногу. З тих же хронік дізнаємося про ще один цікавий факт: року 1477 король Владислав у м'ясопусний тиждень покликав до свого двору в Старому Місті празьких знатних міщан зі своїми дружинами: «А то танець був великий, і сам король танцював з патлатою крамаркою, а перед ним Мартін недорослий світильник тримав» [7; 15].

Бучні забави Масляної, що справляє монарх разом зі своїми підданими – відгомін патріархальної старовини, святковий пережиток докласової рівності. Розвиток станового феодального суспільства призводить до того, що правляча верхівка поступово формує окрему елітарну традицію розваги, одним з компонентів якої виступають бали-маскаради.

У середньовічній Угорщині, як і в Чехії, перші документальні згадки про звичай рядження у період Масляної напередодні Великого посту належать до XV століття. Особливий інтерес

викликають повідомлення про святкові забави з масками у королівському дворі Буди. Так, дізнаємось, що один із найзначніших правителів Угорщини, король Матяш I (1458-1490 рр.), який багато зробив для економічного і культурного піднесення своєї країни, отримав як подарунок від італійських родичів своєї дружини вишукані мистецькі маски різного кольору, що являли сарацинів бородатих і безбородих, старих і молодих людей, а також маски з зачісками на іспанський манір тощо. Фашингові (масляничні) забави з масками і костюмування при королівському дворі у Буді продовжувались і після смерті Матяша, до того часу, коли Угорщина впала під навалою турків. Про нещасного короля Людвіга П, який втратив життя молодим у битві під Мохачем (1526 р.) маємо дані, що він щорічно у вівторок перед початком посту (останній день карнавалу) носив на собі голову люципера з бичачими рогами, або ж вбирався у костюм журавля зі зміїним хвостом. Літописні документи зберегли пам'ять про масляничну театралізовану процесію в Буді, в рамках якої два дворянина вели між собою герць, причому один з них зображував Дикого чоловіка, а інший чорта. З тих же джерел довідуємося про те, що у святкових імпрезах при королівському дворі в Буді не раз фігурували маски слонів [8; 142].

Ще одна католицька країна – Польща, де традиція весело й бучно проводити останній тиждень перед Великим постом, має глибокі корені. Запусти (zapusty) – старопольська назва карнавалу, що триває від Трьох королів до Великого посту. Характерною забавою виключно вищого стану – шляхти і магнатів – у цей період були Kuligi – традиційні катання на конях, запряжених у санки й взаємне відвідування сусідів з околиці. За словами О.Кольберга, на запусти повіт, а нерідко й воєводство перетворювалися на єдину шляхетську родину, де кожний господар намагався виявити максимальну гостинність й найкраще розважити своїх гостей.

Переодягнення у незвичайні костюми і маски – давній звичай польських запустів, звідси й спеціальна назва масляничного рядженого – zapustnik. Перші документальні свідчення про веселі обходи машкарників у селах і містах відносяться до доби середньовіччя. Так, Миколай Рей (1505-1569 рр.) – видатний польський письменник-документаліст гостро критикував тих, хто забувши християнський обов'язок, шаліє в неділю м'ясопусну, змінивши обличчя масками й вбравшись у костюми, подібні до чортів [9; 148]. Натомість, відомий поет і сатирик Вацлав Потоцький (1621-1696 рр.) у своєму «Ogrodefraszek» характеризує рядження на запусти нейтрально, без жодного осуду: …odpoganowzaczty, dzistrwa Zwyczaistary, Na switabachusoweubierac Maszkary (…) [10].

Якщо масляничне рядження є спадщиною язичницької старовини, то звичай влаштовувати великосвітські маскарадні бали – reduty – безумовно є витвором пізнього середньовіччя. І тут знову простежуємо італійський слід.

На думку Г.Шимандерської, традиція публічних забав з масками чи редут була започаткована у Польщі, найвірогідніше у 1518-1519 роках за ініціативи королеви Бони Сфорца (1494-1557 рр.) [11]. Представниця аристократичного італійського роду, вона стала другою дружиною Зигмунда Старого й значною мірою сприяла тому, щоб королівський двір у Вавелі своєю пишністю і блиском не поступався резиденціям наймогутніших династій Європи. XVI ст., на яке припадає панування останніх Ягелонів, було «золотим віком» Ренесансу й часом розквіту культури, науки і мистецтва. В цьому століття столичний Краків і Вавель стають місцем урочистих церемоній різного роду. Тут постійно влаштовуються рицарські турніри, різні народні гуляння і придворні свята. Щоб задовольнити зростаючий потяг до широкого світського життя, у Вавелі будується величезний ренесансний палац-фортеця, типове palazzoinfortezza.

Уже за часів правління сина Зигмунда Старого і Бони, Зигмунда II Августа (1520-1572 рр.) маскарні процесії і розваги влаштовувалися не лише під час масляної, а й на бучних весіллях та інших урочистостях осіб, належних до королівського дому й магнатських родів. У таких випадках для конкретної події обиралась якась міфологічна тема, яку театрально представляли публіці алегоричні персонажі: День і Ніч, Дикий Чоловік, Сатурн, Діана, Венера, Купідон, Атлас, Геркулес та ін. [12; 176-179]. Вже на початку XVI ст. були відомі вироби краківських ремісників – різні види запусних (масляничних) масок для різних статевовікових груп.

Подальша еволюція великосвітських королівських маскарадних забав у Польщі, як і в інших країнах Європи, пішла двома шляхами. Перший з них полягав у тому, що бали-маскаради аматорів поступово стають справою професійних акторів – танцівників, втрачають свою обов'язкову приналежність до карнавального часу й трансформуються у самостійний вид музичного і театрального мистецтва – балет. Специфіка і етапи цього процесу добре досліджені істориками культури. Нас у даному випадку більше цікавить інший шлях розвитку балів-маскарадів у площині

публічної розваги, що поступово демократизується й перетворюється з атрибута великосвітського життя на стереотип святкової поведінки широких верств населення.

З перенесенням столиці Речі Посполитої до Варшави (1611 р.), сюди перебирається королівський двір, а з ним започаткована ще у Кракові традиція редут. Популяризація цього звичаю у колах шляхти, а потім і плебсу призводить до того, що цим терміном визначають не лише костюмовані бали, а й спеціальні приміщення, де вони відбувалися.

Першим організатором публічних редут у варшавському Новому місті був італієць Сальвадор. Пізніше почали виникати більші й менші редутові салони – клуби, у яких сотні людей проводили святкове дозвілля: танцювали, грали в карти, жартували. Спеціальна прислуга роздавала відвідувачам різноманітні маски, що надавало цим зібранням присмак утаємниченості й авантюрності. Карнавальна свобода дозволяла вільно спілкуватися людям нижчого стану з панами, жінкам і чоловікам фліртувати й заводити любовні інтрижки.

Придбавши вхідний квиток на редуту, гості цим самим оплачували світло і гру музикантів у танцювальній залі. Решту – воду, алкогольні напої і закуску треба було оплачувати окремо. Крім варшавських широкої слави у XVII столітті зажили масляничні редути у багатому поморському місті – Гданську. Маскарадні бали тут проходили як у палацах аристократів, так і в цехових будинках місцевих ремісників. Історичні документи зберегли відомості про те, що на цих учтах перебрані на негрів ковалі виконували іспансько-мавританський танок – мореску, різники скакали, грізно потрясаючи своїми сокирами. З раннього середньовіччя дійшов стародавній танець морських піратів із оголеними мечами [13; 149].

У подальшому танцювальна програма редут втрачала свою архаїчну простоту й наповнювалась парними танцями різного походження. Ще в період середньовіччя у західноєвропейських країнах сформувалось дві категорії танців: повільні, «тягучі» й швидкі зі стрибками. Перші вважалися палацовими, аристократичними, тоді як другі були характерними для народного середовища.

Мармуровим і паркетним підлогам палаців підходили так звані прогулянкові або «променадні» танці, що не передбачали швидких рухів і стрибків. Почасти це було обумовлено і модою: жінки вищих і середніх верств носили на балах сукні з дуже довгим шлейфом, що волочився по підлозі і диктував особливу пластику рухів. Неодмінними прикрасами галантних свят при дворі французького короля Людовіка XIV – Сонце вважались танці куранта і павана, секрет яких полягав у вмінні граціозно виступати і робити церемоніальні реверанси. Пізніше ці танці замінив величавий і вишуканий польський полонез, яким відкривалися усі бали.

Джерельні приписи

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.Бахтин. – М., 1990.
2. Худеков С. Всеобщая история танца / С.Худеков. – М., 2010. – С. 312-313; Виоле де Люк. Жизнь и развлечения в средние века. – СПб., 1999. – С. 296.
3. Худеков С. // Там само.
4. Руа Ж. История рыцарства / Ж.Руа. – М., 1996.
5. Руа Ж. // Там само.
6. Руа Ж. // Там само.
7. Lalghammerova J / Lidovezvyky. – Praha, 2004.
8. Dëmotor T. Masken in Ungarn // Schweizerisches Archivfur Volkskunde. – Basel, 1967. – P.63.
9. Szymanderska H. Polskie tradycjes wiateczne. – Warszawa, 2003.
10. Там само.
11. Там само.
12. Golembiowski L. Gry s zabawy roznych stanow w krajucalym. – Warszawa, 1831.
13. Szymanderska H. // Там само.

Резюме

Висвітлюються джерела походження європейської аристократичної традиції костюмованих балів-маскарадів. Середньовічна святкова розвага панівної еліти поступово демократизується й стає надбанням широких верств міського населення.

Ключові слова: маскарад, маска, карнавал, середні віки, танці, придворні бали.

Summary

Kurochkin O. **From early history of the European From early history of the European points-masquerades**

The sources of origin of European aristocratic tradition of costume points-masquerades are illuminated. Medieval festive entertainment of dominating elite is gradually democratized and becomes acquisition of wide layers of urban population.

Key words: masquerade, mask, carnival, Middle ages, dances, court points.

Аннотация

Освещаются источники происхождения европейской аристократической традиции костюмированных балов-маскарадов. Средневековое праздничное развлечение господствующей элиты постепенно демократизируется и становится достоянием широких слоев городского населения.

Ключевые слова: маскарад, маска, карнавал, Масленица, средние века, танцы.

УДК 78.03:7.071.2«15/18»

Т.Школьна

РОЛЬ ЦЕХОВИХ МУЗИКАНТІВ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОГО ПОБУТУ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ XVI-XIX СТ.

Виконавська діяльність українських музичних цехів залишила глибокий ще мало досліджений слід в історії національної музичної культури.

Роль цехових музикантів у формуванні музичного побуту українських міст певною мірою виявляли у загальних і спеціальних дослідженнях А.Шафонський, Ф.Кудринський, А.Лазаревський, М.Закревський, О.Лазаревський у дореволюційній історіографії; М.Грінченко й П.Клименко – 20-ті роки XX ст.; а починаючи з 60-х років і до сьогодення – мистецтвознавці А.Гуменюк, Й.Миклашевський, М.Гордійчук, О.Шреєр-Ткаченко, Б.Фільц, Л.Корній. Попри появу спеціальних досліджень, таких насамперед, як статті Б.Фільц «Київський музичний цех» та «Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.)» (1982 р.), роль музичних цехів у формуванні музичного побуту українських міст досліджена недостатньо.

Музичне виконавство цехових майстрів-музик було соціально значимим суб'єктом художнього виробництва, оскільки забезпечувало реальне (звукове) буття музики в міському середовищі. Зобов'язання музичних цехів перед містом або детально розписувалося в статутах, як було узвичаєно у музичних цехів Галичини, зокрема, Львова, або усвідомлювалися цеховими музикантами як цілком зрозумілі обов'язки й артикулювалося переважно в усній формі, як було узвичаєно у музикантів Києва й Лівобережжя загалом.

Музичні цехи, як і інші ремісничі об'єднання, діяли за правилами, визначеними у статутах, що вироблялися колективно й затверджувалися представниками світської чи церковної влади. Попри типологічну схожість, їх статути мали й певні відмінності, обумовлені соціокультурними обставинами, в яких здійснювалась їхня діяльність.

До наших днів збереглися лише окремі зразки, зокрема, тексти статутів музичних цехів Львова (кінець XVI ст.), Києва й Літок (кінець XVII ст.).

Текст статуту Львівського музичного цеху відтворює копія з привілею музичному цехові від 1580 року, виготовлена й підтверджена польським королем Владиславом IV у 1634 році й міським магістратом у 1635 році, а також копія з магістратського акту, зроблена в другій пол. XVII ст. [9; 34]. Згідно з цими документами, склад цехових музикантів був змішаним, включаючи вокалістів й інструменталістів – органістів, бубністів, виконавців на духових інструментах мідної групи (трубах, пузонах), дерев'яної групи (пищавках і шаламанях[1]), а також струнних – цимбалах скрипках та ін.

Статут львівського музичного цеху вміщує дванадцять пунктів, до яких 1634 року було додано ще кілька. Передостанній з дописаних у 1634 році пунктів статуту вказує на характерні особливості організаційної структури львівського музичного цеху – об'єднання в ньому виконавців «італійської» і «сербської» музики: «13) за старших братів (цехмістрів – Т.Ш.) повинні обиратися один музикант сербської і один італійської музики» [10].

Характеризуючи такий тип об'єднання цехових музикантів, Б.Фільц зазначає: «Львівським музичним цехом керували два цехмістри, а цех об'єднував музикантів двох типів, по суті бувши об'єднанням двох музичних цехів, що мали різні напрями виконавської діяльності, орієнтувалися на різні аудиторії» [9; 34]. Дослідниця вказує також, що про існування у Львові музичного цеху, який складався з двох відділів, докладніше написано в копії давнього акту, зробленого в другій половині XVII ст., хоч у ньому «жодного разу не вживається слово «відділ», однак можна вважати, що вони таки існували, оскільки там йде мова від імені музикантів міста взагалі, а потім від кожної групи зокрема...» [9; 34-35].

Музиканти львівського музичного цеху виконували «подвійну роль»: грали «спершу на славу Божу, а потім для оздоблення міста», отже, спеціалізувалися у виконанні як релігійної, так і світської музики» [9; 35]. Це було задекларовано у зобов'язаннях цеху перед міським урядом, які брали на себе виконавці італійської музики: «...А спершу ми, музиканти італійської музики – інструменталісти й вокалісти, зобов'язуємось грати і співати без винагороди рорати (roraty) протягом усього адвенту, wotwy, всі міські solenne, reguem suchodniowe за панів райців і в октаву, а через октаву в костелі...» [10]. Коментуючи цей текст, Б.Фільц уточнює: «рорати» – ранішні богослужіння; адвент – 4-

тижневий період перед Різдвом, suchy dni – дні посту, в октаву – вісім днів після свята» [9; 39].

Услід за переліком релігійних свят, перелічуються громадські свята й урочистості, на яких виконавці «італійської музики» зобов'язувались працювати «без винагороди»: «...Акти і тріумфи публічні, такі, як в'їзди паперські, вибори, коронації, хрестини, перемоги короля і тому подібні громадські святкування, в кінці об'язуємо три рази на рік – на Різдво, Великдень і Зелені свята грати на шаламаях у ратуші, коли пани райці йтимуть з костьола додому після великої служби Божої» [10]. У релігійних відправах римо-католицької церкви брали участь, як відомо, не лише вокалісти, а, насамперед, органісти, яких готував львівський музичний цех. Об'єднання музикантів забезпечувало і звучання духової музики під час певних релігійних свят, процесій Вірин. Цехові музиканти, призначувані «старшими братами», були зобов'язані безумовно брати участь у релігійних святах і процесіях. Порушникам загрожував штраф і тюремне ув'язнення, що також спеціально обумовлювалось у пункті 4 статуту львівського музичного цеху: «Коли біля якогось з костьолів відбувається процесія з Божими дарами, старші брати мають призначити певних музикантів для відправи слави Божої. Хто з призначених музикантів не з'явиться туди зі своїм інструментом або запізниться – каратиметься тюрмою і внесенням півфунта воску» [10]. Як видно з тексту, до участі в різних релігійних святах залучалися як музиканти «італійської», так і «сербської» музики, що спільно виконували хорові й інструментальні твори релігійного змісту в костелах та за їх межами під час різних культових свят. Ті члени львівського музичного цеху, що виконували «італійську» належали до вищої категорії і відігравали провідну роль у музичному оформленні релігійних відправ та міських громадських святкувань. Виконавців даної групи запрошували до будинків міських патриціїв, де влаштовувалися музичні й танцювальні вечори, оскільки в Середньовіччі не лише у спеціально відведених приміщеннях, а й у будинках іменитих громадян «охоче танцювали й музикували» [5; 30]. І Львів не був винятком.

Характеризуючи розваги в європейських містах доби Середньовіччя, Г.Мозер виокремлює танці в будинках заможних городян, «куди вивозяться молоді дівчата і де танцюються після вечері при вечірніх вогнях алеманда, куранта, рігодон, романеска – різновид популярної в XVI ст. гальярди, очевидно, звучала й у виконанні львівських музикантів «італійської капели»» [2; 7-25]. Загалом «італійська капела» об'єднувала місцевих музикантів-професіоналів, що виконували музику на італійський лад (arte italiana). Вони мали певну фахову освіту, отже, стояли на вищому професіональному рівні і їхня гра відповідала більш високим мистецьким вимогам [9; 34], ніж гра «сербської капели». Остання складалася з музикантів нижчої категорії. Як припускає Б.Фільц, її назва походить від поширеного в XVI ст. музичного інструмента – сербських скрипок, що називалися також «сербінами», «сербами» або «сербськими гуслями» [9; 34]. Виконавці «сербської капели» грали в основному на українських народних інструментах і виконували українську народну музику, обслуговуючи побутові свята львівських городян. Музиканти обох капел були католиками. У Львові, де домінували польська і німецька громади, значну роль у суспільно-політичному житті міста відігравав католицизм. Музиканти, що вступали до цехового об'єднання й не були католиками, мусили стати ними. Однак приналежність до римо-католицького братства не заважала музикантам «сербської» капели обслуговувати побутові свята української, переважно православної громади міста. Ці функції «сербської капели» були відмінні від функцій «італійської капели», що наголошувалось у зобов'язаннях перед магістратом: «...Натомість ми, музики сербські посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти та інші їм подібні (...) зобов'язуємось грати весілля на інструментах наших звичайних...» [10].

Професійні музиканти, інструменталісти і вокалісти, входили до складу львівського православного Ставропігійного братства, характеризуючи діяльність якого Я.Ісаєвич у праці «Братства і українська музична культура XVI-XVIII ст.» підкреслює: «В умовах ренегатства українських феодалів братство стало своєрідним меценатом, даючи замовлення художникам, композиторам, оплачуючи працю диригентів і співаків» [4; 52].

Львівське Ставропігійне братство впроваджувало як хорову, так і інструментальну музику. На свята ця музика лунала з вежі Корнякта всупереч єпископській забороні. У 1722 році з будинку члена братства Є.Гребінки «постійно грала музика» [4; 52]. Вірогідно, з середовища цехових музикантів виходили ті вчителі музики, що викладали у Львівській та ін. братських школах. Адже у цих школах великої ваги надавалося навчанню музики. Так, відразу ж по заснуванні Львівської братської школи її члени включили до однієї з грамот, адресованих константинопольському патріархату Єремії, пункт про культивування братством «співу музичного, тобто нотного». Коли в січні 1591 року братство

відвідав київський митрополит, школярі вітали його співом «потрійного», тобто, дванадцятиголосного хору [4; 49].

Прилучення до діяльності братств сприяло формуванню громадської позиції та національної свідомості музикантів, адже братства боролися проти національно-релігійного гноблення, згуртували українську людність. «За найяскравіший приклад може служити Львів, де русини зазнавали особливо прикрих утисків від німецько-польського магістрату, а королівські привілеї на їхню підтримку наражалися на відверте саботування, – зазначає Н.Яковенко. – Опір порушенню своїх прав, який львів'яни-русини легально провадили з 1520 років, бомбардуючи уряд депутаціями, петиціями та скаргами, стає справжньою школою громадянської активності, оскільки виховував усвідомлене знання законів та навички організованих політичних дій, словесних дебатів і солідарних акцій» [13; 131]. Якщо участь у діяльності музичних цехів була для музикантів школою професійної майстерності, то участь у діяльності братств – школою громадянської активності.

Львівське Успенське братство, що згодом дістало назву Ставропігійського, тобто, незалежного від влади місцевих єпископів, засноване 1585 року, тобто, майже в один час із заснуванням музичного цеху (1580 р.). Наприкінці XVI – початку XVII ст., виникають братства в інших містечках Галичини й Холмщини, а протягом другої пол. XVII-XVIII ст. братства поширюються на Підляшші, Волині, Поділлі, в окремих містах Лівобережжя. Соціальною основою братств були міські ремісники, об'єднані в цехи. Лише в Київському братстві, заснованому 1615 року і Луцькому, організаційно оформленим 1617 р., провідна роль належала не міщанам-ремісникам, а православним ченцям і шляхтичам [4; 48].

Приділяючи багато уваги музично-освітянській діяльності Львівського Ставропігійського братства, Я.Ісаєвич у згаданій вже праці, на жаль, обходить проблему взаємодії цього братства з львівським музичним цехом.

За кількістю членів Київський музичний цех був одним із найменших ремісничих об'єднань міста у 1742 році; гончарний цех налічував 48 членів, малярський – 69, ткацький – 76, різницький – 140, бондарський – 148, рибальський – 234, кушнірський – 310, кравецький – 362, шевський – 485 [13; 39]. А в 1762 році в «музыцком и бондарском» цехах разом було 243 члени, переважну більшість, звичайно, складали бондарі. Шевський київський цех у 1762 році збільшився до 643 членів. У 1790 році, коли, з огляду на обставини воєнного часу, були зібрані відомості про київський озброєний «міщанський корпус», виявилося, що до його складу входило 428 шевців, 218 кравців, 85 іконописців, 83 ткача, 54 гончара, 31 цирюльник і 27 музикантів [6; 39].

Як відзначає у нарисі «Кіев в 1654-1855 гг.» В.Іконников, у 1768 році «магістрат турбувався» організацією та утриманням при міському озброєному «міщанському корпусі» постійного оркестру для грання «щоденної ранкової зорі», а також виконання певної музичної п'єси о 12 годині дня. Крім того, магістрат ухвалив рішення «мати власних магістратських музикантів числом 16 осіб, утримувати для них капельмейстера й особливу школу» [3; 253]. Зрозуміло, що згадані В.Іконниковим оркестри і школа були організовані на базі київського музичного цеху – головного осередку професійної інструментальної музики в місті.

Звичай «грати час» утвердився в міському музичному побуті Європи в добу середньовіччя. Перші виконавці, за сумісництвом – вартові на міських оборонних вежах, були зобов'язані не лише позначати грою на трубах ранкових, обідній та вечірній час, а й «бойовим кличем» на трубі чи флейті сповіщати про наближення ворожого війська, «трубним гласом» будити городян при пожежах тощо. «Поступово виникло бажання слухати встановлені сигнали і сповіщання про час у досконалішій формі, тому на вежу стали призначати професійних музикантів, які вже в XVI столітті часто виконували на свята багатоголосні хорали (у Бремені, наприклад, чотири рази на тиждень)...» [5; 23]. У XVII ст., у Німеччині були опубліковані спеціальні п'єси для баштової музики. Така музика лунала і в Чехії, і в Польщі та інших європейських країнах [9; 39].

Один із найдавніших описів київської ратуші, на башті якої грали трубачі, належав академіку Гільденштадту, що побував у Києві 1770 року. Згідно з його описом, будинок ратуші був двоповерховий, довжиною 17 сажнів, шириною 8 сажнів і стояв на плацу, що займав 200 кроків у квадраті. Майже посередині одного з довгих боків ратуші була збудована башта сажнів із 20 заввишки. На ній був годинник із циферблатом, повернутим на всі боки. Годинник відбивав години і чверті, під час бою було чути гру дзвіночків. Окрім того тричі на день, коли сходило сонце, опівдні й коли сонце сідало, на площі грали міські трубачі, яких утримував магістрат [8; 28].

Опис київської ратуші, з якої лунала музика міських музикантів, подає і М.Закревський:

«Посеред головної будівлі був широкий виступ, у якому знаходились парадні сходи й сіни. На рівні з другим поверхом будинку в цьому виступі була відкрита галерея чи тераса, прикрашена зверху фронтоном, на якому стояла мідна колосальна статуя Феміди, з мечем в одній руці і з терезами... в другій. Впродовж літа, за доброї погоди, перед будинком магістратським люди збиралися слухати музику; з половини одинадцятої години ранку до половини першої години пополудні на високому балконі, довкруж башти, грали чотири трубачі; вечорами ж у відкритій галереї за сходами міські музиканти грали (вечірню – Т.Ш.) зорю» [1; 440].

Д.Щербаківський у праці «Реліквії старого київського самоврядування» робить деякі уточнення до опису ратуші у М.Закревського: «...Статуя Феміди...була зовсім не «колосальних розмірів», як здавалась вона Закревському, а значно нижча від звичайного людського зросту...Вежа ратушна... стояла не серед головного фасаду, а окремо від будинку ратушного, за ним і т.п.» [12; 12]. Однак уточнення, зроблені Д.Щербаківським, не стосуються наявності в описі М.Закревського згадки про гру музикантів у різні години дня на башті київського магістрату.

Привілеї польських королів і московських царів давали змогу громадянам Києва під час війни не ходити у військові походи, а лише обороняти місто. Для військових потреб кияни мали спеціальне ополчення – кінноту, що складалася з почесних громадян та урядовців, і піхоту, що складалася з ремісників. На початку XIX ст., київське ополчення налічувало майже 200 кіннотників та до 2000 піхотинців [12; 28-31]. Регулярні паради міського війська відбувалися під час так званих магдебурзьких церемоній, двічі на рік – 6 січня, на свято Водохрещі й 1 серпня, – на Маковія. Міське ополчення також брало участь у церемоніях зустрічей «височайших осіб» та інших урочистостях, коли міщанське військо з сурмами й литаврами, під звуки магістратської музики шикувалось і брало участь в урочистому поході [12; 31]. Врочисті паради 1 серпня та 6 січня присвячувались «Магдебурзькому праву» Києва і вважалися святами київського самоврядування.

Міська кіннота – «товариство Золотої корогви» – під час урочистостей 1 серпня шикувалася довкруж соборної церкви Успіня Пресвятої Богородиці на Подолі, де розпочиналася літургія за участю митрополита. Вершники «Золотої корогви» були одягнуті у розшиті золотими шнурками кунтуші поверх фіолетових атласних жупанів; підперезані шовковими поясами, до яких були причеплені шаблі. На головах мали високі шапки з кримських смушків, оксамитові малинові краї котрих були прикрашені золотими китицями. Кінська збруя оздоблена срібними, часто – визолоченими прикрасами. Музичним супроводом «Золотої корогви» були двоє трубачів і литавристи.

По ліву руку від товариства «Золотої корогви», аж до Флорівського монастиря, вишиковувались у два ряди піхота, що складалася з 15 ремісничих цехів, кожен з яких виступав під власною корогвою. Піхотинці-ремісники були зодягнуті скромніше, ніж кіннотники – на них були кунтуші простого крою, на головах – високі козацькі шапки. Зброя піхотинців складалася з шабель та рушниць. Попереду піхоти виступали цехові музиканти – виконавці на духових інструментах. Брати участь у міських магдебурзьких церемоніях були зобов'язані всі без винятку цехові ремісники під загрозою значного штрафу.

По закінченні літургії духовенство з хрестами й корогвами йшло до Самсонового фонтану і святило в ньому воду. При врочистому величальному співі подавався знак, за яким починали дзвонити всі міські дзвони, вступали труби, литаври, гриміла цехова музика – тоді кіннота починала рух довкола Гостинного двору до Контрактового дому, зупиняючись зліва від входу; вслід за кіннотою марширувала піхота й зупинившись, шикувалася вздовж стін Братського монастиря. Завершивши обряд вод освячення, духовенство й чиновники та імениті городяни йшли до верхньої зали Контрактового дому на так звану «закуску». В цей час за стінами Контрактового дому розпочиналося народне гуляння з пальбою з рушниць, пістолів та гармат, якими традиційно опікувався в міському ополченні цех цирульників. Водночас із пальбою дзвонили церковні дзвони. «Гра музики супроводжується ударами на величезному барабану, звуки труб, грім литавр, шум схвильованого натовпу в декілька тисяч глядачів, крик тих, що штовхаються з посудом за свяченою водою, вигуки жінок і дітей, які ховаються в коридорах Гостинного двору, іржання коней... – все це створює хаос неймовірний, але разом з тим урочистий!» – писав М.Закревський [1; 268-269].

Після завершення церемонії цехові ремісники розходились по своїх «управах» для участі у святкових обідах, під час яких також звучала інструментальна й вокальна музика.

На свято Водохрещі (6 січня ст. ст.) відбувалися паради міського ополчення, які «тісно перепліталися з церковною службою» [1; 269], звучала інструментальна музика, зокрема, під час

урочистого обіду в будинку магістрату після освячення Дніпрових вод грали на литаврах. Під звуки литаврів митрополит виходив із ратуші, щоб їхати до митрополичого дому [1; 270].

Міські цехові музиканти були задіяні й під час зустрічей «височайших осіб», як от великого князя Павла Петровича і княгині Марії Федорівни. Перебіг даних урочистостей засвідчений у документі київського магістрату під назвою «Хронографія или достопамятнаго происшествія, бывшего въ нынешнемъ 1781 году, в посещенніе ихъ императорскіхъ высочествъ города Кіева и магистрата, для памяти потомственной, в кіевском магистрате хранимое Описаныіе». Як указується в тексті, з нагоди прибуття високих гостей були споруджені тріумфальні ворота, на яких «зверху грала музика». Коли гості проїжджали крізь ці ворота, відбувалася стрільба зі ста однієї гармати, водночас дзвонили «во всеь трехь частяхь Кіева» [7; 548]. «Від сих (тріумфальних – Т.Ш.) воріт розташовувалась кіннота в такому порядку: перед ворітьми до Хрещатика командир пан Копистенький перед фрунтом стояв верхи на коні з оголеною шаблею, «во фрунте» стояли корогва і значок, трубачі й литавристи, й декілька реєстрових по обидва боки в шеренги, інші ж по той бік воріт до міста, в дві шеренги, а за ними дванадцять цехів «в фрунту» з прапорами протягнулися, по обидва боки вулиці... до Покровської церкви» [7; 551].

О дев'ятій годині вечора для високих гостей була організована «ілюмінація» – театралізоване дійство, головними дійовими особами якого були цехові ремісники. Як зазначається в тексті «Описанія», площа, де відбувалась «ілюмінація», була вільна, тому що довкруж площі стояли «цеховые с ружьем, а другие с факелами й не допускали народу входить туда» [7; 552]. Для ілюмінації була споруджена бутафорська подоба храму: «Зверху фарбами зображено було в променях її імператорської величності (Катерини II – Т.Ш.) під короною «вензеловое имя», по боках їх височеств Павла Петровича і Марії Федорівни, внизу в храмі жертовник, а в ньому тринадцять сердець палаючих, знаменуючи по числу членів у магістраті київському присутніх, по обидва боки в храмі по шість чоловік «ремесленных людей, стоящих по два человека между тумбами и держащие в руке сердце пылающее, а под ногами у них всякого из оных ремесла его знаки»... У храмі, вище жертовника, на тумбах, з одного боку... книга височайшої грамоти, пожалувана Києву, «с завесистой печатью» і з китицями, з лівого боку магістратський герб. За цією ілюмінацією до верху на полицях до тисячі плошок горіло. Вежа ілюмінована була різнобарвними ліхтарями» [7; 553].

На жаль, в «Описі» київського магістрату не конкретизовано музичний бік «ілюмінації», хоч музичне оформлення було неодмінною складовою всіх, як світських, так і церковних церемоній на честь «височайших осіб». У редакційному коментарі «Киевской старины» до тексту «Описанія» відзначається що»...й не заглядаючи (в текст – Т.Ш.) можна сказати наперед, що в ньому йтиметься про попередні народи щодо зустрічі і прийому, про те, як чистилося місто, будувалися тріумфальні ворота, грала музика, горіли вогні...» [7; 539].

Символіка й ілюмінація вказують на те значення, яке відігравали цехи в житті Києва. Адже ремісничі цехи XVI-XVIII ст., значною мірою впливали на органи міського самоврядування. Засідання магістрату Києва та інших міст, що мали Магдебурзьке право, як правило відбувалися в присутності та за участі представників цехової старшини. Отже:

1. Музичні цехи як основні осередки міських музикантів-професіоналів (переважно інструменталістів, хоча до їхнього складу входили й вокалісти) значною мірою формували музичний побут українських міст XVI-XIX ст., обслуговуючи всі верстви міського соціуму.

2. Зобов'язання цехових музикантів перед містом обумовлювалось у статутах музичних цехів. За певної відмінності статутних норм, детальніше ніж у статуті київського музичного цеху, прописаних у цехових статутах музикантів Львова, інших міст Галичини, в них фіксуються тотожні функції забезпечення музичного оформлення:

– церковних свят, відправ, процесій;

– офіційних загальноміських свят, урочистостей, прийомів, народних гулянь, організованих міською владою;

– танцювальних, музичних вечорів, банкетів тощо міського патриціату;

– календарних і родинних свят усіх нижчих верств міського соціуму.

3. У львівському музичному цеху функції обслуговування Церкви, міської влади й патриціату – з одного боку, й міського простолюду – з другого, були чітко розподілені між «італійською» і «сербською» капелами; у цехових музикантів Києва, інших міст Подніпров'я і Лівобережжя такого розподілу не існувало.

Примітки

[1] Шаламай – старовинний духовий дерев'яний інструмент, прототип гобоя.

Джерельні приписи

1. Закревский Н. Описаніе Кіева: В 2-х томах. – Т. 1 / Н.Закревский. – М., 1868. – С. 268-270; 440.

2. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XIX вв. / Н.П. Ивановский. – М.: Искусство, 1948.

3. Иконниковъ В.С. Киевъ 1654-1855 гг. / В.С. Иконников // Киевская старина. – 1904. – № 9.

4. Ісаєвич Я.Д. Братства та їх роль у розвитку української культури XV-XVIII століття / Я.Д. Ісаєвич. – К.: Наук. думка, 1966.

5. Мозер Г.И. Музыка средневекового города / Пер. с нем.; Под ред. и со вступит. статьей И.Глебова / Г.И. Мозер. – Л.: Кооп. изд-во «Тритон», 1927. – 72 с.

6. Назаревський А. Къ исторіи Кіевскаго музыкантскаго цеха // Чтенія общества Нестора-Лѣтописца. – Кн. XXIII. – К., 1913. – С. 33-44.

7. Посещеніе Кіева В.Кн. Павлом Петровичем и В.Кн. Мариею Федоровной // Киевская старина. – 1883. – № 6. – С. 539-553.

8. Синицкій Л. Путешествіе в Малороссию академіка Гильденштадта и кн. И.М. Долгорукова / Л.Синицкій // Кіевская старина. – 1893. – № 2.

9. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст. / Б.Фільц) // Укр. музикознавство. – 1982. – Вип. 17. – С. 33-45.

10. Центральний державний історичний архів України у м. Львові, ф. 9. оп.1, од. зб. 385.

11. Центральний державний історичний архів України у м. Львові, ф. 52. оп.1, од. зб. 154.

12. Щербаківський Д. Реліквії старого київського самоврядування / Д.Щербаківський. – К.: ВУАН, 1925. – 51 с.

13. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – 3 вид., переробл. та розш. / Н.Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 584 с.

Резюме

Аналізується роль цехових музикантів у формуванні музичного побуту українських міст XVI-XIX століть.

Ключові слова: музичний побут, цехові музиканти, міста, Україна.

Summary

Shkolna T. **The role of workshop musicians is analyzed in forming of musical way of life of the Ukrainian cities of XVI-XIX of centuries**

Key words: musical way of life, workshop musicians, cities, Ukraine.

Аннотация

Анализируется роль цеховых музыкантов в формировании музыкального быта украинских городов в XVI-XIX ст.

Ключевые слова: музыкальный быт, цеховые музыканты, город, Украина.

УДК 792.8

О.С. Хлистун

УКРАЇНСЬКИЙ РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕП ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МИСТЕЦЬКА ФОРМА

Пересувний ляльковий театр – вертеп, створення якого пов'язане з літературно-мистецькою діяльністю студентів Києво-Могилянського колегіуму, є складним культурним феноменом, котрий з 40-х років XIX ст. привертає увагу представників різних галузей гуманітарного знання – театрознавців, літературознавців, етнографів, фольклористів, музикознавців, істориків культури.

Витоки, еволюція, окремі аспекти вертепу досліджено у таких працях, як «Малорусский вертеп или Вертепная рождественская драма» П.Житецького (1882 р.), «Старинный южноруский театр и в частности Вертеп» М.Петрова (1882 р.), «Кукольный театр на Руси: исторический очерк» (1895 р.) та «До історії вертепної драми» (1908 р.) В.Перетця, «До історії українського вертепу XVIII в.» І.Франка (1906 р.), «Український вертеп: Розвідки і тексти» Є.Марковського (1929 р.), «Про походження українського вертепу» О.Киселя (1915 р.), «Про Різдвяний вертеп» Л.Курбаса (1918 р.), «Вертеп на шкільній сцені» В.Доги (1920 р.), «Перша редакція «Іродової мороки» Куліша» М.Грушевського (1927 р.), «Старинный театр в Малороссии и зачатки театра в народном быту» О.Білецького (1923 р.).

Чимало місця відведено вертепові у дослідженнях сучасних народознавців, зокрема, у працях О.Курочкіна та А.Пономарьова. Актуальними є розвідки музикознавця М.Копиці «Взаимодействие искусств в украинском вертепе» та літературознавця М.Сулими «Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку». Так, у згаданій розвідці М.Копиці вертеп визначається як музично-драматичний вид мистецтва, оригінальна пам'ятка української культури, у якій сфокусовані всі різновиди українського мистецтва – театр, живопис, хореографія, драматургія, поезія, музика. Дослідник обґрунтовує необхідність комплексного вивчення вертепу, оскільки «ідея внутрішньої взаємообумовленості, цементуючий характер взаємовідносин і взаємозв'язків суміжних видів мистецтв, врахування методологічних параметрів дозволяє досліджувати об'єкт мистецтва, виходити на закономірності процесу художнього мислення» [2; 23]. Однак насправді автор обмежується частковим аналізом літературного і значно ґрунтовнішим аналізом музичного аспектів вертепного дійства.

М.Сулима, що підготував до друку фундаментальне видання «Український вертеп: Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст.», називаючи вертеп «найуніверсальнішою мистецькою формою» [5; 4] і присвячує своє дослідження літературній формі вертепу та її варіативному розвитку в українській драматургії, прозі, публіцистиці й поезії, не торкаючись інших важливих аспектів вертепного дійства.

Термін «вертеп» походить від старої назви печери, в якій, за Біблією, народився Ісус Христос. В українській традиції вертепом називається відомий з XVII ст. пересувний ляльковий театр, у якому ставили релігійні, пов'язані з Різдвом Христовим, а також світські, переважно жартівливі, іронічні й сатиричні, п'єси. У вертепному театрі показували вертепні драми – художні твори, що складалися з двох частин: різдвяної драми, котра оповідала про події, пов'язані з народженням Сина Божого та побутові комедії. Перша («свята») частина драми відзначається більш-менш стійкою сюжетною основою, друга («народна») змінювалась, відбиваючи своєрідність історичного періоду, місцевих умов, художні смаки, рівень мистецьких здібностей самого вертепника [1; 77].

У дослідників немає одностайної думки щодо часу виникнення вертепу. Так, В.Жайворонок, О.Курочкін і низка інших народознавців відносять його зародження до середини XVII ст. «...Вертеп народився в Україні ще в середині XVII ст., – стверджує, зокрема, О.Курочкін у праці «Новорічні свята українців: традиції і сучасність». – Відбиваючи запити народу, його створили студенти Києво-Могилянського колегіуму, використавши для цього словесні матеріали різдвяної драми про Ірода» [3; 78].

Менш категоричний театрознавець Р.Пилипчук у нарисі «Театр в Україні» пише: «Час його (вертепу – О.Х.) досі не з'ясований [4; 1022]. Відзначаючи, що ляльковий театр («игры, глаголаемые куклы») був відомий ще в Київській Русі з перекладної літератури візантійського походження, Р.Пилипчук, утім, робить застереження, що місцевих даних про побутування такого театру поки не виявлено. Перше документальне свідчення про постановки в Україні пересувного лялькового театру

датується 1573 роком, однак чи була та лялькова гра якось пов'язана з тим вертепним театром, що дійшов до нас у пізніших зразках, досі не з'ясовано. Польський дослідник Е.Ізопольський у праці «Dramat wertepowy o smierci» (1843 р.) свідчить про те, що бачив у Ставищах (вірогідно, Київської обл.) і в Дашівщизні (Вінницької обл.) триповерхові вертепні скрипники, датовані відповідно 1591 та 1639 роками, однак перше документальне свідчення про український вертеп міститься у прибутково-видаткових книгах Львівського братства від 14 липня 1666 року, де зазначено, які кошти було виділено столярові на побудову вертепу, та малярові, котрий забезпечив його художнє оформлення [4; 1022-1023]. На жаль, жодних автентичних текстів вертепної драм XVII ст. не знайдено. Про їхній зміст можна тільки здогадуватися за текстами другої пол. XVIII-XIX ст. Імовірно, в текстах Сокиринського, Куп'янського, Батуринського, Хорольського вертепів містяться фрагменти, мотиви, сюжетні ходи тощо, що дозволять реконструювати більш ранні зразки. На нашу думку, очевидним є бароковий характер вертепного дійства, що дозволяє пов'язувати створення його класичної форми з періодом національно-культурного відродження XVII-XVIII ст. Жодних рис, які б пов'язували вертеп із більш ранніми історичними періодами, виявити не вдалося.

Вертеп, з яким ходили колядники, був невеликим за розміром, формою нагадуючи ящик без передньої стінки, розділений на два яруси. Попри позірну простоту, конструкції, виготовлення та оздоблення вертепного реквізиту потребувало неабиякого мистецького вміння і художнього смаку. Вигадливо оформлені вертепні скриньки й майстерно розмальовані ляльки були справжніми шедеврами народного декоративного мистецтва.

О.Курочкін звертає увагу, зокрема, на різьбярську майстерність, якою є виготовлення ясла, на тлі яких відбувалися вистави «живого вертепу», а також на світлові ефекти, що досягалися мінімальними засобами: «Часто вертеп, як і зірка, освітлювався свічками; заклеєна папером передня стінка ставала тоді своєрідним екраном» [3; 78]. В ускладнених моделях вертепу ляльки кріпилися на спеціальному диску, що обертався навколо своєї осі, створюючи ілюзію оживлення ляльок. У Східній Україні, принаймні в XIX ст., на думку дослідника, вертеп уже рідко використовувався в обряді колядування. Тут він побутував як справжній театр ляльок, що мав складну конструкцію та обслуговувався людьми з певними професійними навичками (зокрема, музичне оформлення вертепної драми забезпечували ансамблі троїстих музик, хори, які виконували чотириголосі канти – дев'ять у першій частині й один – у другій, а також народні пісні).

Максимальна умовність сюжету вертепної драми та лялькових персонажів, розбитий на два чи три поверхи сценічний простір скриньки тощо вимагали від постановників-вертепників неабиякої театральної майстерності, вміння лаконічними засобами розкрити характер персонажів, надати динаміки сценічній дії. Певне, тому Л.Курбас вважав, що засвоєння досвіду вертепного дійства було б корисне для акторів українського модерного «театру, оскільки сприятиме підвищення їхньої професійної майстерності. Він висунув перед акторами наступні творчі завдання: «Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості, чітки» [5; 511]. Видатний режисер вважав це «найвідповідальнішою справою акторського перевтілення»: «Адже коли ви граєте умовних персонажів із «Затопленого дзвону», ви знаходите у вашій уяві, ким має бути Лісовик, Водяник, Раутенделяйн, – відзначав Л.Курбас у статті «Про «Різдвяний вертеп». – У житті таких істот немає, а ви їх створюєте у вашій уяві. Створити образ із нічого, лише на даних своєї фантазії, це велика творча заслуга». У «Вертепі» – подібне завдання» [5; 511].

Л.Курбас визначає одну з таємниць невмирущості вертепу – дивовижну місткість його умовної форми, що забезпечує можливість «малювати типи та ситуації буденного життя» [6; 27] різних епох на тлі позачасового міфологічного сюжету першої частини. Первісність. чіткість, простота, ясність вертепних персонажів дозволяє побачити саму суть проблем, ситуацій, життєвих колізій, становить один із секретів привабливості народного лялькового театру.

Найменш дослідженим у вітчизняній науковій літературі є музичний аспект вертепної драми. Цей аспект, на думку М.Копиці, ще чекає ґрунтовного розгляду з точки зору драматичної ролі музики, її національних основ, зв'язку професійного й народного начала, впливу інших видів мистецтва. Адже, як підкреслює дослідник, у вертепі повною мірою відбилися всі найважливіші процеси, характерні для історичного, соціального, національно-демократичного й художньо-культурного формування України XVII-XVIII століть» [2; 24]. У музиці, як і в літературному тексті вертепної драми, яскраво виявляється органічне поєднання професійного й народного начал. Музика виконує у вертепі важливу драматичну функцію, рухаючи дію, започатковуючи й композиційно

завершуючи певні епізоди, нагнітаючи звучання в кульмінаційні моменти, характеризуючи персонажів. Так, пастушків у першій частині вертепної драми характеризує пасторальний кант-колядка; волхвів – благовісний кант. Ірода – механічний кант, Запорожця – пісня, дума, танцювальні мелодії гопаків і козачків тощо.

М.Копиця вказує на наявність у вертепі двох музичних жанрів: канту як професійної традиції, у першій дії та народної пісні, й танцю (козачків, гопаків, краков'ка, європейського танцю, російської камаринської) – в другій дії. При цьому, як підкреслює дослідник, всі пісне-танці другої частини «підкорені впливу української пісенно-танцювальної традиції» [1; 28]. Характеризуючи витоки кантів першої частини, М.Копиця відзначає, що всі вони також є сплавом інтонаційних зворотів української народної пісні, як селянської, так і міської та церковного співу: «Всі канти орієнтуються на слухову настройку, зберігаючи сліди старовинного ладового мислення в поєднанні з народними ладами й функціональною мажорно-мінорною системою. Канти першої частини (це в повній мірі відноситься і до єдиного канту-пісні другої частини) поєднують принципи гармонічної логіки з народним багатоголоссям» [2; 28-29]. Чотириголосні, як правило, канти першої частини, інтонаційні витоки яких в українському музичному фольклорі, органічно поєднуються з пісне-танцями другої частини, котрі в сукупності складають сюїту в супроводі ансамблю «троїста музика». При цьому автори музичної складової вертепу не просто «цитують» народні мелодії, а подають їх в імпровізаційному розвитку, враховуючи правила аранжування народних пісень, які пропонував М.Дилецький у праці «Муссикийская грамматика». У створенні композиційно завершеного, цілісного музичного плану вертепного дійства виразно виявляються навички професійного музичного мислення, володіння законами побудови великих музичних форм. Все це дає підстави говорити про вертеп як про музично-драматичний твір і в перспективі досліджувати глибинну музичну образність цього народного дійства, пов'язуючи з вертепом витоки не тільки українського музично-драматичного театру, а й національної опери. Адже образи, ситуації, сюжетні ходи вертепного дійства по-новому осмислювалися і в українському музично-драматичному театрі – в постановках «Наталки Полтавки» й «Москаля-чарівника» І.Котляревського, і в опері С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» та операх М.Лисенка, П.Чайковського.

Л.Курбас, називаючи український вертеп «надзвичайно цікавою сторінкою з історії нашої драми і театру», закликав реформаторів театрального мистецтва початку XX ст. «...добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, що вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі» [5; 511]. Геніальний режисер усвідомлював, що ховає в собі ще багато чого не актуалізованого й навіть не виявленого діячами театрального мистецтва й дослідниками. Однак Л.Курбас дещо спрощує проблему, стверджуючи, що вертеп вийшов із народних мас. Насправді вертепний театр виник унаслідок взаємодії двох драм – християнської різдвяної містерії, пізніше – шкільної драми та народних інтермедій і, як підкреслює В.Дорога в розвідці «Вертеп» на шкільній сцені», «спустившись в народ», набрав форм лялькової гри, що дає широкий простір для імпровізації [5; 518].

Словесний і музичний тексти вертепу недвозначно засвідчують, що його авторами були освічені студенти, добре знайомі з основами драматургії та музичного композиторського мистецтва, що й дозволило створити у двоповерховій скриньці двопланове дійство, коли на другому поверсі розігрувалася різдвяна містерія, а на першому – жартівливі інтермедії.

Слід відзначити, що дослідники, як правило, виявляли більший інтерес до інтермедій, з якими пов'язували витоки української побутової драми та комедії. «Наші вчені дружно говорять про побутову драму, про комедію, витоки яких вбачають в інтермедіях, – пише М.Сулима у статті «Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку». – Все це справедливо, але, на нашу думку, конфесійна або елітарна частина шкільної драми також не могла зникнути безслідно» [5; 584]. Про життєздатність «елітарної» складової свідчить вже й те, що народна драма на різдвяну тему «Цар Ірод» – у різних варіантах «живого вертепу» збереглася у Східній Галичині, на Буковині й у Закарпатті й активно відроджується в наші дні.

Наявність другого поверху є однією з характерних особливостей вертепного дійства, забезпечуючи його неповторний театральний ефект. Російська дослідниця О.Фрейденберг у статті «Семантика архитектуры вертепного театра» назвала вертепну конструкцію «інтегруючою» [7; 41]. Саме ця конструкція дозволила поєднувати в єдиному дійстві святкове та буденне, вічне й минуще, міфологічне й побутове, серйозне й комічне, забезпечувала «...фактично необмежені можливості для показу синхронних подій, коли паралельно можна показувати народження і смерть, любов і ненависть, земне й уявне життя», – відзначає М.Сулима. На думку дослідника вертеп в українській

культурі «став своєрідним міфом», який кожне покоління могло переказувати по-своєму (мається на увазі весь комплекс, який у ній розігрується)» [5; 591].

Називаючи вертеп «своєрідним міфом», М.Сулима розкриває думку дореволюційного дослідника О.Киселя, який у статті «Про походження українського вертепу» ще 1915 року визначив вертепне дійство як «мало не релігійний обряд». Розмірковуючи про те, що на початку ХХ ст. місце народного лялькового театру заступили професійний театр, кінематограф, цирк, О.Кисіль висловлював надію на його відродження, адже «...за вертепом, як за урочистою різдвяною розвагою, лишається той особливий аромат, освячений традицією, якого ніщо не може від нього одібрати і який робить його мало не релігійним обрядов» [5; 509].

На нашу думку, точніше було б сказати, що вертеп давно став важливою складовою календарного святково-обрядового циклу українців. Ця пізня «виставка» вписалася у різдвяну обрядовість надзвичайно органічно й назавжди.

Вертеп посідає особливе місце в українському мистецтві. Ця лялькова вистава давно стала окремою галуззю художньої творчості як народної, так і професійної. Характеризуючи вертеп, О.Кисіль, зокрема, відзначав; що лялькова гра «упродовж довгого часу... невмирущо жила, займаючи окреме і самостійне місце серед різних галузей мистецтва, поруч із ним, але незалежно від них» [5; 509]. Однією з особливостей старовинного лялькового театру є його здатність до відродження і розвитку у зламні моменти української історії. Так, у другій половині XIX ст. мотиви традиційного вертепу знайшли талановите художнє переосмислення у драмі П.Куліша «Іродова морока»; 1907 року до форми вертепу звернулася Л.Старицька-Черняхівська, надрукувавши в газеті «Рада» під псевдонімом Старенька Муха «старинну містерію на нові теми» під назвою «Вертеп»; 1918 року Л.Курбас написав статтю про різдвяний вертеп, а 1919 р. створив виставу «Різдвяний вертеп»; гостра дискусія про долю вертепного театру розгорілася у 20-і роки ХХ ст., учасники якої О.Ведміцький, Ю.Столич та інші засвідчили актуальність вертепної форми в нових історичних умовах. Тоді ж було опубліковано прозовий твір А.Любченка «Вертеп». Наприкінці 60-х років ХХ ст. філософську драму під назвою «Вертеп» створив В.Шевчук. Поява таких поетичних творів, як «Вертеп» І.Калинця «Вертеп» Г.Чубая, «Вертеп» Д.Павличка, «Вертеп» В.Базилевського, «Український вертеп» В.Кордуна, «Старовинний вертеп» В.Осадчого, «Вертепна драма» Д.Кременя засвідчує актуалізацію в наш час винайденого в XVII ст. вертепу, що його М.Сулима не випадково назвав «найуніверсальнішою мистецькою формою» [5; 4].

Український ляльковий театр – вертеп, створений, найвірогідніше, студентами Києво-Могилянського колегіуму, став окремою галуззю національної художньої культури. Вертеп є надзвичайно складним художнім явищем. Його двоповерхова архітектура, поєднуючи сакральний «верх» і профанний «низ», вічне й минуще, трагічне й комічне, перетворила вертепну скриньку на модель українського світу. У вертепному дійстві синтезовано всі різновиди українського мистецтва – драматургія, поезія, театр, музика, хореографія, декоративне мистецтво.

Фольклоризувавшись, вертеп органічно увійшов у календарну різдвяно-новорічну обрядовість українців. Поєднання фольклорного і професійного, святково-обрядового і побутового тощо зумовили кристалізацію вертепу як універсальної мистецької форми, котру використовують і розвивають у наш час діячі різних видів мистецтва. Художній потенціал вертепу актуалізується в наш час, доводячи свою невичерпність, найперше – в різних жанрах літератури – поезії, прозі, драматургії. Водночас вертеп, як частина різдвяно-новорічної обрядовості, активно відроджується, зокрема, в Західній Україні, у традиційних формах лялькового театру й «живого вертепу».

Джерельні приписи

1. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.

2. Копица М.Д. Взаимодействие искусств в украинском вертепе / М.Д. Копиця // Из истории национальных оперных школ: Сб. науч. трудов. – К.: Гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1988. – С.23-32.

3. Курочкін О.В. Новорічні свята українців: Традиції і сучасність / О.В. Курочкін. – К.: Наук. думка, 1978. – 190 с.

4. Пилипчук Р.Я. Театр в Україні / Р.Я. Пилипчук // Історія української культури: У 5 т. – Т. 3 / Передм. В.А. Смолія. – К.: Наук. думка, 2003. – С. 1006-1028.

5. Український вертеп: Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. / Упорядк. та комент.

М.М. Сулими. – К.: Дніпро, 2010. – 606 с.

6. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. / І.Франко // ЗНТШ. – Т. 71, 1906.

7. Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра / О.М. Фрейденберг // Декоративное искусство. – 1978. – № 2.

Резюме

Характеризується український різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма, як явище української культури.

Ключові слова: вертеп, традиції, ляльковий театр, різдвяна драма.

Summary

Xlustun O. **Ukrainian Christmas den as universal artistic form**

In the article an author characterizes the Ukrainian Christmas den as universal artistic form, as phenomenon of the Ukrainian culture.

Key words: den, traditions, puppet-play, Christmas drama.

Аннотация

Характеризуется украинский рождественский вертеп как универсальная форма искусства, как явление украинской культуры.

Ключевые слова: вертеп, традиции, кукольный театр, рождественская драма.

УДК 7(477.81/.82)«17/18»

Т.В. Смирнова

ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ВОЛИНІ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ У СПЕЦІАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

На сучасному етапі розвитку вітчизняної історичної науки все частіше увага дослідників зосереджується на вивченні культури регіонів України, кожен з яких має свою специфіку. До таких регіонів належить і Волинь, що наприкінці XVIII – початку XIX ст., перебуваючи у складі інших держав (Польща, Росія), зуміла зберегти свою самобутню культуру.

Процес вивчення культурної спадщин на Волині можна умовно розділити на три етапи: перший – друга половина XIX – початок XX ст.; другий – 20-80 рр. XX ст.; третій – 90-і р. XX ст. – початок XXI ст. Важливим у даному питання є акцент на впливові західноєвропейських просвітницьких ідей на розвиток культурно-мистецького середовища Волині кінця XVIII – початку XIX століть.

Починаючи з другої половини XIX ст., дослідження культурної спадщини Волині відбувалося несистематично і стосувалося лише його окремих проявів. Насамперед це пов'язано з Київським університетом св. Володимира, при якому діяла «Тимчасова комісія для розгляду давніх актів», або «Київська Археографічна комісія» (1843 р.), що спиралася на Київський Центральний архів. Активним діячем цієї комісії був провідний історик В.Антонович, вихований на ідеях французької філософії XVIII ст. Він сформував «київську школу» вітчизняних істориків, що стала фундаментальною в українській історичній науці. До неї належали М.Грушевський, І.Крип'якевич та ін.

Учені «київської школи» наголошували на важливості впливу західноєвропейських просвітницьких ідей на розвиток української культури. Так, М.Грушевський висловлював свою позитивну позицію щодо польського і, цілком протилежну, щодо російського впливів [3; 190]. Розвиваючи цю думку, І.Огієнко стверджував, що західноєвропейський просвітницький культурний рух впливав на українську культуру та через Польщу потрапляв на наші землі, водночас дослідник наголошував на значному впливові української культури на російську впродовж XVIII-XIX ст. [10; 95-96, 108]. І.Крип'якевич схвально відгукувався щодо впливу Заходу на формування української культури, зокрема у період кінця XVIII – початку XIX ст., наголошував на значній ролі України в житті Західної Європи [8; 297-298].

Підтримуючи позицію М.Грушевського та І.Крип'якевича щодо польського та російського впливів, В.Антонович зазначав: «Польська держава і польська шляхта впродовж багатьох століть відігравала в історії українського народу переважно негативну роль. З іншого боку, він відстоював право українців бути й відчувати себе українцями в Російській державі XIX ст., боронячи українську мову й науково аргументуючи історичну тяглість характерних рис українського етносу [1; 755]. В. Антонович був одним з ідеологів «європейськості» українського народу, причому з огляду не географічного розташування та проблем етносу, а необхідності орієнтації подальшого розвитку [1; 36]. Відтак представники класичної школи українських істориків висловлювали свою прихильність щодо важливості західноєвропейського впливу на розвиток українського суспільства кінця XVIII ст. – поч. XIX ст.

«Київська школа» В.Антоновича мала величезний вплив на організацію дослідницької діяльності у різних регіонах України, зокрема на Волині. Волинська інтелігенція об'єдналася в «Гурток любителів вивчення місцевого краю», що функціонував при Волинському губернському статистичному комітеті, заснований у Житомирі в 60-70-х рр. XIX ст. Активними його членами були Л.Крушинський, В.Пероговський, Л.Рафальський, М.Трипольський, А.Сендульський та ін. Деякі праці цих науковців надруковані в «Трудах Волынского губернского статистического комитета», інших волинських виданнях: «Волынских Епархиальных Ведомостях» та «Волынских губернских Ведомостях».

Розвиток культури та мистецтва у магнатських маєтків Волині даного періоду частково висвітлено науковцями цього періоду. Зокрема, праця польського дослідника Я.Охоцького розкриває процес наповненості магнатських маєтків Волині творами мистецтва, наприклад Романівського палацу графа Ю.А. Іллінського, Горохівського будинку графині Тарновської, палацу Урбановських, розташованому в Городці [25]. Польський науковець А.Анджейовський показав мистецьку спадщину

Тучинського палацу воєводи Міхала Валевського [20]. А праця О.Єфименко висвітлює роль магнатських маєтків Правобережної України, зокрема Волині, наголошуючи, що вони були джерелом просвітництва [5; 151].

Значний інтерес у вивченні культурної спадщини Волині являє листування Г.Коллонтая з Т.Чацьким, що є яскравим прикладом епістолярної спадщини в польській історіографії середини XIX ст. [21]. У цих листах висвітлено процес започаткування Вищої Волинської гімназії в Кременці, обговорення питань організації навчального процесу, вибору професорсько-викладацького складу закладу та багато інших проблем щодо підняття освітньої сфери на території Правобережної України.

В історіографії 20-50-х років XX ст. значний інтерес для вивчення культурної спадщини Волині справляють праці польських авторів Ц.Бобінської [22] та З.Лемпіцького [24], а також студії М.Ролле [26], котрий розкриває освітній аспект діяльності відомого польського просвітника Волині Тадеуша Чацького.

У 70-80 роках XX ст. з'являються праці, зокрема монографії, що значно ширше висвітлюють процес формування польського мистецтва кінця XVIII – першої третини XIX ст. Серед істориків цього періоду слід відзначити І.Свириду [14] та Л.Софронову [15]. При цьому культурно-мистецьке життя Волинського регіону у зазначених працях розглянуто фрагментарно. Діяльність відомого польського просвітника Гуго Коллонтая, що працював на Волині, описана у праці Х.Хінца [18].

Український вчений Д.Дорошенко підтримував позитивну позицію щодо важливості західноєвропейського впливу, зокрема просвітницьких ідей кінця XVIII – початку XIX ст., наголошуючи на тому, що під впливом діяльності французьких просвітників в Україну проникали ідеї народності, політичної свободи, соціальної рівності та справедливості, а також атеїстичні тенденції щодо церкви і релігії, і в майбутньому це закладало фундамент для національного українського відродження, що припало на другу половину XIX ст. [4].

Значний матеріал щодо реформування освітньої сфери та про діяльність польських просвітителів Волині – членів Едукаційної комісії (Г.Коллонтая, Т.Чацького, Я.Снядецького, Ю.Лелевеля, А.Чарторийського) – міститься у збірці джерел відомства просвітительства в Польщі – Едукаційної комісії [23].

Принципово новий виток вивчення культурної спадщини Волині кінця XVIII – першої третини XIX ст. під впливом ідей Просвітництва розпочався зі здобуттям Україною державної незалежності. Науково-історичні теорії та судження 90-х рр. XX ст. поступово звільнялися від ідеологічних нашарувань, що мали місце в попередній період. Протягом останніх років з'явилися праці, в яких частково аналізуються ступінь іноземних впливів на суспільний, державний і культурний розвиток українських земель історичної Волині, а також просвітницькі ідеї, що проникали на Волинь наприкінці XVIII – початку XIX ст. Серед сучасних дослідників відмітимо Я.Грицака, Н.Громакову, М.Євтуха, Л.Коваленко, В.Кравченко, Л.Мельника, О.Остапчук, М.Поповича, В.Пустарнакова, О.Рамбо, Д.Тимофєєва, К.Шамаєву, котрі схвально відгукувалися щодо прогресивного західноєвропейського впливу, Французької революції, різноманітних зв'язків з Європою, активного проникнення просвітницьких ідей на територію України початку XIX ст. та впливу на подальший культурний та мистецький розвиток. Так, К.Шамаєва зауважує: «Завдяки зв'язкам з польською культурою Україна ще в XVII-XVIII ст. прилучилася до культурних досягнень Західної Європи» [19]. М.Попович акцентує увагу на потужних культурних імпульсах, що виходили протягом XVIII ст. від Франції, Голландії й Англії та мали безпосередній вплив на країни всієї Європи, зокрема й Україну [13; 209; 215]. В.Кравченко вказує, що «[український – Т.С.] народ, поставлений долею на перехресті різних культурних і цивілізаційних впливів, був змушений постійно вирішувати проблему історичного вибору, що з особливою гостротою виступала перед ним у переломні періоди життя» [7; 234-235]. При цьому О.Остапчук зауважує, що «Правобережжя всю першу половину XIX ст. залишалося частиною польського культурного, літературного та комунікативно-мовного простору» [12; 82].

Поширення приватних бібліотек у той час на Волині дослідники пов'язують із проникненням в Україну ідей Просвітництва. Такої позиції дотримувався Я.Ісаєвич [6].

На сьогодні роль приватних бібліотек Волині у культурному процесі частково розкрито в монографіях І.Ціборовської-Римарович (князів Вишневецьких-Мнішеків, Мікошевських) [17], О.Рабчун (князів Урбановських-Стажинських) [16], С.Булатової (магнатів Яблоновських) [2], О.Оглоблина (Волинського ліцею) [11], Т.Мяскової (Київського університету) [9].

Нові підходи у вивченні культури та мистецтва Волині фрагментарно накреслені в статтях

українських науковців: освіта (О.Марчук, В.Павленко); культурно-мистецькі колекції та меценатська діяльність польської шляхти (О.Кондратюк, Н.Сейко); просвітники Волині (С.Чуйко, С.Шаправський, Г.Магнер), музика (В.Богданов, К.Шамаєва).

Є низка дисертаційних досліджень, що розкривають окремі аспекти впливу західноєвропейських просвітницьких ідей на розвиток культурно-мистецького середовища Волині: освітньо-просвітницька діяльність іноземних педагогів на Волині (В.Павленко), архітектура (О.Михайлишин), польська шляхта на Волині (В.Павлюк, О.Якимчук), приватні магнатські бібліотеки (С.Булатова, І.Ціборовська-Римарович), музика (Т.Никоненко).

Зростає кількість монографічних досліджень, написаних російськими та польськими вченими. Так, доброчинну діяльність в освіті розглянули О.Друганова й Н.Сейко, просвітників Волині: постать Т.Чацького – найбільш повно – М.Ролле, постать Г.Коллонтая – Е.Кіпа та Б.Лімановський, польську шляхту у структурі Російської імперії – Д.Бовуа; музику – К.Шамаєва, європейські ідеї в Росії на початку XIX ст. – Д.Тимофеєв.

Отже, історіографія другої половини XIX – початку XX ст. представлена працями, більшість з яких мала описовий, несистематизований характер, у котрих питання культурного розвитку Волині кінця XVIII – початку XIX ст. висвітлено епізодично. Дослідники 20-80 рр. XX ст., зосередилися на більш детальному вивченні української культурно-мистецької спадщини. З 90-х рр. XX ст. серед науковців активізувалося вивчення цієї проблеми, щоб розв'язати дискусійні питання. Таким чином, аналіз історіографії з окресленої проблеми дав можливість простежити динаміку вивчення культурної спадщини на Волині у досліджуваний період, вивчити питання, що раніше не розглядалися у науковій літературі, зробити належні висновки.

Джерельні приписи

1. Антонович В.Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / В.Б. Антонович; Упор.: О.Тодійчук, В.Ульяновський. – К.: Либідь, 1995. – 816 с.

2. Булатова С.О. Книжкове зібрання роду польських магнатів Яблоновських у фондах Національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського / С.О. Булатова. – К.: Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського, 2006. – 334 с.

3. Грушевський М.С. Історія України, принаджена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх / М.С. Грушевський; Упор. А.Ф. Трубайчук. – К.: Либідь, 1991. – 228 с.

4. Дорошенко Д.І. Нарис історії України [Текст]: В 2 т. / Д.І. Дорошенко. – К.: Глобус, 1992. – Т. 2: Від половини XVII століття. – [Б.м.]: [б.в.], 1992. – 351 с.

5. Ефименко А. Очерки истории Правобережной Украины / Александра Ефименко. – К., 1895. – 174 с. (Оттиск из журнала «Киевская старина»).

6. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми [Текст] / Ярослав Ісаєвич; Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України. – Л.: Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.

7. Кравченко В.В. Нариси з української історіографії епохи національного Відродження (друга пол. XVIII – середина XIX ст.) / В.В. Кравченко. – Харків: Основа, 1996. – 321 с.

8. Крип'якевич І.П. Історія України / І.П. Крип'якевич; Відпов. ред. Ф.П. Шевченко, Б.З. Якимович. – Львів: Світ, 1990. – 520 с. / («Пам'ятки історичної думки України»).

9. Мяскова Т.Є. Заснування та комплектування Бібліотеки Університету св. Володимира (1834-1841) / Т.Є. Мяскова // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів / Національна Б-ка України ім. В.І. Вернадського, Ін-т рукопису. – К., 1998. – Вип. 4. – С. 292-302.

10. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу: репринтне відтворення вид. 1918 року / Іван Огієнко. – К.: Абрис, 1991. – 272 с.

11. Оглоблин О. Бібліотека Волинського ліцею / Олександр Оглоблин // Бібліотечний вісник. – 1995. – № 6. – К., 1995. – С. 11-14.

12. Остапчук О.А. Изменение государственных границ как фактор формирования языковой ситуации на Правобережной Украине в конце XVIII – первой половине XIX в. / О.А. Остапчук // Регионы и границы Украины в исторической ретроспективе. – М.: Институт славяноведения Российской Академии наук, 2005. – С. 53-92.

13. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: АртЕк, 1999. – 728 с.

14. Свирида И.И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века / И.И.

Свирида. – М.: Наука, 1978. – 268 с.

15. Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения / Л.А. Софронова; Отв. ред. Б.Ф. Стахеев. – М.: Наука, 1985. – 272 с.

16. Рабчун О.С. Родова книгозбірня Урбановських-Стажинських: перспектива наукового дослідження / О.С. Рабчун // Рукописна та книжкова спадщина України. – К., 2007. – Вип. 12. – С. 203-209.

17. Родові бібліотеки Правобережної України XVIII століття (Вишневецьких-Мнішеків, Потоцьких, Мікошевських): історична доля та сучасний стан: Мон. / [І.О. Ціборовська-Римарович та ін.]; НАН України. Нац. Б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2006. – 396 с.

18. Хинц Х.Ф. Гуго Коллонтай / Х.Ф. Хинц. – М.: Мысль, 1978. – 215 с. (Мыслители прошлого).

19. Шамаєва К.І. Музиканти-поляки з Волині / К.І. Шамаєва // Житомирщина на зламі тисячоліть: Наук. зб. «Велика Волинь». – Т. 21. – Житомир: М.А.К., 2000. – С. 334.

20. Andrzejowski A. Ramoty starego Dietiuka o Wolyniu: W III t. – T. III / Antoni Andrzejowski; wydal i przedmowa opatrzyl Fr. Rawita Gawronski. – Wilno: Bibljoteka Pamietnikow, Nakladem Tow. Udz. «Kurjer Litewski», 1914. – 234 s.

21. Listy X. Hugona Kollataja w przedmiotach naukowych. Korrespondenciya listowna X. Hugona Kollataja z Tadeuszem Czackim wizytatorem nadzwyczjnym szkol w Guberniach Wolynskiej, Podolskiej i Kijowskiej; przedsiewzieta w celu urzadzenia instytutow naukowych i pomnozenia Oswiecenia publicznego w trzech rzechonuch guberniach. Z rekopismu wydal Ferdinand Kojsiewicz. – T. I. – Krakow: Drukarna Uniwersytetu, 1844. – 394 s.

22. Bobinska C. Szkice o ideologach polskiego Oswiecenia. Kollataj i Staszic / Celina Bobinska. – Wroclaw, 1952. – 67 s.

23. Komisja Edukacji Narodowej. Wybor zrodel (Pisma Komisji i o Komisji) / Zeb. i opr. St. Tync. – Wroclaw: Ossolineum, 1954. – 730 s. (Biblioteka narodowa, seria I, nr 126).

24. Lempicki Zygmunt. Renesans. Oswieceni. Romantyzm / Zygmunt Lempicki. – Warszawa-Lwow: Towarzystwo nauczycieli szkol wyzszych, 1923. – 235 s.

25. Pamietniki Jana Duklana Ochockiego, z pozostalych po nim rekopisow przepisane i wydane przez Kraszewski J.I. – Wilno: Naklad i druk Jozefa Zawadowskiego, 1857. – T. 3. – 358 s.

26. Rolle M. Ateny Wolynskie. Szkic z dziejow oswiaty w Polsce / Michal Rolle. – Lwow-Warszawa-Krakow: Wydawnictwo Zakladu narodowego imienia Ossolinskich, 1923. – 310 s.

Резюме

Проаналізовано історіографію культурної спадщини Волині кінця XVIII – початку XIX ст. Основні тенденції культурно-мистецького характеру регіону формувалися під впливом ідей західноєвропейського Просвітництва.

Ключові слова: Волинь, культурна спадщина, Західна Європа, Польща, національна культура, магнатські маєтки.

Summary

Smirnova T. **Problem of study of cultural heritage of Volyn of end of XVIII – beginning of XIX of centuries in the special literature**

In the article historiography of cultural legacy of end Volyn is analyzed XVIII – to beginning of XIX item Basic tendencies of cultural and art character of region, formed under act of ideas of zakhidnoevropeyskogo Elucidative.

Key words: Volyn, cultural heritage, Western Europe, Poland, national culture, magnate estates.

Аннотация

Проанализирована историография культурного наследия Волыни конца XVIII – начала XIX ст. Основные тенденции художественного характера региона формировались под воздействием идей западноевропейского Просветительства.

Ключевые слова: Волынь, культурное наследие, Западная Европа, Польша, национальная культура, магнатские резиденции.

УДК 791.61:392.72(477)«18»

В.А. Русавська

ЯРМАРКОВА ГОСТИННІСТЬ УКРАЇНИ XIX СТОЛІТТЯ

Сучасне постіндустріальне, інформаційне суспільство – це суспільство послуг, які виступають повноправним об'єктом купівлі-продажу і внаслідок чого включаються в показники соціально-економічного розвитку країни. У зв'язку з цим є підстави стверджувати, що саме послуги та форми їх надання відображають рівень розвитку суспільства, його продуктивних сил і тим самим підсилюють виробничий, господарський потенціал послуг, а головне задовольняють зростаючу потребу в послугах і попит на них з боку населення.

Однією з тенденцій сучасної глобальної економіки є феноменальне зростання послуг, їх злиття з продуктами, що виробляються. Саме послуги, як форми взаємовідносин між людьми в процесі діяльності, стають атрибутом сучасної цивілізації.

В Україні, що прагне інтегруватися в сучасні глобальні процеси і стати складовою світової цивілізації, стрімко розвиваються нові напрями сервісної діяльності, нові форми обслуговування. У зв'язку з цим зростає роль і значення гостинності як невід'ємного атрибуту сервісної діяльності, характерні особливості якої починають зримо виявлятися на вітчизняних теренах у XIX ст. у процесі становлення індустрії гостинності.

Предметом аналізу ярмарки і контракти стають ще за часів Російської імперії. Так І.Аксаков з'ясовував причини успішного проведення ярмарків у містах України, зокрема Харкові, Полтаві, Сумах і вважав: «Успіху ярмарку послужила впевненість купецтва, що про цей ярмарок особливо турбується місцеве вище начальство, яке використовує всі можливі засоби, щоб надати торгівлі простору та зручності» [1; 115].

Історію київських контрактів XIX ст. і їх роль у культурі гостинності розкриває Ф.Ернст у праці «Контракти та контрактовий будинок у Києві» і при цьому стверджує, що: «Культурна роль київських контрактів далеко не обмежувалась блискучим станом театру, музики, балету» [5; 63]. Вчений аналізує особливості контрактів як культурного явища, їх значення в торговому, побутовому, культурному житті Києва: «Контракти! Це слово для киянина – ціла картина…. Не самісінький Поділ – всенький Київ оживає. ...на Хрещатику сила-силенна люду, що ледве на тротуарах умістяться, то тут, то там мальовничі постаті «контрактовичів» у польських кунтушах та високих шапках. Польський «кермаш» та балі, живий рух на біржі, банках, клубах, «цукрових сферах» [5; 1-2].

Що ж до джерельної бази, то її основу становлять документи і матеріали Центрального Державного Історичного Архіву України в м. Києві, що містять значний фактичний матеріал, який дозволяє з'ясувати специфіку гостинності в українських містах XIX ст. під час ярмарок та Контрактів. Так, у фонді 442 ЦДІА України в м. Києві («Канцелярія Київського, Подільського і Волинського Генерал-губернатора») знаходяться документи про київські ярмарки та Контракти, що підтверджують їх роль у становленні міської гостинності. Аналізуючи ці дані, можна дійти висновку, що приїжджих розміщували переважно у приватних будинках киян у зв'язку з тим, що готельна інфраструктура не була розвиненою, а діючі в місті готелі не могли вмістити всіх гостей. [14; арк. 1-13]. У звітах також зазначено місця поселення прибулих на ярмарки купців [15; арк. 7].

В.Кубійович, один із визначних науковців української діаспори, обґрунтовує необхідність організації і проведення ярмарок та контрактів для розвитку сільського господарства на українських землях, з огляду на його значення в українському господарстві [3; 358].

А.Макаров, письменник і культуролог, дослідник київської старовини у своїй «Малій енциклопедії київської старовини» на матеріалах мемуарів, спогадів, записок розглядає характер міської гостинності киян XIX ст., наводить дані про інфраструктуру гостинності Києва [7]. Однак ярмаркова гостинність, її специфіка не були предметом самостійного і ґрунтовного аналізу.

Мета статті – з'ясувати роль і значення ярмарок та контрактів у формуванні ярмаркової гостинності як різновиду міської гостинності в Україні XIX ст.

В Україні, як і в інших частинах Російської імперії в XIX ст., вже сформувалася мережа ярмарків. Великі міські ярмарки обслуговували господарсько-адміністративні регіони України, поєднували їх в одне економічне ціле, також втягували українські землі в систему всеросійського ринку, були важливими пунктами всеросійського обміну [1]. Розвитку ярмарків і контрактів значною

мірою сприяла економічна ситуація в країні. Кожен значний населений пункт на території України був ярмарковим центром місцевого значення, оскільки в перші десятиліття XIX ст. почало інтенсивно розвиватися дрібне виробництво, а промисловість розвивалась у формах кустарного виробництва, що стимулювало ринок, який існував на той час у традиційних ярмаркових формах [10].

На ярмарках широко практикували оптову торгівлю, в якій головна роль належала купцям й поміщикам: «Головною силою, головним нервом, якому міста завдячують свій розвиток, була торгівля. Це переважно ярмаркова торгівля. В часі ярмарок до міст напливали тисячі продавців і покупців, панував великий торговельний рух; коли скінчився ярмарок, ці міста на довгі місяці були позбавлені свого живчика» [3; 355] [6; 370-371].

Ярмарок – характерне явище для святкової площі українських міст XIX ст. Свята на честь того чи іншого божества ще з давніх часів, як пише О.Фрайнденберг, покликали до життя ярмарок, як втілення торгового і сакрального духу [11; 149]. Тому ярмарок – культурно-побутове явище, де знаходили відображення матеріальна (господарство, заняття, житло, одяг, знаряддя праці, їжа) та духовна (мистецтво, освіта, вірування, звичаї, обряди) культура. У зв'язку з цим виник специфічний різновид гостинності – ярмаркової, що досягла свого розквіту на київських Контрактах, що започатковують формування інфраструктури української гостинності і знаменують довершеність ярмаркової форми гостинності.

Ключову роль в економічному розвитку не лише Києва, а й України в цілому на межі XVIII-XIX ст. відіграло перенесення 1797 р. до Києва Контрактового ярмарку з м. Дубна на Волині, де він діяв із 1774 р. Вже перші київські контракти, як зазначав Ф.Ернст, відігравали роль біржі, на якій поміщики, купці, банкіри укладали договори та реєстрували їх в урядовій установі [5; 12]. Контрактовий ярмарок – торг, заняття купівлею і продажем товарів, на якому укладали контракти на оптовий продаж й купівлю товарів. В Києві набули поширення Контракти – великі торги, приурочені указом імператора Павла Петровича від 27 вересня 1797 р. до днів старовинних Водохресних ярмарків, що відбувалися на Подолі, починаючи з XVI століття.

На відміну від звичайних торгів, на контрактах укладалися великі угоди (контракти). Контракт – письмова угода, договір, за яким сторони, що його уклали, мають взаємні зобов'язання. Звідси походить: контрактувати – складати угоду, контракт на одержання або використання кого-, будь-чого; наймати, зобов'язувати контрактом. Контрактуватися – брати на себе певні зобов'язання за договором [2; 450].

Для укладання контрактів до Києва щороку прибувало майже 10 тис. осіб. Іноземці приїздили до Києва з усієї Європи: Австрії, Саксонії, Данії, Греції, Франції, Італії, Швейцарії, Пруссії. Архівний документ містить інформацію про іноземців та їх поселення під час Контрактового ярмарку 1860 року: «Варшавський підданий Ігнатій Якубовський за Паспортом Варшавського Генерал-Губернатора 26.12.1859 р., Подільська частина в Почтовому домі; Французький підданий Фрідріх Гершмедт по білету Таганрогського градоначальника 02.10.1859 р. № 65, Подільська частина, дім Якубовича; Австрійський підданий Девід Кутнер по білету Одеського градоначальника 16.11.1859 р. № 748» [17; арк. 35-37].

В архівних справах про зайнятість Контрактового будинку в різні роки детально відтворено становий (дворяни, службовці, міщани, купці, однодвірці) та національний склад учасників торгів – іноземні купці з різних країн, росіяни, українці («малоросійські козаки»), татари, євреї. Так, у «Справі про Київський Контрактовий будинок» наведено звіт про зайнятість Контрактового будинку 1835 року. У графі «Кому надані приміщення» показано різноманітність учасників контрактової торгівлі: «Дворяни Волховський, Турський, часовий майстер Ісаков, купці Санін, Балабан, Істомін, татари Абрахім, Рухім, повірений Лукьянов, іноземці Ланге, Горбен, Дорфнер, Приф, Мутте, Котто, Бордоне, Шустер, єврей Розенталь» та ін. [15; арк. 7].

На верхньому поверсі Контрактового будинку середина утворювала простору залу, в якій учасники Контрактів домовлялися про справи й укладали угоди. Характеристика публіки цього будинку під час ярмарку міститься в «Статистическом описании Киевской губернии», виданому київським цивільним губернатором І.Фундуклеєм 1852 року: «Відвідувачі тут в шубах та шляпах. В цій же залі артисти дають концерти й розігрують лотереї для приютів» [9; 373].

Нижній поверх Контрактового будинку під час ярмарку займався рядами лавок, залами з багатими товарами та обвішувалася об'явами про продаж: «Нижній поверх під час ярмарку займається рядами лавок, з яких багато з них темні. Однак від входу з обох сторін є великі світлі зали з багатими товарами. Всі стіни вздовж сходів знизу до верху обставлені й обвішані естампами й

гравюрами, а ззовні біля входу й всередині на колонах прибивається багато об'яв про продажі й різні потреби» [9; 373].

В архівних справах надається інформація про наймання в Контрактовому будинку кімнати для влаштування буфету, як закладу для обслуговування гостей київських Контрактів. «Буфет біля кухні з льохом» відданий в найм козаку Шпаковському за 300 крб [15; арк. 7]. Також наведено рапорт від 27 березня 1835 року за № 1206, Київської міської комісії до Військового Генерал-Губернатора, в якому пояснюється: «Київський купець 3-ї гільдії Василь Сапуцинський звернувся до цієї комісії з проханням про дозвіл зайняти йому в Контрактовому будинку кімнату під буфет для розпродажу різних вин і закусок із сплатою за цей час на користь Міських доходів 30 карб. асигнаціями» [15; арк. 24].

Гостині двори – одні з найважливіших закладів в інфраструктурі міської гостинності XIX ст. Тут розташовувались торгові ряди, лавки, де торгували купці та зберігалися товари: «Гостиний двір – це торгові ряди в спеціально збудованому приміщенні» [2; 471]. Гостині двори, діяльність яких активізовувалась під час проведення Контрактів, характерні саме для України з її традиціями ярмаркової торгівлі. В житті Києва XIX ст. гостиний двір відігравав виключну роль як осередок міжкультурної взаємодії в першу чергу українців та різних верств населення тогочасної Російської імперії, іноземців (іноземних купців та торговців) як представників інших культур, що, в свою чергу, сприяло формуванню толерантного ставлення до «іншого» як одну з умов досягнення успіху в торгівлі.

На історії Контрактового будинку, розташованого на Подолі, як місця проведення ярмарку, зупиняється Ф.Ернст, акцентуючи увагу на тому, що визначною частиною торгової площі в Києві був Гостиний двір: «У 60-х роках XVIII ст. побудовано перший у Києві гостиний двір... Тут містилися ринки, склади, сотні крамниць, магістратські шинки. Такі гостині двори були поширені...в торгових містах України» [5; 25]. Етнограф О.Чужбинський, згадуючи про Гостиний двір у Києві, підкреслює його масштабність: «Гостиний двір величезний» [19; 82]. В «Статистическом описании Киевской губернии», Гостиний двір згадується поряд з такими громадськими будівлями, як церкви, монастирі, духовна академія з бібліотекою, магістрат [9; 326]. Гостинний двір став уособленням довершеності ярмаркової гостинності, економічного і культурного розквіту дореформеної доби. Київські Контракти, за свідченням Ф.Ернста, в 1830-1840 роки сягають апогею, знаменують початок формування інфраструктури української гостинності.

У 50-ті роки XIX ст. починається занепад Контрактів, на які негативно вплинули тогочасні соціально-економічні процеси. Скасування кріпацтва призводить до остаточного занепаду Контрактів, що існували переважно за рахунок купівлі та продажу селян. «Шестидесяті роки поклали край цій торгівлі, сильно підрізали шляхетські маєтки, і розмах контрактовичів, зрозуміла річ, повинен був сильно обмежитись» [5; 74].

Таку інформацію підтверджують і архівні документи: «В ці [1860 р.] Контракти було оголошено до 100 населених маєтків до продажу, а відбулося не більше 18 продажних угод» [17; арк. 35-37]. Одночасно посилюються негативні явища під час Контрактів. Архівний документ містить відомості про значну кількість крадіжок під час їх проведення. «В Контрактовому будинку було затримано двох карманників. У вірменського купця вкрадено єнотову шубу в Контрактовому будинку... З 28 по 29 числа цього місяця в Контрактовому будинку в Тифліського купця Борисова дружина відставного майора вкрала 2 шт. шовкової матерії» [16, арк. 1-41].

Однак під час Контрактів спостерігалося пожвавлення діяльності розважальних закладів – ресторанів, трактирів, кав'ярень, в яких проводили час багато людей. Оскільки вони були місцем публічних зібрань, поліція здійснювала за ними посилений нагляд. Інформація про це міститься в рапортах тимчасових комендантів ярмарків. 1860 року штаб-офіцер корпусу жандармів підполковник Грабовський у своєму рапорті до Київського Генерал-Губернатора згадував про істотну роль розважальних закладів під час Контрактів: «…через весь Контрактово-ярмарковий час в трактирах, кав'ярнях та при публічних розважальних зборах був таємний нагляд» [17; арк. 35-37].

Маємо архівні свідчення, що 1855 року на Контракти до Києва приїжджала значна кількість музикантів, які з дозволу Київського Військового Генерал-Губернатора музикантам «мали грати протягом Контрактового часу в готелях, ресторанах та кав'ярнях» [12; арк. 1, 3-4], [13; арк. 4]. Театральне життя Києва також активізувалося під час Контрактових ярмарків, коли з різних міст країни і з-за кордону прибувала велика кількість купців, дворян, шляхти. «Статистическое Описание Киевской губернии», зазначало про київський театр: «Значна частина доходів виручається під час контрактових з'їздів. Концерти, панорами й різні вистави теж приносять деяку вигоду підприємцям,

особливо в ту ж епоху всезагальної схильності до розваг в Контракти» [9; 377].

1836 року дирекція київського постійного театру влаштовувала під час контрактів вистави у Контрактовому будинку, а згодом – у відкритому літньому театрі (колишньому Царському саду) [5; 60]. Крім цього, до Києва приїздили з гастролями зарубіжні актори, складаючи цим потужну конкуренцію місцевому театру, річний прибуток якого забезпечувався надходженнями в Контракти. Інформація про це міститься у справі, започаткованій відношенням Посланника при Королівському Баварському дворі Северина до Київського, Волинського і Подільського генерал-губернатора з проханням забезпечити прийом відомому французькому артисту Левассору з його трупою під час Контрактів 1859 року. Це питання було передано на розгляд Театральному комітету з участю в його роботі «власника тутешнього театру Борковського», який відмовився надати приміщення театру, мотивуючи, це тим, що «Контракти становлять єдину для існування театру допомогу». Комітет, прийнявши до уваги думку Борковського та вивчивши умови контракту з ним, дійшов висновку: «..Один тільки контрактовий час забезпечує певною мірою можливість утримувати тут постійну трупу. В цей самий час бувають більш значні збори, які й сплачують зроблені до того борги й взагалі приводять до ладу справи театру; інший же час театрального сезону завжди тут для театру несприятливий» [13; арк. 4].

У 50-х рр. XIX ст. Контрактовий ярмарок став місцем переважно біржових операцій з купівлі-продажу сільськогосподарської і промислової продукції, головним ринком збуту цукру, торгівля яким мала біржовий характер, де практикувалося укладання угод переважно на майбутнє постачання товарів та найм робочої сили, тобто Контрактовий ярмарок почав виконувати роль товарної біржі, хоч успішно конкурувати з справжньою біржею, заснованою в Києві у 1869 р., він ще не міг. «Контрактовий будинок під час Контрактів одіграє ролю біржі; в ньому сходяться од 9 до 3 години зранку, а потім від 5 до 9 вечора, сходяться всі, кому треба і кому не треба; юрба, натовп, тіснота страшенна, задуха несосвітенна. У Контрактовому будинку геть усі найкращі крамниці різноманітного, чепурного краму, у Контрактовому будинку артисти дають концерти, у Контрактовому будинку бувають балі та маскаради з усіма блискучими вигодами, у Контрактовому будинку ви побачите усіх, кого тільки забажаєте...» [5; 49].

Товарні біржі в Україні створювалися, в першу чергу, у загальновизнаних центрах торгівлі з розвиненою транспортною мережею і мали певну спеціалізацію. З 1869 року в Україні діяла Київська товарна біржа як нова форма капіталістичної торгівлі, операції якої з плином часу помітно активізувалися. В той же час кількість товарів, що привозилися на Контрактовий ярмарок, з року в рік зменшувалася, товарообіг скорочувався [6; 373]. «...Нарешті 13 лютого 1869 року відбулося в присутності Міського Голови та Гласних Думи зібрання з 23 членів Біржового Товариства, в якому були проведені вибори Членів Біржового Комітету. 11 серпня 1869 року відбулося перше засідання Комітету» [4; 5].

Архівний документ за 1897 рік, в якому наводиться лист із кореспонденції Київського Генерал-Губернатора від 14.02.1897 р. «Про Контрактовий ярмарок у м. Києві», що свідчить про занепад Контрактів, їх відірваність від соціального життя: «Всі, хто тісняться на Подолі у цій великій будівлі, названій «контрактовою залою» й поряд у так званих «балаганах» – простих, збитих з дошок лавках – не має відношення до справ, що робляться в цей час у Києві... На Подолі також знаходиться ярмарок, де провінційна публіка запасається різними необхідними для господарства домашніми речами, переважно рибою та ікрою на весь піст. Та й це лише звичай, так що ці так звані «балаганні» купці є звичайними українськими, Подільськими або Волинськими скупниками» [18; арк. 1-3].

У зв'язку з недостатньо розвиненою готельною інфраструктурою гостинності Києва та з огляду на необхідність розміщення великої кількості учасників Контрактів, які воліли зупинятися саме на Подолі, власники приватних будинків Подолу, надаючи розміщення всім бажаючим, завжди отримували великий прибуток «...внаслідок близькості Контрактового будинку, присутніх та торгових місць....При наймі квартир протягом року в цій частині міста господар завжди обумовлював, що під час Контрактів постоялець повинен розміститися в одній або двох кімнатах, а всю квартиру надати господарю для найму приїжджим» [9; 372].

М.Сементовський зазначав, що «..під час зимового ярмарку (Контрактів) ціни за квартирування в квартирах приватних будинках Подолу високі» [8; 223]. Зокрема, в поліцейських звітах міститься інформація про кількість грошей, отриманих місцевими жителями від гостей за найм житла під час Контрактів та ярмарок. Так, 1869 року, під час київського хрещенського ярмарку, в архівному документі 1869 р. вміщено інформацію Київського губернського статистичного комітету, що прибуток місцевих жителів склав половини обсягу коштів, отриманих містом від торгівлі

приміщеннями в Контрактовому будинку та місцями в Гостиному дворі: «....Надійшов прибуток міста за торгівлю приміщеннями в Контрактовому будинку й за місця, відведені на майдані під балагани – 12015 карб. 30 к. Отримано жителями за .... квартири та інші приміщення – .....7 478 карб.75 коп.» [14; арк. 13].

Таким чином, розвиток ярмарків і проведення Контрактів у містах України сприяв ренесансу різних видовищ, в яких виявлено зацікавленість не лише населення міст, а й підприємців, що відповідало їх ринковим установкам. Оскільки підприємці розуміли, що на різних видовищних заходах під час проведення ярмарок, контрактів можна заробити гроші, що закладало підґрунтя для подальшого розвитку інфраструктури гостинності, а відтак сприяло утвердженню і поширенню культури міської гостинності.

Джерельні приписи

1. Аксаков И. Исследование о торговле на украинских ярмарках / И.Аксаков. – СПб.: Типография Император. Акад. наук, 1858. – Ч. 1. – 383 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
3. Географія українських і сумежних земель [Факс. перевид.] – К.: Обереги, 2005. – Т. 1: Загальна географія / Опрац. і зред. В.Кубійович. – 512 с.
4. Двадцатипятилетие Киевской Биржи 1869-1894 гг. – К.: Тип. В.В. Кульженко, 1895. – С. 5-8.
5. Ернст Ф. Контракти та Контрактовий будинок у Києві. 1798-1923. – К.: Друкарня Всеукр. Акад. наук, 1923. – 96 с.
6. Лановик Б.Д. Економічна історія України і світу / Лановик Б.Д., Матисякевич З.М., Матейко Р.М. – К.: Вікар, 2004. – 486 с.
7. Макаров А. Малая энциклопедия киевской старины / А.Макаров. – К.: Довіра, 2002. – 560 с.
8. Сементовский Н. Киев, его святыня, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников / Н.Сементовский. – 4 изд. – К., 1871. – 238 с.
9. Статистическое описание Киевской Губернии. Изданное Тайным Советником, Сенатором Іваном Фундуклеемъ. – Ч. І. – СПб.: Типография Министерства внутренних дел, 1852. – 549 с.
10. Туган-Барановський М. Русская фабрика в прошлом и настоящем / М.Туган-Барановський. – Т. 1. – СПб., 1907. – С. 252-253.
11. Фрайденберг О. Миф и литература древности / О.Фрайденберг. – М., 1978. – С. 149-151.
12. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 32, справа 40, арк. 1-5.
13. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 36, справа 1466, арк. 4.
14. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 48, справа 19, арк. 1-13.
15. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 67, справа 21, арк. 7-24.
16. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 808, справа 15, арк. 1-41.
17. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 810, справа 9, арк. 35-37.
18. ЦДІАУ, Ф. 442, оп. 847, справа 453, арк. 1-3.
19. Чужбинський О. [Київ, 1850] // Хроніка-2000. – Вип. 51-52. – К., 2002. – С. 80-83.

Резюме

Досліджено специфічний різновид гостинності українських міст в XIX ст. – ярмаркову гостинність, яка набула своєї довершеної форми на київських Контрактах.

Ключові слова: гостинність, ярмарки, контракти, ярмаркова гостинність.

Summary

Rusavs'ka V. **Hospitality trade fair in Ukraine XIX century**

The article studies specific variety of the Ukrainian cities hospitality the XIX century – hospitality trade fair, which takes the most complete embodiment in Kiev contract.

Key words: hospitality, fairs, contracts, hospitality trade fair.

Аннотация

Исследована специфическая разновидность гостеприимства украинских городов XIX в. – ярмарочное гостеприимство, которое получило наиболее полное воплощение на киевских Контрактах.

Ключевые слова: гостеприимство, ярмарки, контракты, ярмарочное гостеприимство.

УДК 929:130.2(045)

Л.Г. Дабло

ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Д.ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО

Процеси національно-культурного відродження супроводжуються зростанням інтересу не лише до загальної історії нашої держави, а й до окремих її діячів. У цьому контексті є актуальною проблема вивчення історії української інтелігенції, зокрема її внеску у відродження національної культури та розвитку самосвідомості українського народу наприкінці XIX – початку XX ст. Важливу роль у цьому відігравали університети й створені в останній третині XIX ст. історичні наукові товариства та їх діячі, серед яких важливе місце посідає Харківське історико-філологічне товариство (ХІФТ), активним учасником якого був Д.М. Овсянико-Куликовський.

Одним із найбільш плідних періодів діяльності цього товариства став кінець XIX – початок XX ст. Перші свідчення про роботу наукового об'єднання при університеті надають безпосередньо його учасники – члени товариства, викладачі, провідні професори, меценати, засновники музеїв, фахівці з історії у вигляді спогадів. Насамперед, ці матеріали містять багатий фактологічний матеріал, але не мають аналізу і необхідного історико-культурного контексту.

Щодо вивчення цієї проблеми в радянський період, слід зазначити таких вчених, як Л.Калуцьку, В.Сарбея, В.Фрадкіна, В.Шандру, В.Назаренка, О.Журбу, С.Куделка, В.Міхеєва. Загалом, історія ХІФТ аналізувалась у різних публікаціях, тому в статті акцентується увага на діяльності в ХІФТ професора Д.М. Овсянико-Куликовського (1853-1920 рр.), який протягом 17 років плідно працював у Харківському університеті.

Провідними і більш ранніми дослідниками його наукової діяльності є О.Вєтухов, А.Горнфельд, Т.Райнов, С.Ольденбург, П.Сакулін. В їх роботах знаходимо матеріал стосовно наукової діяльності Овсянико-Куликовського. Дещо пізніше з'явились роботи М.Анікіна, А.Ковалівського, М.Осьмакова, М.Бойка, Ю.Манна, І.Ілюхіна.

Дослідниками суспільно-політичної думки в середини XX ст. були й А.Волошенко, Я.Грицак, І.Гуржій, О.Реєнт, В.Сарбей, Я.Дашкевич. Серед українських науковців необхідно виділити доробок такого вченого, як О.Ладига, який комплексно дослідив громадсько-політичну, культурно-освітню та наукову діяльність Овсянико-Куликовського; з'ясував його вплив на розвиток інтелігентського руху кінця XIX – початку XX століття; вперше визначив місце вченого в розробці національного питання в Російській імперії [1].

При наявності певної кількості публікацій, вбачаємо потребу подальшого вивчення наукової спадщини Д.Овсянико-Куликовського в Харківському університеті, зокрема в історико-філологічному товаристві, оскільки деякі аспекти його наукових поглядів розглядалися побіжно.

Мета статті полягає у поглибленому висвітленні культурно-освітньої та наукової діяльності Д.Овсянико-Куликовського в ХІФТ.

Завдання: проаналізувати діяльність вченого у ХІФТ, визначити його внесок в історико-філологічну науку в університеті загалом.

Історико-філологічне товариство при Харківському університеті, засноване 1876 р., було створене як невелике за складом наукове об'єднання, що завдяки енергійній і плідній діяльності його учасників, згодом перетворилось на науково-освітній і організаційний центр наукової думки в Україні. Його заснування зумовлене тим, що наукові й суспільні інтереси вчених гуманітарного напряму потребували широкого розповсюдження своїх ідей та досліджень, аніж у межах університетських аудиторій.

За час роботи цього товариства до його складу ввійшло понад 300 членів. За своїм науковим потенціалом це товариство можна вважати малою Академією наук на громадських засадах, бо в його складі було понад 30 осіб з академічними званнями, які представляли Академії наук усіх слов'янських держав. Це – відомі історики та філологи, філософи, мистецтвознавці, економісти й етнографи, фольклористи й історики культури. Серед них і Д.М. Овсянико-Куликовський, що входив до складу лекційного комітету при педагогічному відділі історико-філологічного товариства [2; 136, 137].

Д.М. Овсянико-Куликовський – видатний представник української історичної та культурологічної науки. Творчий шлях ученого охоплює майже півстоліття. Його постать настільки

багатогранна, що в кожній галузі своїх досліджень він залишив вагомий внесок; поклав початок та сприяв розвитку нових наукових напрямів, які розробляються і в наш час.

1888 р. він отримав запрошення на посаду професора Харківського університету, де працював до 1906 року [3; 58]. З Харковом він пов'язаний не лише науковою діяльністю, а й суспільно-політичною роботою. Вчений був першим редактором журналу «Записки імператорського Харківського університету», членом Товариства грамотності та Громадської бібліотеки, де виступав із публічними лекціями, кошти від яких стали одним із джерел для будівництва міської бібліотеки.

Тісний зв'язок професури ХІФТ зі студентством протягом усієї історії Товариства був запорукою його успішної праці. Атмосфера доброзичливості, що панувала у Товаристві, спроможність вільного обміну науковими думками, турботливе ставлення до підростаючого покоління, відіграло важливу роль у підготовці молодих учених. Найкращі студентські роботи після обговорення на засіданнях ХІФТ друкувались потім у періодичних виданнях Товариства, «Російському філологічному віснику», «Записках Харківського університету» та ін. виданнях.

З часом виникли комітети, товариства, що взяли на себе керівництво окремими сферами культурно-освітньої роботи. Першим створено комітет жіночої ремісничої школи, потім виникли комісія народних читань, видавничий комітет, комітет першої безкоштовної бібліотеки – читальні, комітет сільських бібліотек та ін. В їх діяльності активну участь брав Д.М. Овсянико-Куликовський.

У Харківському історико-філологічному товаристві були тісно переплетені науково-педагогічні та культурно-просвітницькі інтереси його членів. На одному з засідань 1892 р. М.Сумцов запропонував відкрити Педагогічний відділ з метою обговорення питань, дотичних до викладання історико-філологічних предметів у навчальних закладах. А вже у 1894 році Товариство вирішило влаштувати загальнодоступні наукові читання для харківських вчительок або ж лекційний комітет. Для читання курсу лекцій з мовознавства, загальної літератури, загальної історії, російської літератури та історії було виділено групу членів Харківського історико-філологічного товариства, до якої входив Д.М. Овсянико-Куликовський.

Він проводив наукові читання, виступав з доповідями. Серед його доповідей були такі, як «До історії думки», «Про синів Аділі», «Про філософський елемент у працях Потебні», «Про ізраїльського змія» Сковороди, «Про космологічні ідеї давнини», «Пам'яті Лермонтова». Та вже за два роки своєї роботи комітет поширив свою діяльність на усі верстви населення Сходу України, Кубані, Війська Донського.

Народних учителів і університетських професорів, що брали участь у роботі Товариства та його відділах, об'єднував найбільш суттєвий бік їхньої діяльності – освіта, виховання підростаючого покоління. На засіданнях Педагогічного відділу заслухано сотні доповідей та рефератів, присвячених методиці викладання гуманітарних дисциплін, організації дозвілля та відпочинку учнів, класного та позакласного читання тощо. Значна частина доповідей надрукована у 7 випусках «Трудів Педагогічного відділу», розміщених у Збірниках Товариства. Підготовлений членами Відділу «Посібник для влаштування загальнодоступних наукових та літературних читань» накладом 3000 примірників витримав два видання. При відділі було створено лекційний комітет, методичну комісію, що розробляла питання поліпшення викладання гімназичних курсів. Велика увага в роботі ХІФТ приділялась питанням підготовки наукових кадрів. Для заохочення студентської наукової діяльності при Товаристві встановлюється низка премій: 1895 р. – премія ім. О.Потебні за найкращі твори з історії російської мови та літератури; 1906 р. – ім. М.Дрінова – у галузі слов'янознавства; 1909 р. – ім. Є.Рєдіна – з історії мистецтва й археології; 1911 р. – ім. Т.Шевченка – з української історії, етнографії та історії літератури; 1913 р. заснована премія ім. М.Лисенка за роботи в галузі української етнографії.

На тісному зв'язку членів Харківського історико-філологічного товариства з народом із захопленням наголошував Матій Мурко у листі до М.Сумцова на честь ювілею Товариства: «25-річчям свого товариства можете пишатися. Щоб вам це довести, скажу Вам, що в нас у Градиці університет 8-й за кількістю студентів між німецькими університетами, 10-й у Німеччині та 6-й – у Австрії подібного товариства не мають, університети взагалі без підтримки у населення».

Під час роботи у Харківському університеті Д.М. Овсянико-Куликовський мав великий вплив на філологів Харківського гуртка та брав активну участь у виданні збірників «Питання теорії і психології творчості». З позиції своєї психологічної доктрини Овсянико-Куликовський пише статті, книги, монографії про творчість О.Пушкіна, М.Гоголя, І.Тургенєва, Л.Толстого, А.Чехова; розглядає такі класичні твори, як «Горе від розуму», «Євгеній Онєгін», «Дворянське гніздо», «Мертві душі»,

«Обломов».

Він став одним із фундаторів психологічної школи у літературознавстві. Фундаментальною працею вченого є багатотомне соціально-психологічне дослідження «Історія руської інтелігенції» (1903-1910 рр.). Це був «…генезис ваших нових інтересів та робіт у галузі психології художнього мистецтва, критики та історії руської літератури» [3; 59]. Таку характеристику дав вченому його сучасник Д.Багалій. Слухаючи лекції О.Потебні, використовуючи його психологічні принципи аналізу мови, художньої творчості, вірувань та образів, Д.М. Овсянико-Куликовський з початку 90-х рр. XIX століття почав застосовувати психологічний метод у своїх дослідженнях. Знайомство з Потебнею і його науковими працями справило на молодого вченого такий величезний вплив, що він став послідовником його ідей та досліджень і популяризатором його спадщини. Так, після смерті О.Потебні, Овсянико-Куликовський присвячує йому свою роботу під назвою «Потебня як мовознавець-мислитель», опубліковану в «Київський старовині».

31 жовтня 1901 р. при історико-філологічному факультеті Харківського університету відкрито студентський гурток з психології художнього мистецтва, який очолив професор Д.М. Овсянико-Куликовський. Засідання гуртка були достатньо багатолюдними, збирали студентів різних факультетів, професорів та приват-доцентів. Деякі реферати розгорталися студентами в більш широкі дослідження та друкувались.

Звернувшись до ідей нової французької психологічної школи Т.Рибо, методології українського вченого О.Потебні, Овсянико-Куликовський глибше почав розуміти процеси мовної діяльності людини, міфології. Вчений використовував їхні методи при аналізі першоджерел [4; 47-66]. Поступово психологія, її експериментальні прийоми і методика перетворювались у його науковій діяльності з предмета вивчення у знаряддя пізнання, метод дослідження спочатку явищ мови і міфології, а потім у вивченні історії давніх цивілізацій, історії російської інтелігенції [4; 27].

Сутність психологічного методу Д.М. Овсянико-Куликовського зводилась до наступного: творцем наукових, філософських, морально-етичних, художньо-естетичних та інших духовних цінностей була особистість; творчість завжди індивідуальна; наука з'ясовує, в силу яких ідейних спонукань і вольових мотивів, з якою метою, створювались ті чи інші духовні цінності. Але суттєвим недоліком психологічного методу було те, що мотиви творчості, її зміст і мету дослідники вбачали в особистості самого творця, рисах і особливостях його психології, ізолюючи таким чином політичного діяча або володаря, який видає закони, чи вченого – від навколишнього середовища, умов сучасної їм суспільно-політичної ситуації [5; 16-18]. Але, Д.М. Овсянико-Куликовський, будучи еклектиком за світоглядом, у своїх критичних етюдах і історичних статтях, а також в «Історії руської інтелігенції», намагався вийти за межі особистості «творця», зачиненого в самому собі, і пояснити його психологію національними особливостями і впливом на «творця» класової ідеології.

Д.М. Овсянико-Куликовський виявив себе в Харківському університеті і як видатний орієнталіст (сходознавець), знавець санскриту і староіндійської культури. Він застосував принципово нову методологію вивчення стародавніх пам'яток: якщо раніше вони вивчалися для побудови граматик відповідних мов, то учений розглядав вивчення санскриту як джерело дослідження культури стародавнього світу, що відповідало традиціям Харківської філологічної школи.

Плідно працюючи в галузі психології, вчений продовжує приділяти увагу й індологічним[1] дослідженням і продовжує себе проявляти як сходознавець та знавець стародавньої індійської культури. У харківський період діяльності він видав кілька робіт з ведаїстики: «Ведійські етюди: Индра-ваквакаршані», «Ведійські етюди: Сини Адіті» (1891 і 1892 рр.), «Релігія індійців в епоху Вед» (1892 р.) та ін. Але «Рігведа» була для нього не лише прекрасною пам'яткою, а й твором, що викликав «психологічний» внутрішній інтерес. Свої знання та надбання Д.М. Овсянико-Куликовський прагнув передати харківським студентам. Серед його курсів санскрит, ведійська, авестійська та давньоіранська мови, історія релігії і культури давніх індійців та іранців, історія індійської літератури. Це була основа для подальших лінгвістичних, літературознавчих пошуків Овсянико-Куликовського, поступово вчений повертається від індологічної тематики до проблем російського мовознавства [6; 151].

На початку XX ст. він повністю присвятив себе теоретичній лінгвістиці та російському літературознавству.

Сам вчений підсумовує науковий період своєї творчості кінця XIX – початку XX століття так: «Дуже стало мені у нагоді моє колишнє вивчення релігії, міфу, давніх культур Сходу. Виникали питання психологічних взаємозалежностей мови та світу природи, сутності та всесвітньо-історичного

значення релігії. Виникало і питання психології національності, розробку якого мені вдалося розпочати значно пізніше (1905-1907 г.)» [7; 340].

Вивчення персоналій Харківського історико-філологічного товариства не лише свідчить про велике тяжіння його вчителів-гуманітаріїв до громадсько-просвітницької діяльності, але й демонструє величезну любов до свого народу, бажання якомога ближче бути до свого коріння. Представники Харківського історико-філологічного товариства входили в усі комітети і комісії Харківського товариства з поширення у народі грамотності – єдиного закладу, який перетворився завдяки їм у Всеросійський науковий центр з питань позашкільної освіти і здобув європейське визнання.

Дмитро Миколайович був видатною особистістю, яка багато зробила для Харкова: він був першим редактором «Записок імператорського Харківського університету», читав публічні лекції, кошти від яких були одним із джерел для будівництва міської бібліотеки, входив до складу лекційного комітету при педагогічному відділі історико-філологічного товариства, де проводив наукові читання. Вчений чимало доклав зусиль для скасування заборони на друкування літератури українською мовою в складі університетської комісії, створеної для підготовки офіційної відповіді царському уряду [12; 255]. Він віддав 17 років професорської діяльності Харківському університету. Саме харківський період наукової діяльності Овсянико-Куликовського, на думку дослідників, мав важливе значення українських вчених і української культури, а також для розвитку світової науки та культури.

Примітки

[1] Індологія – комплексна гуманітарна наука, що вивчає історію, культуру, мови, літературу, ідеологічні погляди етнічних груп, що проживають на Індійському субконтиненті (тобто в Південній Азії); гілка сходознавства.

Джерельні приписи

1. Ладига О.І. Суспільно-політична думка в Російській імперії другої половини XIX – початку XX століття. Д.М. Овсянико-Куликовський: автореф. дис… канд. іст. наук: 07.00.02 / О.І. Ладига; Східноукр. нац. ун-т ім. В.Даля. – Луганськ, 2003. – 20 с. – Режим доступу: http: // www.lib.ua-ru.

2. Наумов С.О. Харківський університет у суспільно-політичному русі другої пол. XIX – початку XX ст. / Наумов С.О., Посохов С.І. – Режим доступу http: // www.history.org.ua.

3. Фрадкіна Н.В. Харківське історико-філологічне товариство (до 125 річчя з дня заснування) / Н.В. Фрадкіна // Вісник НТУ «ХПІ». – 2002. – № 15. – С. 135-140.

4. Сумцов Н.Ф. Овсянико-Куликовский Д.Н.: 35-летие научно-литературной деятельности / Н.Ф. Сумцов // Вестник Харьковского историко-филол. об-ва. – 1913. – Вып. 3. – С. 56-60.

5. Осьмаков Н.В. Овсянико-Куликовский Д.Н. / Н.В. Осьмаков // Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975.

6. Илюхин И.Г. Овсянико-Куликовский Д.Н. – историк и критик русской литературы 1853-1890 гг. / И.Г. Илюхин // Учені зап. – Харків. держ. ун-т ім. О.М. Горького. – Т. LXX. – Труди філол. ф-ту. – Т. 3. – Харків, 1956.

7. Чувпило Л.О. Сходознавство в Харківському університеті (1805-1917 рр.): дис... канд. іст. наук: 07.00.02 / Л.О. Чувпило. – Х., 2002. – 199 с.

8. Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы / Д.Н. Овсянико-Куликовский. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 2. – 524 с.

9. Плотников П.Г. Потебнианство как научное наследие / П.Г. Плотников // Известия Воронеж. пед. ин-та. – 1989. – Т. 6. – Кн. 1.

10. Халанский М.Г Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые 100 лет его существования (1805-1905 рр.) / Халанский М.Г., Багалий Д.И. – Харьков, 1908. – 400 с.

11. Овсянико-Куликовский Д.М. [Автобиография] // Историко-филологический ф-т Харьковского ун-та за первые сто лет его существования (1805-1905): История. Биографический словарь профессоров и преподавателей / Под ред. М.Г. Халанского и Д.И. Багалея. – Харьков: Изд. ун-та, 1908. – С. 229-231.

12. Бакіров В.С. Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна за 200 років / Бакіров В.С., Духопельников В.М., Зайцев Б.П. – Харків: Фоліо, 2004. – 750 с.

Резюме

Розглядається діяльність вченого Харківського університету Д.М. Овсянико-Куликовського. Характеризуються діяльність вченого в Товаристві, розглядається коло його наукових інтересів та вплив його досягнень на культуротворчі процеси в Україні.

Ключові слова: історико-філологічне товариство, Харківський університет, психологічний метод, наукова діяльність, культуротворчі процеси.

Summary

Dablo L. **Kharkiv period of work D.Ovsyanik-Kylikovsy**

Activity of prominent scientist of the Kharkiv university, academician D.Ovsyanik-Kylikovsy is examined. Basic directions of activity of scientist are characterized in Society, examines near him scientific interests and determines influence of his achievements on kulturolag processes in Ukraine.

Key words: historic-philological society, Kharkiv university, psychological method, scientific activity, kulturolag processes.

Аннотация

Анализируется деятельность выдающегося ученого Харьковского университета, академика Д.М. Овсянико-Куликовского. Характеризуются направления деятельности ученого в Обществе, рассматривается круг его научных интересов и влияние его достижений на культуротворческие процессы в Украине.

Ключевые слова: историко-филологическое общество, Харьковский университет, психологический метод, научная деятельность, культуротворческие процессы.

УДК 130.2(477.54-2)«193»(045)

С.Ю. Сабадаш

ХАРКІВСЬКА НАУКОВА ПСИХОЛОГІЧНА ШКОЛА 1930-х РОКІВ ТА ЇЇ ВНЕСОК У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ

Ім'я Л.С. Виготського та його науково-теоретичні здобутки тривалий час були під негласною забороною. Поступово його роботи почали знову повертатися у науковий світ – спочатку в психологію, а потім і в більш широке коло гуманітарних наук. Це сталося завдяки тому, що за зізнанням його учня та послідовника А.Р. Лурії: «Не буде перебільшенням назвати Л.С. Виготського генієм. За понад п'ять десятиліть у науці я не зустрічав людини, яка б хоч наблизилась до нього за ясністю розуму, здатністю бачити суть найскладніших проблем, багатством пізнань у широкому колі галузей науки та вмінням передбачати подальші шляхи розвитку психології» [6; 25]. Але становлення науки в нових соціальних умовах після більшовицького перевороту було складне. Прагнучи здійснити практичне втілення теоретичних здобутків на підставах нового вчення (марксизму), у конфлікті зійшлися науковці, що змогли самостійно переробити вчення марксизму для плідного застосування в тих галузях науки, де працювали М.Бахтін, Л.Виготський, С.Рубінштейн та ін.; з іншого боку їм протистояли «вчені», що ситуативно примкнули до марксизму, як «єдино правильного вчення», що слугує правлячій партії більшовиків за взірець і обіцяє своїм послідовникам різноманітні блага.

Сталінський «Великий Перелом», проголошений 1929 р., ознаменував початок нової епохи тотальної мобілізації людських ресурсів і створення нових адміністративно-господарських структур. 1930-ті рр. проходять під знаком посилення контролю над наукою, взаємопроникнення науки й державно-партійних органів та створення «Сталінської науки» у Радянському Союзі. Цілком в дусі епохи великих здійснень на початку 1930-х рр. по всій країні проходять процеси реорганізації старих і появи нових навчальних і науково-дослідних закладів, таких як Всесоюзна академія сільськогосподарських наук ім. В.І. Леніна (ВАСГНІЛ, 1929 р.), Експериментальний дефектологічний інститут (ЕДІ, 1929 р.), Інститут мови й мислення (1931 р.), Всесоюзний інститут експериментальної медицини (ВІЕМ, 1932 р.), Українська психоневрологічна академія (1932 р.) та Харківський педагогічний інститут (1933 р.).

За роки першої п'ятирічки (1928-1932 рр.) кількість наукових інститутів по країні зросла наполовину, з 1263 до 1908, з них число науково-дослідних інститутів збільшилося з 438 до 1028 [9; 244]. При цьому за період 1929-1931 рр. адміністративний апарат науки розрісся восьмиразово – з 362 до 2903 керівників у науці [4; 116-117].

У 1930-х роках у радянській науці почав відчуватись ідеологічний тиск на вчених, наукова діяльність яких не вписувалася в рамки офіційної комуністичної ідеології. Особливо гостро це проявилося в наукових установах Москви. В Інституті психології, де працював Л.Виготський, почалися дискусії-доноси, що були характерною рисою тих часів. На подібних «наукових» нарадах проводилося цілеспрямоване ідеологічне цькування вчених, у яких методологічна база досліджень не збігалася з ідеологічними засадами правлячої партії. Використовуючи теоретичну основу тих же класиків марксизму, «партійні вчені» викривляли наукові досягнення талановитих вчених, які, на відміну від «партійних», змогли творчо підійти до засад марксистського вчення відносно суспільства та людини і на цій базі створити нове знання. Такі напади болісно сприймалися Л.Виготським та його прибічниками.

Багато вчених, прагнучи уникнути конфліктних ситуацій з представниками офіційної ідеології, або йшли на поступки, змінюючи свої наукові програми на догоду вимогам партійних працівників, або прагнули переміститися на периферію країни, де ідеологічний гніт ще не проявляв себе такою мірою, як у столиці.

Для Л.Виготського та групи його соратників надалася можливість переїзду до Харкова, де в той час створювалася Психоневрологічна академія, керівництво якої було зацікавлене в залученні кваліфікованих фахівців-психологів. Запрошення з Харкова, що був тоді столицею Української РСР, прийшло від українського наркома охорони здоров'я С.Канторовича. Наркомздоров'я УРСР вирішив створити в Українському психоневрологічному інституті (пізніше, в 1932 році, його перетворили у Всеукраїнську психоневрологічну академію) сектор психології (психоневрологічний сектор).

Л.Виготський брав участь у переговорах. Посада завідувача сектору була запропонована О.Лурії, завідувача відділу експериментальної психології (пізніше він став відділом загальної й генетичної психології) – О.Леонтьєву. У листопаді 1931 року на посаді завідувача кафедри генетичної психології Державного інституту підготовки кадрів Наркомздоров'я УРСР був затверджений Л.Виготський [1; 128-129]. Однак він, на відміну від О.Лурії й О.Леонтьєва, до Харкова не переїхав, хоча постійно там бував – виступав із доповідями, читав лекції, складав іспити як студент-заочник медінституту (куди він вступив у тому ж 1931 році).

Показовим є перелік наукових установ, у роботі яких брали участь учні й послідовники Л.Виготського: Українська психоневрологічна академія, Український науково-дослідний інститут педагогіки, Харківський державний педагогічний інститут.

У 1931 році О.Леонтьєв очолив Харківську групу психологів – учнів Л.Виготського, до якої входили О.Запорожець, Л.Божович, П.Гальперін, П.Зінченко, Г.Луков, В.Аснін і ін.

Оцінюючи сьогодні початкові етапи розвитку Харківської психологічної школи, можна з упевненістю сказати, що тоді пощастило й Росії і Україні. Блискуча група молодих психологів, що називали себе «виготчанами» (О.Леонтьєв, О.Лурія, О.Запорожець, Л.Божович), у буквальному значенні слова врятувалася, збереглася й допомогла зберегтися вітчизняній психології. Учні та послідовники Л.Виготського щиро, з захопленням і надзвичайно вдало та продуктивно будували марксистську психологію. Гідним подиву було те, що в рамках цієї єдиної добровільно прийнятої вченими марксистської основи допускався справжній плюралізм. У Харкові знайшлася ще одна група таких же молодих людей, яких «виготчани» заразили своїми ідеями й разом сформували невеликий науковий колектив, до якого увійшли В.Аснін, П.Гальперін, П.Зінченко, О.Концева, Г.Луков, К.Хоменко та низка інших науковців. Тому є всі підстави назвати Харківську школу справжньою науковою школою в істинному значенні цього слова, з якою тісно співробітничав відомий харківський психолог Ф.Бассін. Досить швидко були встановлені контакти з психологами Києва (Г.Костюк), Одеси (Д.Елькін) та психологами Вірменії й Грузії.

Важко собі уявити тогочасну ситуацію у Харкові: немає не тільки челпанівського Інституту психології, але немає жодної психологічної лабораторії хоча б у звичному для того періоду вигляді – все робилося в яслах, у дитячих садках, школах, малопристосованих для досліджень аудиторіях навчальних інститутів. При цьому обладнання робилося своїми руками. Ентузіасти цієї наукової школи не тільки працювали в різних закладах, але й зносили часом напівголодне існування. І не зважаючи на це, ними була задумана й реалізована комплексна програма досліджень розвитку психіки дитини, концептуальним стрижнем якої стала дія, що виступала в різних іпостасях: предметом вивчення й об'єктом формування. До обставин, котрі підлягали вивченню й врахуванню, відносилися зовнішні засоби й внутрішні способи реалізації дії, місце й роль об'єктів діяльності, її цілі, завдання, мотиви й т.п. Порівнювалася ефективність результатів, що досягаються за допомогою різних дій, уточнювалися етапи інтеріоризації зовнішніх дій у внутрішні, а тим самим розкривалася природа і механізми трансформації впливі предметного світу у психічні імпульси, реакції, стани тощо.

Набуваючи досвіду, розробляючи геніальні ідеї Л.Виготського, група вчених під керівництвом О.Лентьєва висуваючи власні сміливі задуми засновує новий напрям у психології – діяльнісний. Всі колеги О.Леонтьєва у Харківській психологічній школі були не тільки яскравими індивідуальностями, але й оригінальними вченими, творцями власних напрямів і шкіл. Діяльнісна школа тому й може бути названа школою, що в ній не було рядових учнів. Ролі в цьому колективі були різні: визнаним лідером був О.Леонтьев, совістю – О.Запорожець, генієм – О.Лурія, мужнім науковим темпераментом, що щедро розкидав свої ідеї – Д.Ельконін, а вчителем завжди залишався П.Гальперін. Принагідно слід навести висловлення самого П.Гальперіна, який, згадуючи харківський період своєї діяльності, підкреслював, що вчення про предметну діяльність «привело до істотної зміни в акцентах досліджень. Л.Виготський підкреслював вплив вищих психічних функцій на розвиток нижчих психічних функцій і практичної діяльності дитини, а О.Леонтьєв підкреслював провідну роль зовнішньої, предметної діяльності в розвитку психічної діяльності, у розвитку свідомості» [2; 241].

На жаль, наприкінці 30-х років, подальше дослідження альтернативи «діяльність – єдність афекту й інтелекту» виявилося знятим з робіт О.Запорожця. І тільки пізніше, в 60-70 рр., він уже відкрито писав: «Є підстави вважати, що, на відміну від інтелектуального керування, що регулює поведінку відповідно до об'єктивного значення умов розв'язуваного завдання, керування емоційне

забезпечує корекцію дій адекватно змісту, що відбувається для суб'єкта, для задоволення наявних у нього потреб. Лише погоджене функціонування двох систем, лише, за висловом Л.Виготського, «єдність афекту й інтелекту»... може забезпечити повноцінне здійснення будь-яких форм діяльності...» [5; 259]. Цей видатний послідовник Л.Виготського дійшов висновку, що в основі «емоційного передбачення майбутнього результату дій…лежить, очевидно, та функціональна система інтегрованих емоційних і когнітивних процесів, та єдність афекту й інтелекту, яку Л.Виготський вважав характерною для вищих специфічно людських почуттів» [5; 283].

І не випадково програма конкретних експериментальних досліджень Харківської групи своїм коріннями йде у філософсько-методологічну проблематику, сформовану Л.Виготським в його науково-теоретичних працях. Вважаємо за доцільне бодай стисло викласти наведену самим О.Леонтьєвим характеристику основних етапів досліджень Харківської науково-дослідницької групи:

Перший цикл досліджень (1932-1933 рр.) стосувався проблеми «образ-процес», у межах якої досліджувалися співвідношення мови й практичного інтелекту (Л.Божович), дискурсивне мислення дитини дошкільного віку й розвиток значень (О.Запорожець, Л.Божович) та оволодіння поняттями в процесі навчання (О.Леонтьев). До цього ж періоду належить початок експериментів П.Зінченко над феноменом забування та розробка О.Запорожцем проблеми «сприйняття як дії». Результатом цього циклу стало, по-перше, положення про те, що в перенесенні значення й узагальнення не тільки розкриваються, але й формуються, і що перенесення є не тільки адекватним методом дослідження узагальнення, але й самим процесом узагальнення, в якому спілкування є окремою умовою перенесення; по-друге, встановлення існування двох різних видів перенесення (застосування практичної дії в обраній експериментом ситуації й дискурсивний процес) і відповідно і двох різних рівнів узагальнення. Образ «відстає» від процесу (експерименти з розведенням значення й операції).

Другий цикл досліджень (1934-1935 рр.) переслідував наступну мету: винести досліджувані процеси «назовні» і простежити їх у зовнішній діяльності. Тут виникала проблема вибору знаряддя як предмета, у якому зафіксований суспільно вироблений прийом, чим воно й відрізняється від засобу (підпорядкованого «природній психології»). Це були відомі експерименти П.Гальперіна, описані в його дисертації «Психологічна відміність знарядь людини від допоміжних засобів тварини» (1935 р.), а також роботи П.Зінченко, В.Асніна, О.Запорожця й Л.Божович. Загальним результатом цього циклу досліджень виявився концептуальний висновок: опанувати знаряддям, як і значенням, значить опанувати процесом, операцією. Відбувається це в спілкуванні чи у «винаході» – байдуже, в той час як сама операція визначається об'єктивними властивостями використовуваного в досліді предмета, а вже те, як виступає предмет, залежить від ставлення до нього людини, тобто процесу в цілому, яким є реальне життя.

Основна ідея третього циклу досліджень (1935-1936 рр.) полягала в наступному: ключ до морфології свідомості лежить у морфології діяльності. Сюди належать роботи В.Асніна, Т.Гиневської, В.Мистюк, К.Хоменко й ін., але насамперед Г.Лукова, який в експерименті продемонстрував відносини теоретичної й практичної діяльності на матеріалі усвідомлення в процесі гри. У дослідженнях В.Асніна підтвердилась ідея структури діяльності як цілого (залежність ефективності розв'язання завдання від мети, мотивації, характеру всієї діяльності).

Четвертий цикл досліджень (1936-1940 рр.) походив із передумови: усі внутрішні процеси побудовані за зразком зовнішньої діяльності й мають ту ж будову. Це був плідний період, до якого належать насамперед дослідження П.Зінченко щодо мимовільного запам'ятовування (пам'ять як дія), досліди О.Запорожця стосовно сприйняття як дії, Г.Лукова про виняткове значення гри (експериментальне «розведення» змісту й значення) та низка інших; цікаво, що в цей час об'єктом вивчення харків'ян все більше ставало сприйняття мистецтва.

Де були викладені ідеї групи? «По-перше, у неопублікованій дисертації П.Гальперіна. По-друге, навколо проблеми «сприйняття як дія» – ці роботи друкувалися постфактум…. Є публікації по цій проблемі в О.Запорожця в київських виданнях. …Дослідження Т.Гиневської про розведення генетичного центру малюнка, яке документально експлікує наявність аналізу діяльності (дія, ціль). Інша експлікація цього – дисертація П.Зінченко про мимовільне запам'ятовування. Нарешті, моя вступна стаття в розсипаному збірнику про життєві й наукові поняття. Там… уводилося поняття діяльності», – згадував О.Леонтьєв в усних мемуарах.

Мабуть, одним із ранніх досліджень періоду 1932-1934 рр., проведених у рамках Сектору психології УПНА, була друга середньоазіатська експедиція О.Лурії. У той час як публікація цих досліджень російською мовою з ряду причин не могла відбутися до 1970-х рр., огляди результатів цих експедицій були опубліковані на англійській й німецькій мовах ще в першій половині 1930-х рр.

Примітно, що в публікаціях, присвячених другий експедиції, сектор психології УПНА спеціально згадується як структура, на базі якої було організовано й проводилося це дослідження.

Діяльність харківської групи та їх висновки безпідставно продовжували критикувати толерантні до владної ідеології вчені. На захист своїх досягнень були спрямованні великі сили молодих вчених. Алі сили були не рівні. Більшість вчених харківської групи поступово піддавалось ідеологічному тиску, відмовляючись від своїх робіт та висновків, визнаючи помилки та приносячи прилюдне каяття.

Але Л.Виготський, як толерантна й порядна людина, обрав інший шлях, бо був хворим на туберкульоз. Б.Зейгарник згадує: «У Виготського було дуже важке життя. Він був геніальною людиною, що створила радянську психологію. Його не розуміли. Він бігав, я пам'ятаю, як зацькований звір, по кімнаті, і казав: «Я не можу жити, якщо партія вважає, що я не марксист». Якщо хочете, Виготський фактично вбив себе, або, я так би сказала: він зробив все, щоб не жити. Він навмисно не лікувався» [7; 16]. До останньої миті Л.Виготський прагнув затвердити і зберегти в науці ті відкриття й методологічні напрацювання, які допомогли б внести в молоду радянську психологію надію на подальший її розвиток у вибраному ним напрямку.

Після сумнозвісної ухвали ЦК ВКП(б) «Про методологічні збочення в системі Наркомпросу» від 4 липня 1936 долі, вже після смерті Л.Виготського, праці вченого, що був провідним науковцем і в цій галузі, знищувались фізично та ідеологічно, і цей науковий вандалізм відкинув вітчизняну психологічну думку на десятиліття назад.

Дослідження, проведені в Харкові учнями й співробітниками Л.Виготського, базувалися на теоретико-методологічній базі культурно-історичної теорії розвитку вищих психічних функцій особистості. О.Лурія виокремив із теоретичної спадщини Л.Виготського культурний аспект, що містить у собі «…соціально детерміновані засоби організації знань, пропонованих дитині, і види знарядь, як розумових, так і фізичних, якими забезпечується дитина для виконання різних завдань. Одним із ключових знарядь, винайдених людством, є мова, і Л.Виготський особливо підкреслював роль мови в організації й розвитку процесів мислення» [6; 32].

У концепції культурно-історичного розвитку психіки Л.Виготського закладена низка ідей, які в сучасній науковій думці стали вихідними для розвитку нових досліджень і побудови оригінальних теоретичних положень. Це стало можливим завдяки тому, що на початку становлення цієї концепції її основні положення перевірялися в різних галузях науки про людину – від педагогіки до дефектології, від початку формування вищих психічних функцій до їх розпаду в ході хвороби чи травми. Те, що в основі своєї концепції Л.Виготський поклав культуру як фактор розвитку людини в сфері психології, збагатило культурологію у напрямі «культура – особистість». Значним позитивом слід вважати ще й те, що теоретичні дослідження й гіпотези Л.Виготського і його послідовників переконливо підтверджувалися експериментальними перевірками.

Джерельні приписи

1. Выгодская Г.Л. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету / Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. – М.: Смысл, 1996. – 424 с.

2. Гальперин П.Я. К воспоминаниям об А.Н.Леонтьеве / П.Я. Гальперин // А.Н. Леонтьев и современная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 288 с.

3. Культурное строительство в СССР. – М.: Госстатиздат, 1956. – 204 с.

4. Есаков В.Д. Советская наука в годы первой пятилетки: Основные направления государственного руководства наукой / В.Д. Есаков. – М.: Педагогика, 1971. – 271 с.

5. Запорожец А.В. Избранные психологические труды / А.В. Запорожец. – М.: Педагогика, 1986. – 320 с.

6. Лурия А.Р. Этапы пройденного пути. Научная автобиография / А.Р. Лурия; Под ред. Е.Д. Хомской. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 184 с.

7. Ярошевский М.Г. Выготский Л.С.: в поисках новой психологии / М.Г. Ярошевский. – Изд. 2-е, доп. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 304 с.

Резюме

Розглядається діяльність харківської групи послідовників і учнів Л.С. Виготського, подальше формування досліджень в руслі культурно-історичної теорії розвитку і її застосування в гуманітарних науках.

Ключові слова: культура, культурно-історична теорія, свідомість, розвиток.

Summary

Sabadash S. **Kharkiv scientific psychological school of 1930th and her contribution are to development of the Ukrainian culturological idea**

The article views the activity of the group of Kharkiv successors and followers by Lev Vygotsky, the further formation of investigations in the course of cultural and historic theory of development and its application in the humanities.

Key words: culture, in a civilized manner is a historical theory, consciousness, development.

Аннотация

Рассматривается деятельность харьковской группы последователей и учеников Л.С. Выготского, дальнейшее формирование исследований в русле культурно-исторической теории развития и ее влияние на современную украинскую культурологическую мысль.

Ключевые слова: культура, культурно-историческая теория, сознание, развитие.

УДК 008:316.72

Р.І. Безугла

ЗАРОДЖЕННЯ ГЛАМУРНОГО СТИЛЮ. ГЛАМУР ЯК ВІЗИТКА ГОЛІВУДУ (1920-1940 РОКИ)

У гуманітарній науці проблематика гламуру почала викликати систематичний інтерес тільки на початку XXI століття. І для цього є низка як об'єктивних, так і суб'єктивних причин. Поняття «гламур» стрімко увірвалось у сучасне життя, хоча кожен розуміє його по-своєму: блиск, чарівність, чаклунство, глянцевий журнал, красиве життя, люкс, кітч, стиль життя, людина, розкіш, демонстративне споживання та ін. Зміст поняття розкривається в низці різнорідних дискусій, які не зводяться до єдиного знаменника та присвячуються різним аспектам даного явища. Загальна нечіткість у розумінні гламуру пов'язана, таким чином, із множинністю підходів до його визначення. Сьогодні в культурологічній літературі відсутня єдина точка зору не тільки стосовно сутності та історичних передумов виникнення, але й тієї ролі, яку гламур відіграє в сучасному суспільстві. Різняться і теоретико-методологічні основи дослідження феномену гламуру, які виконувалися авторами з даної проблематики в останні роки.

Гламур часто розглядається як окремий предмет моди та економіки, ніж культури, що ймовірно пояснюється рідкістю фундаментальних досліджень, присвячених даній тематиці. Частина дослідників пов'язують становлення і розвиток гламуру з голлівудською кіноіндустрією. Наприклад, Д.Роза вважає, що гламур з'явився тільки в голлівудському кіно та індустріальному дизайні 1930 років [12]. Даної версії дотримуються і російські дослідники Д.Руднєва, С.Селіверстова та ін.

Сьогодні можемо констатувати, що саме американська кіноіндустрія «відкрила» світу гламур – «привабливий образ, що базується виключно на техніці, винаходах та уяві і не співвідноситься з конкретними соціальними прошарками» [2; 151].

Голлівудська кінозірка – досконале втілення гламуру всіх часів. Першими представниками гламурного стилю вважають Грету Габро, Луїзу Брукс, Марлен Дитріх. Досконалість була ключовим аспектом голлівудського гламуру. Актори і актриси завжди виглядали так, ніби тільки вийшли з салону краси, вони були еталоном бездоганної форми, красивої подачі та зовнішнього лоску. «Кіногенічна краса передбачала гарну будову тіла, овальне або квадратне обличчя з високим чолом, виразні очі, пухлі губи – можливо, незвичної форми – та чарівну посмішку. Зірки повинні були мати характер, бути привабливими та вміти утримувати увагу глядача» [2; 154].

Загальновідомим є той факт, що інститут зірок у голлівудському кіно виник ще в 20 роках XX століття, сформувався в 1930 та досяг розквіту в 1940-1950 роках. У 1930-1940 рр. кіновиробництво США отримало назву «фабрики мрій» або «фабрики гламуру». Голівуд став справжньою фабрикою, де було поставлено на потік «виробництво» гламурних зірок та ілюзій. Саме систематизований підхід до створення й популяризації зірок відрізняв Голівуд від інших кіноіндустрій.

У 1930-1940 роки в кінозірок вкладались не тільки величезні кошти, але й неймовірна праця. Кінозірка стала стандартним товаром, який постачався в обмеженій кількості модифікацій та регулярно оновлювався. «Фабрика зірок була фабрикою в повному сенсі слова. На початку конвеєра стояв агент із томами портфоліо провінціалок із красивими тілами та злими очами. Відібрана ним заготовка попадала в руки стиліста, який її відшліфовував, а потім одягав на неї хутряне манто. Наступним був візажист, який підводив їй губи та брови; потім фотограф, що робив чуттєві світлини для листівок та журналів. Потім наступала черга режисера, який знімав старлетку в красивому кіно про красиве життя... І народжувалася зірка, якій глядач аплодував вже ... як символу зовсім іншого життя – такій світській та недосяжній. Тим самим аплодуючи штучному продукту, що замінює реальність. А продукт тим часом, як і належало, стимулював споживання. В тому числі – і з боку самої ж рукотворної зірки, яка тепер усім укладом особистого життя була повинна відповідати створеному нею ж на кіноекрані образу» [1]. Реальність змішувалася з ілюзією, а звичайні люди перетворювалися в привабливих кумирів, які ставали мрією обивателя [2; 155].

Матеріал, з якого «ліпилися» зірки, не завжди був багатообіцяючим. «Створення зірки було не меншим перетворенням, ніж створення казкової атмосфери в порожньому приміщенні» [2; 154]. Приміром, Марлен Дитріх на початку кар'єри, відповідно до американських стандартів, мала зайву вагу, широкий ніс та владне, кутасте обличчя. Очевидці описували її як типову, злегка грубувату

німкеню [11]. Режисер Джозеф фон Штернберг був тією людиною, що «відкрила» світу актрису. Він знайшов спосіб вигідно показати її статуру, підкреслити її глибоко посаджені очі, змусив сяяти волосся, створив навколо неї чуттєву та спокусливу атмосферу.

М.Дитріх у своїх мемуарах відмічала, що: «поки фон Штернберг не повів мене за руку, я була безпомічною. Я навіть не розуміла, яке переді мною стоїть завдання. Я була «ніким», і таємничі сили творця вдихнули життя в небуття. Моїх заслуг у ролях, які я грала в його фільмах, не було. Я була тільки піддатливим матеріалом у нескінченно багатому арсеналі його ідей та творчого дару» [7; 105]. Цей шлях пройшла не тільки Дитріх. Так, актрису Джоан Кроуфорд, на початку її голлівудської кар'єри, описували як вульгарну простачку з робітничого району: невисокого зросту, з широко розставленими очима, великими ніздрями та ластовинням тощо [7].

У Голівуді існували чіткі стандарти та вимоги до зовнішнього вигляду зірки: молодість, струнка фігура, «правильні» риси обличчя, виразні очі, фотогенічність. Важливою умовою для того, щоб стати зіркою (крім акторських здібностей) була наявність харизми та індивідуальності. Кожній з голлівудських зірок притаманна якась особливість, що магнетично впливала на глядачів та дозволяла перетворити «незграбну особу» в чарівну та привабливу особистість.

Справжньою розкішшю була фігура зірки. Плавні рухи, драпіровки, мундштуки, джаз – кінематограф вимагав виразності та чітких ліній в макіяжі, зачісці, одязі. Акторів, що не відповідали певним стандартам «корегували». Недопустимою була зайва вага, оскільки зірка з таким недоліком виглядала на екрані не виграшно. Для виправлення цієї вади акторів, «саджали» на жорстку дієту та прикріплювали до них масажистів. У результаті тіло виглядало струнким, на обличчі виступали вилиці, а риси обличчя ставали різкими. Випрямляли зуби та волосся, якщо виникала необхідність – використовували пластичну хірургію. Візажисти вищипували брови та надавали їм потрібної форми, подовжували вії, за допомогою макіяжу збільшували очі, зменшували носи, ретушували родимки та замальовували ластовиння. Вищезазначені дії призводили до того, що обличчя знеособлювалося, ставало штучним та привабливим. Художник з костюму створював ілюзію фізичної досконалості: за допомогою особливої білизни приховував недоліки та акцентував увагу на достоїнствах. У таких зірок, як Гарбо, Дитріх або Кроуфорд, могло бути по 20 костюмів на картину, причому пошиття кожного з них припускало до шести примірок. Для костюмів використовувались найкоштовніші матеріали, досить часто утрируваний крій, особливі кольори та зовнішні ефекти [2; 160].

У даному контексті, потрібно відмітити і таку характерну рису голлівудських зірок, як сексуальна привабливість. Вважалось, що сексуальною привабливістю володіють у першу чергу жінки, а їх прерогативою була турбота про зовнішність, красу, модність, розкіш та штучність. Продюсери і режисери віднаходили нові способи втілення ідеалів жіночності та створення нових жіночих ідеалів та фантазійних образів. Для того, щоб представити зірку публіці, як об'єкт сексуального бажання, кінокомпанії використовували вже сформовану в європейських та американських театрах культуру спокусливих видовищ. Так, голлівудські красуні стали носіями еротичної жіночності, яка раніше була привілеєм парижанок.

Як відмічав, французький журналіст Блез Сандрар, «магнетичне тяжіння», що є ключовою компонентою сексуальної привабливості, досягалося за рахунок симетрії та гармонії обличчя та тіла, яким у Голівуді надавалось велике значення [6]. На думку С.Гандла, між прорахованими прийомами професійних спокусниць попереднього покоління і менш відвертою, приглушеною чарівністю зірок не можна простежити очевидного зв'язку. Голлівудські зірки, як і паризькі куртизанки, вміли поєднувати «клас» та розбещеність, проте замість того, щоб зберігати хитку рівновагу між цими якостями, вони створили з них унікальний сплав. У той же час, гламурна героїня екрану набагато більше походила на звичайну дівчину, ніж куртизанка XIX століття [2; 156].

Зірку репрезентували як гламурну особу – впевнену в собі, спокусливу, незвичну, вишукану, гордовиту або забавну людину в залежності від тих ролей, які йому або їй доводилося грати. Голлівудські майстри при створенні гламурної зовнішності прагнули дотримуватись балансу між старим і новим, високим та низьким. Їм вдавалося органічно поєднувати тогочасні сучасні тенденції із запозиченими елементами вищого світу та загальними унікальними якостями кожної зірки.

Кожний аспект життя голлівудської зірки підлягав ретельному контролю та опрацюванню: «корегуванню» піддавалась не тільки їх зовнішність, але й їх біографії та прізвища. Біографії зірок вигадували або підроблювали, скромне походження американських зірок підкреслювалось, а для європейців вигадували аристократичних або заможних батьків [2; 155]. Справжні імена та прізвища акторів та актрис не згадувались, замість них використовувались псевдоніми: Грету Гарбо насправді

звали Грета Густафсон, Джоан Кроуфорд початково звали Люсіль Лесюр, Мері Пікфорд – Гледіс Сміт, Дуглас Фернбенкс – Дуглас Ельтон Улман, Керол Ломбард – Джейн Пітерс, а Кері Гранта – Арчі Лічем тощо.

Стиль життя та поведінка відомих акторів та актрис поза екраном була невід'ємною частиною «зіркового шляху» та тісно пов'язувалась із рекламою картин. У більшості випадків глядачі навіть не здогадувались про жорстку дисципліну та жертви, на які доводилось йти зіркам. Як відмічала в своїх мемуарах Дитріх, досить часто зірки піддавались жорсткому пресингу з боку студійних відділів просування. Від актрис вимагали, щоб вони не пили і не курили і навіть не народжували дітей, а кожен з їх численних романів був «благословенний на небесах». За її словами, актриса – це «жінка, яка повинна виглядати бездоганно» [7; 116]. На її думку, це було досить нерозумно: «Звісно, ми красиві і на світлинах, і в житті; проте ми ніколи не були настільки ж винятковими та надзвичайними, наскільки наші рукотворні образи. Ми дотримувались їх, оскільки цього вимагала студія, – проте ніхто з нас не отримував від цього задоволення. Для нас це була рутинна робота, яку ми гарно виконували» [7; 119]. Зірки виглядали пишно та театрально, проте їх образ та костюми створювалися для привернення уваги. Вони повністю відповідали визначенню гламуру, яке дала сама Дитріх: «дещо невизначене, недоступне звичайним жінкам – казковий рай, бажаний, проте по суті недосяжний» [8; 57].

Стиль життя та публічний образ зірок Голівуду орієнтований на демонстрацію розкоші (наявної чи уявної) та запозичений у найбагатших спільнот. «Для масової аудиторії голлівудська версія вищого суспільства була більш доступною для розуміння, ніж закритий світ визнаних еліт, що заснований на наслідуванні та традиціях, а не на грошах та успіху» [2; 159]. Відмінними рисами голлівудського стилю стали великі будинки, приватні басейни, лімузини, вишукані наряди та активне розкішне світське життя. «Коштовні матеріали, творчі ескізи, оригінальні сукні та хутра – все це асоціювалося з вищим суспільством, європейським «смаком» та винятковістю і осліплювало публіку» [2; 162]. За рахунок вищезазначеного не тільки утверджувалось становище в середині голлівудської спільноти, а й підкреслювалась винятковість та справляло враження на маси.

Досить часто навіть голлівудські зірки перебували в омані вважаючи, що голлівудське суспільство є вершиною досконалості – поки не знайомились з європейською аристократією. Глорія Свенсон (одна з найбільш фотографованих жінок Америки в 1920-х роках) відмічала, що «гламур ілюзій Голівуду тьмяніє порівняно з реальним гламуром багатих європейців, направляються вони в Аскот чи їдуть Булонським лісом на «Іспано-Сюїзі» [13; 177]. Театрально-показна розкіш голлівудського гламуру виглядала зовсім по іншому. Так, актриса, що співпрацювала з «Warner Brothers» Селеста Холм відмічала, що в Голівуді все перебільшувалося. «Якщо у вас була ферма, вона ставала маєтком. Якщо у вас було поле, на ньому опинявся табун коней» [8]. Голова студії «Metro-Goldwyn-Mayer» Л.Майєр вважав, що багатство повинно пов'язуватися з моральністю. «В той час як «хороші» героїні діяли в традиційно оформлених декораціях, жінок сучасних, незалежних і доступних часто супроводжував модерн та показне багатство: хутро, прикраси, модну наряди, автомобілі» [2; 153]. Робітникам «MGM» заборонялось розповідати про заробітки зірок, оскільки «згадування грошей ставило прибуток вище гламуру» [8].

Розкіш, що насаджувалась за допомогою кінематографічних образів, являла резервуар знаків та символів. Зірки були «богами та богинями сучасного Олімпу», оскільки знаходились на межі повсякденності та чуда, реального і ідеального. Проте важливо відмітити, якщо на початку XX століття деякі з перших зірок мали репутацію небожителів та незвичних людей, то вже в 1930-ті роки розповсюдженою точкою зору стала та, що зірку від обивателя відрізняв тільки особливий шик і будь яка людина може стати зіркою, якщо для цього створити відповідні умови.

У зазначений історичний період Голівуд є законодавцем гламурного стилю в різноманітних сферах людської життєдіяльності, утім помітним даний стиль стає в галузі моди. В перші десятиліття свого існування Голівуд спирався на європейську традицію театрального підходу до моди взагалі та костюму, зокрема. В фільмах рясніли звернення до французького ар-деко1 та паризької високої моди, що було особливо помітним після Міжнародної виставки сучасних декоративних та промислових мистецтв (1925 р., Париж) де проголошено верховенство стилю модерн. Дана тенденція є характерною для перехідного етапу, протягом якого Голівуд «набув ресурси та навички, що дозволили йому стати основним джерелом гламуру» [2; 160].

Однак, якщо на початку своєї діяльності американська кіноіндустрія орієнтувалась на Європу, поступово ситуація змінювалась. У Голівуді досить вільно ставились до стилів, що вже

сформувались: виникали різноманітні пародії, винятковість та ексцентричність високої моди ставали об'єктами жартів тощо. В результаті виникла «гламурна суміш» в якій поєднались вуличний стиль, масове видовище та мода «від-кутюр». Дана «суміш», з одного боку, була показово театральною, а з іншого – відтворюваною (при бажанні її можна наслідувати або відтворити).

Сформований в Голівуді як великий стиль, гламур утверджується в світовій індустрії моди та краси. Специфіка даного стилю в гіпертрофованій яскравості та прямолінійних асоціаціях із розкішним та богемним життям, сексом й екзотикою. З часом цей стиль став настільки популярним, що Європа взагалі, та Париж, зокрема, звернули на нього увагу. Так, у 30-х роках XX століття модельєри «черпали натхнення» з костюмних драм, а відомий американський цирк «Barnum» став джерелом натхнення для однієї з найвідоміших колекцій Е.Скіапареллі в даний період «Цирк». Також даний дизайнер навіть присвятила цілу колекцію «образуМейУест» [4; 248].

Значний внесок у популяризації гламуру внесла одна з найбільших кіностудій Голівуду епохи звукового кіно «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM) та її художній керівник Седрік Гіббонс, який як ніхто інший, зумів пов'язати виробництво гламуру з естетичними течіями того часу. «Він дотримувався простого підходу до оформлення картин, відмовившись від громіздкої розкоші заради ар-деко та перетворив цей новий стиль у потужний символ гламуру по обидва боки Атлантики. <...>. ... кіногерої, які асоціювалися з джазом, фривольною поведінкою та декадентським стилем життя, почали з'являтися в обстановці ар-деко та геометричних інтер'єрах». <...>.Фільми MGM завжди чудово упаковані – і сценам, і персонажам притаманний особливий лоск, який порою є ключовим чинником касового успіху» [2; 153-154].

У даний період термін «glamourof Hollywood» отримує «офіційний статус» [8] та остаточно формується сутнісне наповнення гламуру – пріоритет демонстративно зовнішнього: шикарне світське життя (тусовка), змагання в коштовних нарядах, прикрасах, інших атрибутах гламурності, включаючи словник та коло читання. Гламурно – це підкреслено декоративно, чуттєво, жіночно та демонстративно (театрально) розкішно – більш штучно, показово, не так, як у житті.

Популярність та загальнодоступність кінематографу призвели до того, що фільми почали сильно впливати на життя широких верств населення. Велика кількість людей переглядала голлівудські фільми і поступово починала не тільки орієнтуватись на стиль життя, продиктований кінематографічним гламуром, а прагнула включити елементи останнього в своє повсякденне життя. Прихильники гламуру хотіли походити на своїх кумирів й насолоджувались ілюзією подібності з ними, відчували заздрість і захоплювались їх образом та стилем життя.

І хоча ретельно продумана гламурність зірок була недоступною для більшості, в даний період зовнішність і візуальність набули більшого значення, ніж у попередні періоди. Кінематограф рекламував серед широких мас населення ідею про те, що зовнішність є важливою частиною побуту, а те, як людина подає себе має велике значення в її житті. Так, жінкам пропонувалось проводити паралелі між прагненням студій довести до абсолюту популярність зірок та спробами глядачок найкращим чином використати свої дані. «Фільми допомагали людям мріяти, а машина споживання дозволяла їм частково втілювати ці мрії в реальний досвід» [2; 168]. Британський історик С.Александер відмічав, що «завдяки прогулянкам по головній вулиці або швацькій машинці, мантія гламуру перейшла від аристократів і куртизанок до продавщиць, офісних робітників та фабричних дівчат – і в цьому їм допомогли кінозірки» [5].

Фільми виступали одночасно і як товар, і як заклик до споживання, адже пов'язаний з кінострічками «галас» направляв споживацькі потреби публіки в бік певних товарів. Магазини рекламували фільми та розміщували світлини зірок на своїх вітринах. Кінозірки отримували статус «ікони стилю». Торгові мережі торгували копіями моделей одягу, який актриси надягали в фільмах. У журналах публікувались рекомендації зірок як підбирати та носити такий одяг. Для створення особистого гламурного образу кіноглядачкам пропонувалося орієнтуватися та наслідувати образ тієї зірки, яка обличчям, фігурою чи темпераментом нагадувала б її саму. Зірки асоціювались з модою та справлялися з демонстрацією одягу, косметики та іншої продукції не гірше манекенниць.

Найбільш штучними створеннями «індустрії штучного» називали «гламурних дівчат», які, захоплюючись наслідуванням своїх кумирів, повністю втратили свою індивідуальність. Вони «мало чим відрізнялися від ляльок, які ожили та сомнамбулічно пересувалися з одного фільму в інший» [9], від манекенів з вітрин магазинів. «Голлівудські «дівчата мрії», позбавлені своїх природних характеристик, змушені зупинитися в своєму духовному розвитку: у них не більше «душі», ніж у гейші [9].

Видатний соціолог Ч.Міллс описав загальний образ «американської дівчини»: в дану категорію попадали як молоді домогосподарки, так і дівчата, що працювали. Представлений образ об'єднував всі існуючі типи «виставлення себе на показ», які існували з початку XX століття: «...лялькове обличчя, вона хвалькувато пишається своїм тілом, ... вона доволі худорлява, у неї вимучена посмішка, нудьгуючий погляд, часто трішки відкритий рот, вона зрідка облизує вуста, щоб вони блищали. Здається, що вона постійно тренується, щоб опинитися на висоті в той нервовий момент, коли на неї дійсно буде наведений об'єктив. Умови її конкуренції зрозумілі: її професійне положення – це положення жінки, для якої зарозуміла та непереборна еротичність стали природною поведінкою в житті. Це дорога зовнішність дорогої жінки, що відчуває себе дуже коштовною. В неї зовнішність дівчини, яка знає, що її доля повністю – виключно – залежить від враження, яке вона справила на чоловіка певного типу» [10; 81]. Міллс відмічав, що стандарти зовнішності та поведінки, задані голлівудським кінематографом, поступово «спускається вниз по національній ієрархії гламура – до всіх дівчат, що проходять ретельний відбір і тренінг, щоб в подальшому зображати обіцянку задоволення в комерційних цілях, а так само і до всіх молодих домогосподарок» [10; 81].

Під вплив даного феномену частково підпали і чоловіки, незважаючи на те, що головними шанувальниками голлівудського гламуру були жінки, особливо молоді. В США з'являється таке явище, як «гламурні хлопчики», до яких відносять не тільки акторів кіно, але і симпатичних та привабливих співробітників сфери обслуговування, що продавали газовану воду, обслуговували автомобілі, працювали агентами в міському оточенні [9]. Як стверджує С.Гандл, у 1930-ті роки гламур був присутній всюди, з ним асоціювались різноманітні люди і професії [2].

Велика кількість гламуру в різноманітних сферах життя вже в 30-х роках XX століття починала викликати несприйняття, негативні реакції та критичні висловлювання. Незалежний продюсер С.Голдвін вже в середині 30-х років XX ст. вважав, що публіка втомилася від гламуру, шикарних костюмів та декорацій і хоче простоти. На його думку, гламур повинен залишитись тільки в мюзиклах, де перебільшення та видовищність є обов'язковими елементами, а творцям кінокартин потрібно орієнтуватися на реальність. Продюсери повинні перестати зловживати декораціями, кричущими фасонами суконь та макіяжем, «сунути дорожнечу в обличчя глядачу» [2; 170-171]. Піддавалися критиці і голлівудські зірки. Так, С.Бітон наголошував, що штучність гламурних зірок перестає бути цікавою широкому загалу. «Коли асистент постійно знаходиться поряд, щоб промокнути краплини поту, які виступили у неї на чолі, а костюмерка як зіницю ока оберігає її наряд (що скроєний спеціальним образом, щоб звести до мінімуму анатомічні дефекти) від складок, вона також далека від слабкостей простих смертних і, відповідно, також нудна з психологічної точки зору, як статуя в музеї» [2; 170-171]. Сьогодні вже можемо стверджувати, що перші прогнози щодо «швидкої смерті» гламуру, які з'явилися наприкінці 1930 – початку 1940-х років не здійснилися.

Голлівудським митцям вдалося об'єднати в єдиний унікальний сплав прагнення до аристократизму, слави, багатства, популярності, театральну розкіш, моду, сексуальність та споживання. В даному контексті важливо відмітити, що вищезазначені явища існували в світі задовго до виникнення Голівуду, проте мали дещо розрізнений характер. І саме американська кіноіндустрія одна з перших зуміла об'єднати дані явища в єдиний соціокультурний феномен та почала використовувати гламур як свою візитну картку.

Завдяки діяльності голлівудських митців:

– гламур став цілісним соціокультурним феноменом, що почав впливати на стиль життя та прагнення людей в усьому світі;

– остаточно втратив свої аскриптивні риси, став більш демократичним та масовим;

– набув сучасних якісних характеристик, ознак та властивостей;

– відбулося активне «просування» ідей гламуру в маси, що безпосередньо стимулювало зростання споживання товарів та послуг;

– вперше в історії був сформований гламурний стиль, що проявився в різноманітних напрямах мистецтва;

– зовнішність та візуальність набули набагато більшого значення, ніж у попередні періоди;

– голлівудський гламур почав диктувати канони краси усьому світу.

Був створений новий тип аристократії, який можна класифікувати як аристократію краси і таланту. Даний її тип був доступний та привабливий, диктував нові канони високого статусу (не пов'язані з походженням), нові ритуали, до яких були залучені і представники традиційної еліти. Виникла нова, більш зрозуміла та відкрита ієрархія, де на перше місце виходив стиль.

Невірним було б стверджувати, що відбулася повна відмова від «схем» традиційної еліти, проте, як слушно зауважив С.Гандл, старовинні палаци та антураж продовжували грати свою роль, але виступали тільки як декорація для нової більш відкритої еліти [2; 185]. Відбулося злиття «старого світу» та гламуру.

Джерельні приписи

1. Бондарь Б. Не дорог квас, дорого изюминка к квасу / Б.Бондарь // Порто-Франко. – 2006. – № 14. – Режим доступу: http: // 4friends.od.ua.

2. Гандл С. Гламур / Стивен Ганл / Пер. с англ.; под. ред. А.Красниковой. – М.: Новое лит. обозрение, 2011. – 384 с.

3. Селиверстова Л.П. Концепты с полярной аксиологией: Голливуд / Л.П. Селиверстова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 37 (14). – С. 180-184.

4. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль / Глав. ред. В.А. Володин. – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.

5. Alexander S. Becomings a Woman in London in the 1920-s and 1930-s, in: Feldman D., Tones G.S., eds. Metropolis London: Histories and Repre sentation since, 1800. London: Routledge, 1989. – P. 263-264.

6. Cendrars B. Hollywood: Lame Adel cinema. 1937; Rome: Lucarini, 1989. – P. 83-84.

7. Dietrich M. My Life. 1987; London: Pan, 1989. Pp.60, 105,116, 119.

8. Fox P. Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons. Santa Monica: City Press, 1995. – P. 56-57.

9. Hill W.E. Glamour Boys // Los Angeles Times. 11 Sept. 1938. PG. 4. Davis R. The Glamour Factory: Inside Hollywood's Big Studio System. Dallas: Southern Methodist University Press, 1993. – P. 27, 56, 139-144.

10. Mills C.W. The Paver Elite. N.Y.: Oxford University Press, 1959. P. 8, 236.

11. Parish J.R. The Glamour Girls. New Rochelle, NY: Arlington House, 1975. – P. 23.

12. Rosa. Introduction: Fabricating Affluence, in Rosa, ed. Glamour: Fashion + Industrial Design + Architecture. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, and New Haven and London: Yale University Press, 2005. – Pp. 16-17.

13. Swanson G. Swanson on Swanson. – London: Joseph, 1981. Pp. 159-173, 177.

Резюме

Розглядається вплив Голівуду на становлення гламуру як соціокультурного явища взагалі та формування гламурного стилю, зокрема.

Ключові слова: гламур, гламурний стиль, Голівуд, кіноіндустрія, кінозірка.

Summary

Bezugla R. **Origin of glamour style. Glamour as visiting-card of Hollywood (1920-1940)**

This article examines the influence of Hollywood glamour as the formation of social and cultural phenomena in general, and the formation of glamorous style in particular.

Key words: glamour, glamorous style, Hollywood, film industry, movie star.

Аннотация

Рассматривается влияние Голливуда на становление гламура как социокультурного явления и формирования гламурного стиля.

Ключевые слова: гламур, гламурный стиль, Голливуд, киноиндустрия, кинозвезда.

УДК [94:008]061.2(477)«18»

І.І. Папура

ВПЛИВ ГРОМАДСЬКИХ ТА ПРОСВІТНИЦЬКИХ ТОВАРИСТВ НА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ДРОГОБИЧЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Культурно-мистецькі надбання українського народу завжди були об'єктом зацікавленості науковців. У нинішніх умовах актуалізуються дослідження, присвячені відтворенню реальної картини розвитку вітчизняної культури, особливо локальних її проявів. Саме регіональний підхід є важливою умовою створення цілісної і водночас різнобічної характеристики широкого спектру культурно-мистецьких явищ, що сприяють більш повному осмисленню загальноукраїнської культури.

У даному контексті цікавою є проблема становлення культурно-мистецького життя Дрогобича та Дрогобиччини першої пол. XX століття. Саме в той період край стає осередком національно-політичного, торгово-економічного, культурно-освітнього життя. Активізується діяльність культурно-просвітницьких та громадських організацій, що спираючись на регіональні мистецькі традиції, є важливим чинником впливу на ріст національної свідомості галичан. Вирішення цих завдань здійснювалось шляхом популяризації вітчизняних культурно-мистецьких надбань, а також залучення громадян до різних форм роботи в громадських та просвітницьких організаціях («Просвіта», «Рідна Школа», «Пласт», «Сокіл», «Плуг», «Каменярі» та ін.).

Окремі історичні, культурологічні, мистецтвознавчі питання висвітлювались вітчизняними науковцями. І.Боберський [2] та І.Ігнат [7] свої наукові розвідки присвятили діяльності молодіжного руху «Сокіл». Культурно-громадська та просвітницька діяльність західноукраїнських товариств «Січ», «Пласт», «Луг», «Сокіл» окреслюється у праці І.Андрухіва [1]. Ролі просвітницьких товариств у розбудові культурно-мистецького життя Галичини присвячені наукові публікації Н.Костюка [8].

У дисертаційному дослідженні В.Пастух чільне місце посідає аналіз діяльності громадських організацій із залучення молоді до національних мистецьких надбань, особливо популяризації українських народних танців [10]. Географічні, історичні, етнографічні, побутові, мемуарні матеріали про Дрогобич і Дрогобиччину зібрані в тритомнику «Дрогобиччина – земля І.Франка (1973, 1978, 1986 рр.), видрукуваного видавничим об'єднанням у Нью-Йорку-Парижі-Сіднеї-Торонто [4]. Регіональні культурно-мистецькі, особливо музичні традиції Західної України, зокрема Галичини, знайшли своє відображення у дисертаційних дослідженнях сучасних науковців Ю.Волощука, Н.Костюка, Ю.Булки та ін. [3; 8]. Утім, означена проблема ще залишається поза увагою дослідників, а тому автор ставить за мету на основі джерельних матеріалів простежити процес становлення громадських й просвітницьких товариств Дрогобиччини та відтворення панорами культурно-мистецького життя краю першої пол. XX століття.

Аналіз джерел показав, що в зазначений період особливо активно розгорнуло свою діяльність товариство «Просвіта». Численні його філії діяли по всій Галичині, зокрема і в Дрогобичі.

Засновником товариства «Просвіта» у Львові був отець С.Качала, який наголошував на необхідності використання державних законів у заснуванні товариства для підвищення освіти і політичного зростання народу. Такої освіти народові досі ніхто не давав. Цей клич підхопила академічна молодь. Було сформовано статут та підготовчий комітет, який очолив професор А.Вахнянин. 8 грудня 1868 року відбулися Загальні збори товариства, в яких взяли участь 64 члени [4; 217].

Історія «Просвіти» – явище у культурно-просвітньому житті Галичини. На кінець 1938 року просвітницьким рухом організаційно охоплено 85% українських земель. Налічувалося 3208 читалень, 84 філії, 2065 театральних гуртків, 1105 хорів, 104 оркестри, 439 самоосвітніх гуртків, 533 гуртка «молодої Просвіти», 2997 бібліотек. Громада вела видавничу діяльність. Щорічно великими накладами видавалися календарі, просвітні листки, різноманітні книжки [4; 218].

Філія «Просвіти» в Дрогобичі заснована 1909 році. Її Канцелярія знаходилася в Народному домі. В роботі філії брала участь місцева студентська громада та молоді адвокатські аплікати, що їздили по селах із доповідями та рефератами. На базі читалень молодь вивчала історію, літературу, географію тощо. Щомісяця філія виробляла повітові анкети для читалень, де обговорювалися плани роботи, заслуховувалися звіти. Читальні діяли також у Бориславі, Брониці, Бистриці, Більче,

Стебнику, Трускавці та ін. містах і селах повіту. Успішна праця просвітянських гуртків мала велике значення для духовного піднесення народу, утвердження національної свідомості українців. Найбільш показовим видом гурткової роботи «Просвіти» був хор. У репертуарі переважали оригінальні твори українських композиторів (наддніпрянських і західноукраїнських), народні пісні в опрацюванні М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, О.Кошиця, Ф.Колесси, С.Людкевича, О.Нижанківського та ін. Діяльність хорів спрямовувалася на поширення української пісні через навчання співу, теорії музики, сольфеджіо. Підготовка диригентів для аматорських гуртків була в полі зору не тільки «Просвіти», а й Музичного товариства ім. М.Лисенка.

Різноманітність діяльності гуртків «Просвіти» полягала в проведенні таких мистецьких заходів, як Шевченківські концерти, концерти української пісні; свята на честь І.Франка, Лесі Українки, І.Мазепи, матері; весняні концерти; фестини тощо.

Хронологія концертного життя просвітянських гуртків знайшла своє відображення у друкованому органі товариства – «Бюлетині», що видавався у період активізації діяльності «Просвіти» на Дрогобиччині (1933-1939 рр.). Віддзеркаленням цього процесу була Академія, присвячена 30-річному ювілею філії товариства (1934 р.), що перетворилася на свято української пісні – виступило 11 хорів, понад 400 співаків. Вона засвідчила піднесення культурно-мистецького життя, зокрема хорової справи в регіоні. Репертуарна політика просвітянських хорових гуртків зосереджувалася на творчості українських композиторів. Це сприяло піднесенню й утвердженню статусу української пісні, гальмувало процеси денаціоналізації, засвідчувало подвижницьку діяльність діячів культури і мистецтва навіть в умовах бездержавності [3; 545]. Активна праця гуртків «Просвіти» спричинилася також до появи нових колективів при культурно-громадських і рахункових (гімнастичних) товариствах: «Рідна школа», «Сільський господар», «Союз українок», «Пласт», «Сокіл», «Січ» та ін. При кожному з них діяли хори, а при деяких – аматорські театральні гуртки та струнні оркестри.

Першим жіночим товариством Стрийщини стало «Товариство руських женщин», засноване 1892 р. у Стрию, згодом перейменоване у «Товариство українських жінок», а в 1932 р. отримало назву «Союз українок» [12; 67]. Це жіноча організація, що об'єднала прогресивних галичанок у прагненні розвинути громадянську активність жінок, реалізувати їх потенціал для участі в суспільних подіях. Підґрунтям для створення жіночої організації на Галичині було перше жіноче віче, проведене Н.Кобринською 1 вересня 1891 р. у Стрию, на якому започатковано ідею створення дитячих садків, ухвалено петицію про допущення жінок до навчання в університетах, про заснування жіночої гімназії, випуску жіночої газети як засобу поширення освіти серед жінок [6; 125].

Першою головою Товариства була Осипа Нижанківська-Бобикевич, дружина Олекси Бобикевича і сестра О.Нижанківського. У священицьких родинах того часу зростала національно свідома молодь – розумні і талановиті дівчата, які згодом і сформували кістяк жіночого руху. Згадуючи свої молоді роки, О.Бобикевич, розповідала про те, як займалася самоосвітою, як із братами співала українських пісень, вишивала їм сорочки, читала Т.Шевченка, роздавала книжки сільським дівчатам. Згодом, будучи дружиною священика, вона наголошувала: «Жінки-українки повинні дорожити громадською працею своїх чоловіків, у всьому, що стосується національного відродження, їм допомагати».

У статуті «Товариства українських жінок» декларувались його напрями діяльності: опіка над церковними громадами, захоронками, убогими, піклування про сиріт, організація українських вистав і імпрез. З ініціативи товариства влаштовувалися концерти на честь Т.Шевченка, І.Франка, свята матері, Маланки, св. Миколая, «Андріївські вечори» тощо. Творчий та організаційний потенціал учасниць товариства проявився у проведенні «Свята народної ноші та звичаїв» (1938 р.) – оригінальної форми утвердження національних традицій, збереження регіональних культурних особливостей.

У 1920 році в Дрогобичі засновано Дівочу учительську семінарію. До 1926 року у ній навчалося 150 учениць. Там діяли різні гуртки, в яких учениці могли розвивати свої здібності. Ті, хто мали голос і слух співали у церковному хорі, грали в аматорських театральних гуртках. Шкільні читальні влаштовували декламаторські вечори.

Значний вплив на культурне життя Дрогобиччини мала створена у 1916 році Жіноча Громада, що мала свої осередки для дівчат. Один із гуртів називався «Сокілки» і об'єднував 40 молодих міщанок, інший – «Пластунки» об'єднував дівчат із польських шкіл. Передмісні читальні проводили гурткову роботу, виступали з доповідями для жінок, організовували курси для неграмотних. Товариства влаштовували музині вечори, забави. Пізніше діяльність жіночих громад поширювалася і

на інші села Дрогобицького повіту.

У першій половині XX ст. у національно-культурному житті значне місце посіла греко-католицька церква, священики якої працювали в різних сферах, у тому числі і громадському. На початку XX століття греко-католицька церква в Галичині удостоїлася визначної постаті митрополита Андрея Шептицького (1901-1944 рр.). На час його пастирського служіння припадають тривожні часи двох Світових війн та семиразової зміни політичних режимів. Проте, завдяки його таланту церковного провідника, Греко-католицька церква досягнула висот історичного розвитку. Його стараннями відкрито семінарії для підготовки духовенства в Станіславові (тепер – Івано-Франківську) та Перемишлі, засновувалися українські школи, бурси для молоді, шпиталі, сиротинці, надавалася підтримка українському мистецтву і культурі й допомога обдарованим студентам.

Важливе місце в культурно-мистецькому житті регіону посідали церковні хори. Традиції у діяльність хорових осередків церков Західної України першої половини XIX ст. розглядалися як взірець для організації їх на Дрогобиччині. Увагу зосереджено на формах роботи відомих осередків музичного мистецтва в Галичині (Святоюрська капела, хори при Перемиській греко-католицькій церкві, Духовній семінарії та Ставропігійському інституті у Львові), що плекали виконавські кадри (реґентів, співаків) для популяризації духовної та світської музики. Це були добре вишколені колективи, що володіли мистецтвом співу, а їхня діяльність стала фундаментом, на якому зросла професійна музична культура Галичини.

Особливе місце в культурно-мистецькому житті Західної України посідало Товариство «Хор «Боян» у Львові, Дрогобичі та Бориславі». Це одне з унікальних явищ української культури, що не лише відіграло велику роль у розвитку професійної музики, а й мало значне політичне, патріотичне та загально-просвітницьке значення.

Вплив на культурно-мистецьке життя Дрогобиччини першої половини XX ст. мали Шевченківські концерти, що влаштовувала гімназійна молодь. У цих меморіальних заходах брав участь також новостворений мішаний хор «Дрогобицький Боян».

На основі аналізу віднайдених архівних документів вдалося встановити точну дату заснування співочого товариства – 1901 р. Воно виникло у період активного поширення хорового співу в Галичині, а саме – інтенсивної діяльності «Боянів». На початку XX ст. вони вже діяли в Перемишлі, Бережанах, Стрию, Коломиї, Станіславові, Тернополі.

Сфери діяльності «Бояна», структура і склад управління товариства були сформульовані в його Статуті. Аналізуючи концертно-виконавську діяльність, присвячену важливим подіям культурного життя, слід наголосити, що щорічно влаштовувалися Шевченківські концерти, духовні, світські музичні вечори тощо.

Показовими стали концерти з творів М.Леонтовича, Псалмів, слов'янських народних пісень, зокрема Лисенківський концерт та ін. Репертуарна палітра «Бояна» вирізнялася тематичною розмаїтістю, включенням до програм, поряд з українськими композиціями (оригінальними й обробками народних пісень), церковної та світської музики західноєвропейських композиторів. Вершинними можна вважати духовні концерти «Дрогобицького Бояна» 1938-1939 рр., коли в парафіяльній церкві Пресвятої Трійці виконано в супроводі симфонічного оркестру «Стабат Матер» Дж. Россіні та «Мессу» Ґ.Генделя. Успішна концертно-виконавська діяльність цього співочого товариства стала взірцем для піднесення хорової культури регіону.

Прикметною рисою у діяльності товариства було видання часопису «Боян» (1929-1930 рр.) «для співацьких і музичних справ», покликаного сприяти піднесенню хорової культури в краї та пожвавленню музичного життя. Існує припущення, що «Боян» був попередником фахового музичного журналу «Українська музика», що згодом почав виходити у Львові.

«Бориславський Боян» розпочав свою діяльність на початку XX ст. На жаль, встановити дату його заснування не вдалося через відсутність архівних документів. Першими керівниками хору були любителі співу П.Цимбалістий і С.Бованко. Розквіт «Бояна» припадає на 20-ті роки, коли диригентом став Т.Дуб – співак, виконавець багатьох сольних творів. Успішна диригентська діяльність Т.Дуба сприяла піднесенню мистецького рівня колективу. «Бориславський Боян» розвивав традиції концертного життя, започатковані «Бояном» у Дрогобичі, зокрема проводив щорічні Шевченківські концерти. Репертуар хору вирізнявся українським спрямуванням і був джерелом формування культурно-мистецького середовища регіону. Співоче товариство почало здійснювати постановки оперних вистав, оскільки творчий потенціал учасників товариства був високим. 1928 р. «Бориславський Боян» поставив оперу С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Відтак

національні зразки оперного мистецтва, поряд із хоровим, стали чинником громадського життя.

Значну роль у піднесенні хорового життя відіграли також співочі гуртки «Робітничої громади», що діяли в Дрогобичі, Східниці, Стебнику. Товариство мало на меті всебічний духовний розвиток українського робітництва. Хори «робітничої громади» виконували твори українських композиторів, давали власні концерти та брали участь в академіях з нагоди національних свят. Хорова діяльність гуртків ремісничого товариства «Зоря» в Дрогобичі та Бориславі популяризувала український хоровий репертуар. Високий виконавський рівень виступів сприяв піднесенню мистецької вартості творів. Діяльність хорів товариств «Сурма», «Робітнича громада», «Зоря», учнів Української гімназії ім. І. Франка сприяла примноженню традицій українського хорового співу, налагодженню українського культурного життя. Прикметно, що виконавські кадри для хорових колективів виходили не тільки з учнівського, а й робітничого середовища.

На початку XX ст. на Дрогобиччині виникло й чимало польських співочих товариств. У час перебування Дрогобиччини під владою Польщі в регіоні успішно діяли співочі товариства «Лютня» («Lutnia»), «Ехо» («Echo»), а також «Товариство любителів музики» («Towarzystwo milosnikow muzyki»). Статути цих товариств мали аналогічну з українськими товариствами, зокрема «Бояном», мету та засоби її реалізації. Концертно-виконавська діяльність польських товариств полягала у влаштуванні музичних вечорів, доповідей, театральних вистав тощо. При кожному товаристві діяли хори. Концертні програми складалися з хорових та інструментальних творів. Поряд із хоровими творами М.Лисенка, М.Вербицького, А.Вахнянина, О.Нижанківського, Ф.Колесси звучали вокальні й інструментальні твори польських композиторів С.Цетвінського, Г.Мельцера, а також композиції Ф.Ліста, Г.Ернста. Це підносило престиж української музики в контексті світової. Часто в польських хорових колективах брали участь й українці. Такі міжнаціональні творчі контакти позитивно впливали на культурні процеси та становлення мистецького життя Дрогобиччини. Діяльність польських співочих товариств також відіграла певну роль у розбудові мистецького життя регіону.

Отже, громадсько-музичні товариства Дрогобиччини були репрезентантами не тільки хорового виконавства регіону, але й сприяли піднесенню національної свідомості, спонукали до створення інших музичних осередків. Важливою ознакою культурно-мистецького життя Дрогобиччини стала спільна участь у мистецьких імпрезах хорових колективів «Бояна», «Просвіти», «Союзу українок», Робітничої громади», народних шкіл та ін. Це підносило престиж заходів і засвідчувало благородну мету аматорських гуртків культурно-просвітницьких товариств – піднесення культури краю. Діяльність співочих товариств Галичини засвідчує, що хоровий спів був традиційним і домінуючим видом музикування, мав значний вплив на розвиток культури регіону, був важливим чинником духовного розвитку суспільства.

У розвитку музичного життя Дрогобиччини помітне зростання національної самосвідомості, що виявилося у процесі організації культурно-просвітницьких і співочих товариств. Формою мистецького спілкування стала музика, зокрема хорова, що увійшла в різні сфери суспільного життя – громадсько-політичну, релігійну, навчальну та ін.

У першій половині XX ст., в добу національних змагань українців, хоровий спів, як найбільш доступний вид музикування серед усіх верств населення, відіграв особливу роль у музичному житті. Численні хори, що виникли в регіоні в окреслений період, мали своїм завданням розвиток української культури. Це повною мірою знайшло відображення в діяльності хорів церкви Пресв. Трійці, «Боянів» Дрогобича та Борислава, учнівських хорових колективів, просвітянських хорових гуртків, робітничих хорів товариств «Зорі» й «Робітничої громади». Репертуар цих осередків засвідчив панорамність естетичних зацікавлень, вирізнявся високохудожнім змістом. Хорові гуртки регіону популяризували досягнення українського музичного мистецтва та світової музичної класики [13].

До розвитку хорової справи Дрогобиччини спричинилися співочі товариства «Боян» у Дрогобичі та Бориславі, що розвинули масштабну діяльність у різних сферах музичного життя – концертній, освітній, видавничій, організаційній тощо. Важливу роль у піднесенні хорового життя відіграли також хорові колективи при освітніх закладах міста, просвітянські, робітничі хори, співоче товариство «Сурма», молодіжні сезонні хори. Діяльність цих аматорських гуртків була спрямована не тільки на задоволення культурних потреб чи розвиток музичних здібностей українців, а й сприяла утвердженню національної самосвідомості, посідала вагоме місце в суспільному і духовному житті.

Кожне товариство (культурне чи співоче) виконувало низку важливих функцій у суспільстві, часто – компенсаторних, тобто заповнювало ті прогалини, що іншим чином неможливо було реалізувати, а саме: духовного об’єднання, національної самореалізації, творчу, культурно-просвітницьку, освітньо-виховну.

Культурно-мистецькі надбання Дрогобича та Дрогобиччини першої половини ХХ ст. увійшли в український культурний простір як вагома складова, збагативши його яскравими національними традиціями. В зазначений період Дрогобиччина стала одним із передових повітів не тільки за кількістю кооперативів, господарчих установ, а й культурно-освітніх закладів громадських організацій, що мали значний вплив на свідомість та організованість населення краю.

Джерельні приписи

1. Андрухів І. Західноукраїнські молодіжні товариства «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Луг» / І.Андрухів. – Івано-Франківськ, 1992. – 79 с.

2. Боберський І. Українське Сокільство 1884-1939 рр. / І.Боберський. – Л.: Сокіл-Батько, 1939. – 16 с.

3. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики. В 6-ти т. / Ю.Булка. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1992.

4. Дрогобиччина – земля Івана Франка / Ред. кол.: д-р Л.Луців, ред. д-р В.М. Варган – тех. ред, О.Терлецька, о. д-р О.Купранець. – Вид.: «Центральний Комітет Дрогобичан», Коллінс Н. Дж., 1973. – 856 с.

5. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 р.). – Дрогобич: Коло, 2002. – 200 с.

6. Ханас З. Нариси з історії жіночого руху Стрийщини / З.Ханас. – Стрий: ДП «Видавничий дім «Укрпол», 2007.

7. Ігнат І. Фестин «Сокола-Батька» / І.Ігнат // Громадський вісник. – Л., 1922. – 98 с.

8. Костюк Н.О. Просвітницькі товариства в розбудові культурного життя Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. / Н.О. Костюк / Зб. ст. КДІК. – Вип. 2. – К., 1997. – С. 84-88.

9. Костюк Н.О. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій [Текст]: дис... канд. мист.: 17.00.01 / Костюк Н.О.; Київський держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 267 с.

10. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття / автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / В.В. Пастух; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 20 с.

11. Український жіночий рух: здобутки і проблеми: Зб. наук. праць за матеріалами І Всеукраїнської наук.-практ. конф., 19-20 жовтня 2001 р. – Вип. 1. – Дрогобич: Коло, 2002.

12. Участь жіноцтва Дрогобиччини у музично-громадському житті (20-30-і роки ХХ ст.) // Там само. – С. 67-70.

13. Хори церкви Святої Трійці у ХХ ст. // Сакральне мистецтво Бойківщини. – Шості читання. – Дрогобич: Коло, 2003.

Резюме

Досліджується діяльність громадських та просвітницьких товариств Дрогобича й Дрогобиччини першої пол. ХХ століття, їх вплив на культурно-мистецьке життя регіону.

Ключові слова: громадські товариства, просвітницький рух, культурно-мистецьке життя, концерти, церковні хори, співочі гуртки.

Summary

Papura I. **Influence of public and elucidative societies is on cultural and art life of Drohobych of the first half of XX of century**

The article deals with the activities of public and educational organizations Drohobych and Drogobychina first half of the twentieth century and their impact on the cultural life of the region.

Key words: social organizations, educational movement, cultural and artistic life, concerts, church choirs, singing clubs.

Аннотация

Изучается деятельность общественных и просветительских организаций Дрогобыча и Дрогобычины первой половины ХХ ст. и их влияние на культурную жизнь региона.

Ключевые слова: общественные организации, просветительское движение, культурно-художественная жизнь, концерты, церковные хоры, певчие кружки.

УДК 791(477.83/.86)«18/19»

Н.І. Чернишевич

МАСОВЕ ТЕАТРАЛІЗОВАНЕ КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНЕ СВЯТО В ГАЛИЧИНІ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

Розвиток української святково-дозвіллєвої культури в Галичині, яка з 1867 року входила до складу Австро-Угорщини, наштовхувався, як і в Центральній Україні, що належала до Російської імперії, на опір владних чинників, однак, зважаючи на відмінні суспільно-економічні обставини, мав певні особливості. Кінець XIX – початок XX ст. у Галичині ознаменувався процесом національного відродження, піднесення культурного життя корінного народу. Однією з особливостей цього процесу було те, що його важливою складовою став масовий культурно-спортивний рух.

Окремі аспекти театралізованих масових культурно-спортивних свят у Галичині висвітлювали: О.Вацеба в монографії «Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні», Є.Приступа й В.Пилат у монографії «Традиції національної фізичної культури», автори колективного збірника наукових праць «Традиції фізичної культури в Україні» Б.Коверко, М.Олексюк, М.Герцик, В.Лабскир та ін. Унікальний збірник «Гей, там на горі» «Січ» іде!», виданий 1965 року в Канаді, упорядкував П.Трильовський. Збірник містить майже 150 матеріалів, присвячених січовому рухові. Однак спеціальних мистецтвознавчих досліджень масових театралізованих культурно-спортивних свят у Галичині поки що не створено.

Мета статті – проаналізувати «сокільські» й «січові» культурно-спортивні свята кінця XIX – початку XX ст.

Українські суспільно-організаційні форми громадських об’єднань культурницького спрямування, що виникли в Галичині у другій пол. XIX ст., були типологічно близькі тим, що визріли і функціонували в інших слов’янських країнах Австро-Угорської імперії, зокрема, в Чехії та Польщі. Так, галицькою громадськістю були сприйняті організаційні форми чеського культурно-спортивного товариства «Сокіл», народження якого зумовлено боротьбою слов’янських народів імперії Габсбургів, передовсім чехів за культурну автономію, а в перспективі – за державну незалежність.

Перше товариство «Сокіл» засноване у Празі 1862 року в атмосфері національного пробудження. Це культурно-спортивне товариство швидко стало для чехів по-справжньому всенародним рухом. За короткий відрізок часу сокольська ідея стала загальнослов’янською цінністю. Вже 1863 року «Південний Сокіл» засновано у Словенії, тоді ж – у Хорватії. Перший польський «Сокіл» виник у Львові 1867 р., започаткувавши польський сокільський рух. 1894 року офіційно створений український «Сокіл» у Львові.

Характеризуючи сокольську систему виховання, О.Вацеба відзначає, що вона приваблювала «…своїм демократизмом, гармонійним поєднанням духовності й тілесності, сприяла національному самоутвердженню» [1; 15]. Сокільство виходило за межі спортивного товариства. Обов’язковим елементом їх діяльності було відкриття при них бібліотек, театральних і хорових гуртків, створення оркестрів тощо. Для членів сокільського товариства характерна особлива форма одягу, використання музичного супроводу та елементів театралізацій при виконанні фізичних вправ, проведенні урочистих зібрань, маршів вулицями міст тощо. Робота в товаристві здійснювалася у різних комісіях. Так, спеціальна – «забавова» – комісія займалася проведенням тематичних, ювілейних (на честь Т.Шевченка та ін.) вечорів, імпрез, свят, організовуючи святково-дозвіллєву діяльність «Сокола». Діюча при товаристві музична комісія розгорнула у Львові настільки активну роботу, що 25 березня 1903 року було ухвалено створити на її базі навчальний заклад – «Вищий інститут музичний».

«Сокіл» був товариством широкого культурного спрямування, котре гуртувало маси міського населення, переважно інтелігенцію. Серед його активних прихильників і функціонерів були визначні діячі української культури. Так, у музичній комісії працювали Д.Січинський, який диригував сокільським хором, Ф.Колесса, Є.Барвінський, Н.Вахнянин, С.Людкевич, Я.Віниковський, Р.Купчинський, Д.Вітошинський та ін. відомі музиканти. Членами старшини «Сокола» в різні роки були письменник В.Лепкий (виконував функції господаря й очолював «одягову» комісію), І.Белів – редактор прогресивного видання «Діло», Ю Тобілевич – син І.Карпенка-Карого, який був «книговодчиком» і керівником аматорського театру товариства, сини І.Франка – Тарас і Петро, М.Шухевич, Д.Лук’янович, І.Крип’якевич [1; 24].

Як і «Просвіта», що утворилася у Львові пізніше, «Сокіл» виконував важливу функцію щодо згуртування українства на землях Галичини, загалом Західної України.

Лідери українського сокільства були водночас і лідерами культурного розвитку, просвітництва, шкільництва. Імена І.Лаврівського, І.Боберського, С.Гайдучка стоять поряд з іменами передових діячів літератури, мистецтва, освіти, релігії в Галичині.

Діяльність товариства «Сокіл» високо оцінив М.Грушевський, який писав: «…У сфері освітній і народно-організаційній дав себе знайти надзвичайний розвиток читалень «Просвіти» і товариств гімнастичних, так званих «Січей» і «Соколів», які нечувано зворушили народні маси, розбудили в них бажання знання, освіти, інстинкти організації й солідарності» [3; 515].

«Сокіл» був однією з найавторитетніших і наймасовіших організацій культурницького спрямування в Галичині. Напередодні І світової війни кількість його членів сягнула 30 тисяч. Популярність цього культурно-спортивного товариства зумовлена ідеєю сокільства, що збігалася з ідеями національного відродження та культурного розвитку народу, що викликало зацікавленість широкого загалу українського громадянства. Ця ідея яскраво виражалася на сокільських святах-зльотах («Здвигах»), перший з яких відбувся 6 квітня 1901 року в залі польського «Сокола» у Львові. З нагоди цієї події чеський «Сокіл» надіслав українському товариству срібну люльку на знак повноправного входження українського «Сокола» у велику рідню слов'янських «Соколів». Відтоді утвердилася традиція щорічних відзначень пам'ятної дати. До програми урочистостей входили офіційна й мистецька частини, а також «руханковий» (гімнастичний) виступ під музичний супровід у залі Львівської філармонії.

Сокільський рух розвивався відцентрово, охоплюючи сіткою крайових і районних організацій усю територію Галичини. Сокільські свята – Здвиги різного рівня відбувалися: у Стрию (1907, 1909 рр.), Тернополі (1910 р.), у Станіславові (1911 р.). Крайові Здвиги проведено у Львові (1911 р.), Бережанах (1911 р.), Калуші (1912 р.), Жовкві (1812 р.), Підгайцях (1912 р.), Роздолі (1912 р.), Снятині (1912 р.). Окружні Здвиги відбувалися у Львові (1913 р.). Наймасовішим і найяскравішим був ІІ Крайовий Шевченківський Здвиг у Львові, що відбувся 28 червня 1914 року за участю 12 тисяч членів і товариства Українських Січових Стрільців.

«Сокіл» спільно з іншими спортивними товариствами Галичини організовував найрізноманітніші змагання, зокрема так звані «пропагандові», що мали агітаційно-масовий характер і в різних формах проводилися під час національних свят, народних зібрань, різних імпрез. Рухова культура, тіловиховання сприймалися як мистецтво, тому першості з різних видів спорту називалися «мистецькими змаганнями», а переможці – «митцями». На думку О.Вацеби, ця назва теж відображала тогочасне ставлення до спорту й розуміння його суті [1; 103].

Характеризуючи розмаїття цих змагань, дослідниця пише: «Мистецькі… змагання проводилися усіх рівнів: змагання за мистецтво під округів, округів, краю (або Крайові змагання) та Запорізькі ігрища. Мистецькі змагання проводилися з окремих видів спорту (або групи видів спорту: наприклад, зимові, водні). Запорізькі ігрища, як великі комплексні змагання, були своєрідними українськими олімпіадами» [1; 103]. О.Вацеба підкреслює також, що за складом учасників змагання проводилися в широкому діапазоні. Так, практикувалися чемпіонати «без обмежень», тобто без будь-яких вікових обмежень; для хлопців, для молодиків, для старших (такою ж була класифікація жіночих змагань).

Діячі товариства «Сокіл» не тільки вишукували форми власне спортивних змагань, а й створювали нові форми українського масового театралізованого культурно-спортивного свята. Це свято відрізнялося від традиційного тим, що не прив'язувалось до річного циклу; не мало, як правило, релігійно-обрядової складової, замість якої використовувалася світська, зокрема, узвичаєна в міжнародній практиці спортивна ритуалістика: підняття прапора товариства «Сокіл», виконання сокільського гімну, парад фізкультурників на стадіоні або міськими вулицями в одностроях, із клубною символікою тощо. Парад фізкультурників згодом, у 30-ті роки ХХ ст., завжди закінчувався «піднесенням прапорів національних і клубових» [1; 105]. Часто свята, організовані «Соколом», складалися з двох частин: власне спортивної, під час якої проводилися різні змагання, і «руханкової», тобто, фізкультурно-масової, наповненої різноманітними «вільноручними вправами», в комплексі яких використовувалися і ігри з арсеналу традиційних (боротьба, перетягування канату, акробатичні піраміди – «Вежі» та ін.). Під час відкриття сокільських свят виступали хори, грали оркестри, влаштовувались масові танці. Мистецька частина культурно-спортивних свят, поряд із виступами музикантів, співаків, танцюристів, художнім оздобленням місця проведення прапорами зі спортивною і національною символікою і національною емблематикою, стилізований одяг учасників

перетворювали культурно-спортивні свята на яскраві видовища, котрі ставали важливими віхами у громадському житті Галичини. Організаторами масових культурно-спортивних свят виступали не владні кола, а члени товариства «Сокіл» (часто – долаючи відвертий чи прихований опір влади), що принципово відрізняло сокільські Здвиги, Ігрища та інші свята від офіціозних масових спортивних свят, парадів фізкультурників, що набули особливої популярності в СРСР у 20-30-ті роки XX ст.

Львівський «Сокіл» був потужною національно-культурною структурою, про що свідчить і створення товариством українського культурно-спортивного майдану у Львові – «Українського Города». Кошти на викуп земельної ділянки збирали не лише в Галичині, а й у Наддніпрянській Україні. Розуміючи важливість ініціативи «Сокола», грошовий внесок зробили такі видатні діячі української культури, як І.Нечуй-Левицький, Л.Яворницький, А.Кримський, а також професори з Одеси, київські студенти та ін. «Український Город» у Львові став не тільки стадіоном, а й місцем проведення різних національних свят, театралізованих видовищ, фестивалів, урочистостей.

Однією з форм змагань серед спортивних клубів Галичини були «Запорізькі ігрища» – малі українські олімпіади. Перші Ігрища з ініціативи товариства «Україна» були проведені в жовтні 1911 року. Відтоді до початку І світової війни Ігрища відбувалися щорічно. Воєнні події перервали проведення будь-яких спортивних змагань і свят, однак уже в 1923 році, попри складні суспільно-політичні умови, у Львові на площі «Сокола» було влаштовано IV Запорізькі ігрища. Відомостей про ці Ігрища обмаль, і вони торкаються, в основному, спортивної складової свята. Привертає увагу вибір назви «малих український олімпіад» – Запорізькі ігрища – що засвідчує прагнення лідерів українських культурно-спортивних організацій «вдихнути в тогочасний молодий спортовий рух Галичини козацький дух, продовжити славні традиції сильного духом і тілом українського народу, який вже відчував силу пробудження в умовах чужоземної неволі» [1; 107].

Наприкінці XIX – початку XX ст. яскравими подіями слов'янського сокільства були Всеслов'янські Здвиги – величні культурно-спортивні масові свята, що відбувалися у Празі за участю українських соколів (з початку XX ст.). Сприйняття широкими верствами української громадськості сокольської ідеї як національно-визвольної було не випадкове. «…І в українській минувшині, – стверджував М.Грушевський у статті «Сучасне сокільство й наука нашої минувшини», – знайшлось багато такого, що духом своїм, своєю ідеєю дуже близьке було…сокільству» [4; 6].

Якщо ідея сокільського руху народилася в Чехії і поширилася в Галичині за посередництвом польського «Сокола», то ідея створення «руханково-пожарних» (протипожежних) товариств «Січей» народилася на місцевому ґрунті. 5 травня 1900 року адвокат і громадський діяч К.Трильовський заснував у селі Завалє Снятинського повіту першу «Січ», що стала зародком майбутнього потужного масового руху молодого покоління українців на теренах Австро-Угорської імперії. Галицькі «Січі», що відроджували національні історичні традиції Запорозької Січі, були близькі і зрозумілі для галицького селянина, що й зумовило їхнє перетворення в масовий рух.

Важливим фактором «відновлення історичних традицій» були Січові Свята, що набули масового характеру. Перше Січове Свято відбулося в червні 1902 року в Коломиї як «огляд січових сил».

Руханкові (гімнастичні) вправи члени товариства демонстрували на площі міського парку, поряд із павільйоном, збудованим з нагоди відвідин цісаря Франца-Йосипа у 1880 році. Програма свята не обмежувалась демонструванням фізичної підготовки січовиків, включаючи й офіційну частину, а також виступ хору міщан зі Снятина. Попри те, що перше Січове Свято мало досить стислу програму і тривало порівняно недовго, воно, як і інші, значно масовіші Січові Свята, в різних містах Галичини, справило на учасників і глядачів незабутнє враження.

Естетика січового побуту, театралізована видовищність Січових Свят приваблювали широкі верстви населення. Зокрема, про причини популярності товариства на Гуцульщині, яка впродовж короткого часу «майже вся… вкрилася «Січами», К.Трильовський писав: «гуцулів найбільше притягала до «Січей» їх зовнішня декоративна сторона. Вони й самі любувалися в мальовничості своєї ноші і мають відчуття взагалі до краси, що так чітка пробивається в їхньому домашньому промислі. Порівняймо тільки гуцульський дерев'яний або металевий топірець з «цюпагою» польських гуралів, а ріжниця відразу впаде нам в оці! Січові ленти, восьми кінчасті зорі і червоні пера на їхніх «кресанях», медалі з погруддям Шевченка – все це наче нарочно придумане для Гуцулів» [2; 32].

Величезне емоційне враження справляло на селян видовище січових парадів, церемоній тощо. «Був це прекрасний вид (видовище – Н.Ч.), коли Юра (Юра Соломійчук-Юзенчук – отаман «Січі» в

Жаб'єму – Н.Ч.) провадив свою «Січ», поділену на чети, всі в лентах і з топірцями в руках, червоні пера і січові зорі на «кресанях», а він сам на воронім коні, над ним у руках хорунжого, січова малинова хоругв із портретом козацького батька Богдана Хмельницького»!.. Коли у Великодній Понеділок у 1904 р. він прибув зі своїм січовим товариством на перші загальні збори «Січі» в Ясенові горішнім, то вгору піднялося до 150 рук із гуцульськими пістолями і віддало почесний постріл!» [2; 33].

«Січі» організовували масові свята на честь визначних подій і постатей української історії. Так, 31 травня 1909 року в Коломиї «відбулося величаво» Січове Свято на честь гетьмана І.Мазепи й відзначення 200-ліття битви під Полтавою. На святі були присутні визначні діячі культури, – письменник і посол до австрійського парламенту В.Стефаник, редактор львівського «Громадського Голосу», М.Павлік, письменник зі Східної України М.Коцюбинський.

Докладний звіт про свято був уміщений у газеті «Хлопська правда» (1909. – № 11) за підписом Клим Обух (псевдонім К.Трильовського), де підкреслено яскраву видовищність свята, вдале використання учасниками святкових дійств театралізації як засобу емоційного й естетичного впливу.

…Після концерту розпочався урочистий хід «Січей». Попереду їхав на коні з позолоченою булавою в руках Наказний Отаман (і посол до сейму) І.Сандуляк. Таку ж позолочену козацьку булаву ніс Отаман буковинських «Січей». Отамани повітових «Січей» їхали на конях зі срібними булавами в руках.

За Наказним Отаманом, який очолював процесію, ішли керівники «Січей», делегати львівського «Сокола», почесні гості, за ними – вишикувані за територіальним принципом «січовики» і «січовички».

У цьому святі виявляються характерні елементи театралізації, що основувалась на традиціях Запорозької Січі (золочена булава Наказного Отамана, срібні перначі кошових повітових «Січей», святковий народний одяг із січовими відзнаками, урочистий хід із прапорами, піснями, злагоджене виконання різноманітних гімнастичних вправ, а також протипожежних (імітація гасіння пожежі), масові народні танці («Аркан», «Коломийка» та ін.) й пісні у хоровому виконанні. Урочистості Січовому Святу додавали виступи шанованих народом громадських діячів, письменників, митців.

Це та інші Січові Свята, організовані з ініціативи громадських діячів і підтримані широкими верствами населення, передовсім, селянством, відбувалися у різних селах, містах і містечках Галичини, засвідчуючи свій по-справжньому народний характер.

На Січових Святах у різний час були присутні як почесні гості, представники різних громадських об'єднань слов'янських народів. Так, на VI Січовому Святі почесними гостями були депутати до віденського парламенту Е.Брайтер (польський радикал), делегат слов'янських «Соколів» д-р Рибарж із Трієсту, делегат чеських «Соколів» Хоч (один із керівників великої партії чеських народних соціалістів).

Отже, у святковій діяльності «Соколів», «Січей» та інших культурно-спортивних товариств Галичини кінця XIX – початку XX ст. формувався новий тип масового театралізованого українського свята, зіпертого на традиційну основу, спільну для всіх українських регіонів, і водночас позначеного рисами регіональної і місцевої своєрідності. під час цих свят кристалізувалися головні ідеї сокільського й січового рухів, виховувався новий тип українця, що віднайшов свою людську гідність і національну ідентичність.

Масові культурно-спортивні свята, як правило, не прив'язувались до традиційних народних свят календарного циклу, натомість були приурочені до важливих подій української історії, видатних постатей національної культури. Характерними особливостями Січового Свята були:

– прагнення відродити в нових історичних умовах Галичини традиції Запорозької Січі;

– загострена увага організаторів до естетики зовнішнього декоративного оформлення свята (святковий народний одяг, відзнаки учасників, прапори з портретами визначних українців – козацьких гетьманів і діячів національної культури, використання сурм, литаврів, барабанів, трембіт, а також стрільби з вогнепальної зброї під час урочистих ритуалів;

– театралізація свята: урочисті марші, паради, присяги, посвяти й акцентована театралізація святкових масових дійств – виконання «руханкових» вправ, використання видовищності колективних танців («Аркан», «Коломийка» та ін.), використання музичного супроводу під час виконання колективних вправ.

Джерельні приписи

1. Вацеба О.М. Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні / О.М. Вацеба. – Івано-Франківськ, Лілея-НВ, 1997. – 232 с.

2. Трильовський П. Гей, там на горі «Січ» іде!: Пам'ятна книга «Січей» / П.Трильовський. – Едмонтон-Альберта / Канада / 1965: Передрук: К.: Віпол, 1993. – 432 с.

3. Грушевський М. Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський. – Київ-Львів, 1913: Репринтне відтворення. – К., 1990. – 524 с.

4. Грушевський М. Сучасне сокільство як наука нашої минувшини / Михайло Грушевський // Громадський вісник, 1923. – 17 січня. – Ч. 2. – С. 6.

5. Традиції фізичної культури в Україні: Зб. наук. статей / За ред. С.В. Кириленко, В.А. Старкова, А.В. Цьося. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.

Резюме

Досліджуються «сокільські» й «січові» культурно-спортивні свята кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: свято, театралізація, культурно-спортивний рух.

Summary

Chernusevich N. **The mass theatricalizes in a civilized manner-sporting holiday in Galichina (an end of XIX is beginning of XX of century)**

The article looks into the «Sokil» and «Sich» societies' cultural and sport holidays of the late XIX – early XX century.

Key words: holidays, theatralisation, cultural and sport movement.

Аннотация

Исследуются «сокольские» и «сечевые» культурно-спортивные праздники конца XIX – начала XX столетия.

Ключевые слова: праздник, театрализация, культурно-спортивное движение.

УДК 792:7.077(477)«18»

О.О. Матола

ДІЯЛЬНІСТЬ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ОСЕРЕДКІВ У КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ XIX СТ.

Розвиток національної професійної театральної школи традиційно досліджується українським та зарубіжним мистецтвознавством у контексті загальної теорії художньої творчості та її спеціалізованої багатожанровості. Порівняно менш дослідженою залишається культурно-історична еволюція українського аматорського театру, заснованого на сценічній діяльності самодіяльних режисерів, акторів та музикантів.

З проблем розвитку аматорського мистецтва протягом досить довгого часу з'являються лише поодинокі роботи. Так, проблему функціонування аматорських театрів частково висвітлювали у своїх дослідженнях Л.Архимович, О.Шреєр-Ткаченко, А.Ольховський, О.Васюта, О.Волосатих, Л.Дорогих.

З мистецтвознавчої літератури дожовтневого періоду доцільно виокремити працю історика російського театру М.Дризена, присвячену історії аматорського мистецтва в Росії у галузях живопису, літератури, музики і театру [3].

Важливою є концептуальна характеристика Д.Антоновичем [12] і С.Чарнецьким [14] аматорського українського театру як історичного попередника вітчизняного театрального мистецтва. Ідейною спорідненістю з нею позначилися театрознавчі публікації О.Кисіля, М.Єсипенка, Б.Романицького та ін. Різнобічно розглядав функціонування аматорських театрів О.Казимиров [5]. З-поміж сучасних фахових розвідок з історії аматорського мистецтва України слід виокремити дисертаційну роботу Т.Никоненко про діяльність культурно-мистецьких дворянських салонів другої половини XVIII-XIX століття [9]. Предметом дисертаційного дослідження Н.Чечель стала діяльність українського романтично-мелодраматичного публічного театру XIX ст. Він етнографічно розвинувся з староукраїнського театру, який поступово набував урбанізованого вигляду. Для середини XIX ст. було характерним функціонування аматорського інтелігентсько-українофільського театру, який з XX ст. поступився реалістичному (соціальному та психологічному) побутовому театрові, закоріненому у народне театральне мистецтво [15].

У розвідці О.Ізваріної «Аматорські театри в Україні XIX – початку XX ст. як чинник формування українського оперного мистецтва» досліджене значення вітчизняного сценічного аматорського мистецтва у справі становлення української національної опери [4]. Проте залишається малодослідженою проблема культуротворчого впливу аматорського театрального руху та його осередків на формування українського стаціонарного професійного театру. Тому актуальність цієї статті зумовлена наявними прогалинами у дослідженні даної проблеми. *Мета роботи* – висвітлити процес розвитку аматорського театру як першооснови стаціонарного професійного театру.

Початковий період діяльності вітчизняного аматорського театру пов'язаний з мистецькою культурою дворянських салонів – гуртків, які збиралися у певного поміщика-мецената.

У 30-40 рр. XVIII ст. розпочинають діяльність перші мистецькі салони в Росії. Їх центрами стають Петербург і Москва, де зосереджується й українська еліта. Перші культурно-мистецькі салони на теренах нинішньої України виникли наприкінці XVIII ст. й набули поширення у середині XIX ст. Основними центрами їх функціонування стали міста Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Чернігів, Полтава, а також маєтки-салони українських аристократів. На Правобережній Україні функціонування культурно-мистецьких салонів ініціювалося польськими магнатами.

Розвиток аматорського театрального мистецтва в Україні пожвавився після дозволу імператриці Єлизавети Петрівни (21 грудня 1750 р.). Цей документ регламентував діяльність аматорського театру як автономного культурного явища, хоча театралізовані вистави в Україні практикувалися і раніше. Якщо в Росії виникненню світського театру передувала практика кріпацького театру, у Західній Європі – двірського, то в Україні домінував вид аматорського. Поміщицько-інтелігентська інсценізована забава набувала різночинно-демократичного характеру.

Векторною перспективою аматорського мистецтва є його прагнення сягнути рівня професійного. У жанрі театрального мистецтва це здавалося майже неможливим, оскільки постановка театрального дійства вимагає спеціальної підготовки режисерів, акторів, художників-декораторів, освітлювачів, тобто фахової мистецької освіти. Аматорський театр обмежений в такій

можливості, тому весь комплекс потрібних знань й енергетика постановочної роботи зосереджується на режисерові [1; 166].

Аматорські вистави стають популярними в Україні від початку XIX ст. На думку Л.Дорогих, «аматорське мистецтво – явище конкретно-історичне, невід'ємна складова частина культури певного суспільства, класу, певного соціокультурного середовища. Не змінюючись сутнісно, в кожну історичну добу, в кожному суспільстві, воно має свої особливості функціонування, форми вияву, жанрово-видовий склад» [2; 9].

Чимало з прогресивних представників тогочасної інтелігенції займалися музикою, писали вірші або грали в аматорському театрі. Організаторами-режисерами самодіяльних вистав нерідко були домашні вчителі та гувернери із студентів. Але іноді ці функції виконував хтось із членів сім'ї, родичів або знайомих. Багато аматорських театрів, які потім стали відомими, зародились саме в умовах домашнього театру. У великих маєтках створювалися театральні аматорські трупи, й ролі у виставах грали, крім талановитих кріпаків, особисто власники, їх друзі та родичі. Дворянські аматорські театри сприяли становленню української драматургії й формуванню сценічного репертуару. Найчастіше ставилися комедії, й особливо популярними були твори В.Гоголя (п'єси «Собака-вівця», «Простак, або Хитрість жінки перехитреної москалем») та І.Котляревського («Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник»). Найвідомішим аматорським колективом у тогочасній Україні був театр у маєтку Д.Трощинського (1751-1829 рр.) – Кибинцях, розквіт якого пов'язаний з іменем В.Гоголя-Яновського, що 1812 р. засвідчив себе талановитим організатором, драматургом, режисером та актором [4].

І хоча історик українського театру Д.Антонович не надає великого культурного значення театральним салонам, створеним на суто кріпосницькій основі, оскільки «їх репертуар був московський, і грався російською або польською мовами, і тому селянам-акторам важко було з цим справитись» [12; 443], М.Семчишин справедливо стверджує: «Кріпацький театр при панських маєтках був переходом від шкільного до світського театру» [11; 236].

Слід наголосити, що значною мірою аматорський дворянсько-кріпацький театр став підґрунтям професійного вітчизняного театру, готуючи його майбутніх акторів і режисерів. Українські аристократи – власники театрів не обмежувалися лише замкненим колом глядачів. Зокрема, поміщик Д.Ширай організовував публічні вистави у Чернігівській губернії Києві. Ф.Кішенський, харківський губернатор у 1791 р. влаштував театр і сцену в залі, побудованій для балу, й там відбувались театральні вечори. На його основі у 1795-1796 рр. у м. Харкові створено перший професійний театр [8; 134]. Подібним чином створено також професійний театр у Полтаві завдяки талановитому генерал-губернатору князю Я.Лобанову-Ростовському. В його домашньому театрі виконував комедійні ролі І.Котляревський.

Діяльність цього аматорського театру набула широкого визнання, й 1818 р. у Полтаві засновано «Вільний театр» на чолі з І.Котляревським (з 1819 р. – Полтавський професійний театр). Свого часу у ньому виступав відомий російський актор М.Щепкін, стараннями І.Котляревського викуплений з кріпаків. Разом зі своїм театром І.Котляревський гастролював у Чернігові та інших українських містах. Для власної театральної трупи 1819 р. він створив п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник», які мали успіх у публіки й започаткували нову українську драматургію. Названі твори, разом із п'єсами Г.Квітки-Основ'яненка, протягом тривалого часу складали основний репертуар українських аматорських театрів [4].

З початку 1860-х рр. в Єлисаветграді (нині Кіровоград) діяв аматорсько-театральний осередок у складі В.Тарновського з дружиною, О.Безрадецького, М.Островського, М.Новицького та ін. Пізніше до нього приєдналися М.Кропивницький та І.Тобілевич (Карпенко-Карий), які влаштували низку вистав на користь ремісничої школи. Відбулися дебюти тоді ще учнів реальної школи Миколи й Опанаса Тобілевичів. Крім вечірніх вистав для інтелігенції, влаштовувалися ранкові вистави для демократичного глядача з дешевими квитками [13; 182-185].

Вбачаючи в українській духовності ідейну небезпеку, царський уряд здійснював форсовану русифікацію громадського, культурного й мистецького життя. Валуєвський указ (липень 1863 р.) заборонив друкування українською мовою книг релігійного, наукового та навчального змісту. Спеціальною інструкцією 1886 р. припинене друкування україномовної популярної літератури та етнографічних матеріалів. Емський указ, підписаний Олександром II у травні 1876 р., поширював заборону на ввезення будь-яких українських книжок з-за кордону, видання перекладів з російської та іноземних мов, друкування текстів до пісень, романсів та опер, вистави українською мовою й

прилюдні читання творів українських письменників. Проте стрімкий розвиток музичного і театрального аматорства другої пол. XIX ст. засвідчував зростання творчого потенціалу народних мас, збагачення їх художніх інтересів й досягнення високого рівня сценічно-виконавчої майстерності, адресованої широкій аудиторії. Майбутні видатні виконавці у галузі музично-театрального мистецтва висувалися переважно з аматорських кіл.

Аматорські театри 70-х років XIX ст., набувши досвіду і виконавської майстерності, стали самобутнім явищем. Вони об'єднали талановиті творчі сили, і перетворення деяких аматорських гуртків у професіональні театри залишалося вже питанням часу і сприятливих обставин. Становленню вітчизняного музичного театру сприяла діяльність у Києві приватного салону Ліндфорсів, вихідців із Швеції (сестри Ліндфорс з 1817 р. утримували перший в Україні дитячий садок-пансіон). У цьому колективі проявився потужний композиторський талант М.Лисенка, драматичний і режисерський – М.Старицького, науковий – майбутнього видатного етнографа Ф.Вовка, філософа, економіста, фольклориста й літературознавця М.Драгоманова, істориків В.Антоновича, О.Русова, Д.Багалія [6].

У літературно-театральному салоні сестер Ліндфорс поставлено першу українську оперу: «Указ 1876 р., як відомо, заборонив усі вистави українською мовою. Довелось київській братії обмежитись виставами в господі сестер Ліндфорс – Марії і Софії, які були близькими приятельками Лисенків і Старицьких. У сестер Ліндфорс вперше побачили світ опери «Чорноморський побут» і «Різдвяна ніч» [7; 260].

Київська інтелігенція зацікавилася аматорськими виставами української опери. М.Попович наводить свідчення сина українського історика та археографа О.Лазаревського: «В гостинному приміщенні сестер Ліндфорс розпочалися репетиції, а потім і вистави перших варіантів Лисенкової «Різдвяної ночі». Музика цієї опери так усім сподобалася, що після кількох вистав вирішено було виконати «Різдвяну ніч» на сцені міського театру, де вже, звичайно, і публіка, і критика були з більшими професійними вимогами... 25 січня 1874 року «Різдвяна ніч» відбулася в міському театрі на Володимирській вулиці № 50, пройшла при переповненій залі, збір від спектаклів відсилали на благодійні потреби» [10; 459].

У 80-90-х роках XIX ст. на теренах України і Росії, аматорський театр знайшов сприятливі умови для свого розвитку у робітничому середовищі – на великих фабриках і заводах. Майже у кожному повітовому місті й містечку, великих селах, цукроварнях, гуральнях, на вузлових залізничних станціях створювались аматорські гуртки. Ними керували колишні учасники аматорських театрів великих міст й випускники навчальних закладів – учителі, лікарі, землеміри, поштмейстери, діячі земств тощо.

Удосконаленню діяльності аматорських колективів сприяв досвід функціонування професійних театрів М.Кропивницького, М.Старицького, П.Саксаганського, М.Садовського й професійних російських труп, що гастролювали в Україні. На шпальтах газет публікувалося чимало рецензій на п'єси й театральні вистави. Відчуваючи гостру потребу у новому, актуальному репертуарі й не маючи змоги дістати друковані тексти сценаріїв, аматори самі ставили вистави й перекладали твори російських драматургів.

Пишна барокова декораційність романтичного театру, спрощено адаптована водевільним стилем, викликала заперечення у М.Кропивницького, який у своїх виставах використовував постановочні засоби майданного народно-містеріального театру, орієнтуючись на естетичні смаки освіченого глядача-різночинця 1880-1890-х років. Наявність художніх суперечностей в українському романтичному театрі між тематикою репертуару, постановочними засобами, виконавською манерою і світоглядними запитами глядача, відбивала суспільно-політичну напруженість у тогочасному українському соціумі в умовах утвердження національної самосвідомості й самоідентифікації. Конфліктна ситуація між життєво правдивим актором і штучністю театральної постановки посилювала гостроту колізійності самотнього героя.

Драматургійно-режисерська творчість М.Старицького інтегрувала стилістичні особливості українського театру початку і кінця XIX століття. Засвідчуючи свою схильність до музикальності і мелодраматичності, він як літератор, надавав вагомого значення історичній, етнографічній та побутовій достовірності сценічної дії [15]. М.Старицький опікувався створенням репертуару для театральної трупи, перероблюючи п'єси інших авторів й адаптуючи до сцени свої прозові твори. Так з'явилися яскраві драматичні шедеври «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба», «Циганка Аза», «Чорноморці» й «За двома зайцями». Особливо успішно розвивався

масовий театральний рух на Лівобережній Україні, де менш категорично діяли царські заборони на функціонування української мови й національної культури.

Отже, в умовах плідних взаємовпливів любительського і професійного українського та російського театрів аматорський театральний рух став помітним явищем української культури й першоосновою стаціонарного професійного театру. Його поширенню активно сприяли прогресивні представники дворянства й демократичної інтелігенції у середовищі різночинців. Аматорський театр користувався значною популярністю у навчальних закладах як засіб ідейно-політичного впливу на суспільну свідомість. Музично-театральні салони виконали, зокрема, важливу підготовчу місію для справи утворення нового українського театру: тут формувалися компетентні й високосвідомі актори, режисери й драматурги, патріоти українського національного театру.

Джерельні приписи

1. Дацков А. Творчих щедрот оберіг / А.Дацков. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 220 с.
2. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище: автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л.В. Дорогих. – К., 1998. – 17 с.
3. Дризен Н. Материалы к истории русского театра, любительского театра, цензуры и биографий артистов / Н.Дризен. – М.: Тип. Ленсона, 1913. – 311 с.
4. Ізваріна О.М. Аматорські театри в Україні XIX – початку XX ст. як чинник формування українського оперного мистецтва: Електр. ресурс: http: // www.nbuv.gov.ua.
5. Казимиров О. Український аматорський театр (Дожовтневий період) / О.Казимиров. – К.: Мистецтво, 1965. – 133 с.
6. Культура українського народу / Під ред. В.М. Русанівського. – К.: Либідь, 1994. – 272 с.
7. Лисенко С. Правобережна шляхта кінця XVIII – першої половини XIX століття / Лисенко С., Черницький С. – Біла Церква: ТОСК, 2002. – 394 с.
8. Міклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Й.М. Міклашевський. – К.: Наук. думка, 1967. – 160 с.
9. Никоненко Т.М. Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття: автореф. дис… канд. істор. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Т.М. Никоненко. – К., 2005. – 19 с.
10. Попович М. Нарис історії культури України / М.Попович. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
11. Семчишин М. Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу / М.Семчишин. – К.: Фенікс, 1993. – 550 с.
12. Українська культура: Лекції / За ред. Д.Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
13. Український драматичний театр: Нариси історії в 2 т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1967. – 520 с.
14. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / С.Чарнецький. – Львів: Наук. т-во ім. Т.Шевченка. – 253 [2] с.
15. Чечель Н.П. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури: автореф. дис… д-ра філос. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Н.П. Чечель; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 36 с.

Резюме

Розглядається проблема розвитку аматорського театрального мистецтва в Україні XIX ст. Висвітлюються витоки формування аматорських театрів та їх вплив на формування української театрально-музичної культури.

Ключові слова: культура, мистецтво, аматорське театральне мистецтво, театр, аматорський театр, театрально-музична культура, аматорський осередок.

Summary

Matola O. **The activity of the amateur theater centers in the culture of the Ukrainian in the XIXth century**

The problem of the development of the amateur theater in the Ukraine during the XIXth century is analyzed in the article. Highlights The origins of the amateur theater and the influence on the achievements of the amateur traffic for the formation of the Ukrainian national theater and music culture.

Key words: culture, art, amateur theater art, theater, amateur theater, theater and musical culture, amateur center.

Аннотация

Рассматривается проблема развития любительского театрального искусства в Украине XIX ст. Освещаются истоки формирования любительских театров и их влияние на формирование украинской театрально-музыкальной культуры.

Ключевые слова: культура, искусство, любительское театральное искусство, театр, любительский театр, театрально-музыкальная культура, аматорский центр.

УДК 379.8(4/9)

І.В. Петрова

РАЦІОНАЛІСТИЧНА ПАРАДИГМА ДОЗВІЛЛЯ У ПРАЦЯХ Ж.-Ж. РУССО

Просвітництво є особливою стадією соціокультурної динаміки, часом переходу від суспільства релігійного традиціоналізму до суспільства із змішаною системою цінностей, серед яких пріоритетне місце посідають раціоналістичне світобачення та вільнодумство.

Мета та ідеали Просвітництва – свобода й щастя людини, мир і віротерпимість, вільнодумство та неприйняття релігійних і політичних догматів – не могли не позначитись на дозвіллі, питання якого дискутувались не лише в аристократичних салонах чи памфлетах, але й вихлюпувались зовні під час дозвіллєвих заходів, політизуючи суспільну свідомість і сприяючи зростанню революційних настроїв у суспільстві. Тому погляди просвітителів охоплюють маси людей, хоча про справжнє масове розповсюдження ще не йдеться.

Водночас, паралельно з поширенням просвітницьких ідей та зміцненням їхніх засад не лише в теорії, але й у реальному житті, зароджується й набуває ваги критика просвітницької ідеології. І хоча вона має утопічнй характер, значна частка її пророцтв та застережень справджується у майбутні століття. Одна з перших таких критичних позицій належить французькому просвітителю, філософу, письменнику, педагогу Ж.-Ж. Руссо, у працях якого дозвіллєвій проблематиці відведено значиму роль.

Погляди Ж.-Ж. Руссо на завдання та методи виховання впливають на розвиток педагогіки у майбутньому, а його твори привертають увагу Й.Базедова, Ф.Вольтера, Ф.Ніцше, Й.Песталоцці, О.Радіщева, Л.Толстого, К.Ушинського, М.Чернишевського, Д.Юма, ін. вчених.

Ідеї Ж.-Ж. Руссо використовуються в основному у працях історико-філософського та педагогічного спрямування (В.Асмус, Л.Герман, С.Гессен, Г.Гефдінг, В.Гольдшмідт, Г.Грехем, Г.Джибладзе, О.Джуринський, ін.) у питаннях позастанового виховання, демократизації освіти, активізації навчання, батьківського виховання. Натомість, дозвіллєва проблематика, що посідає у творчості Ж.-Ж. Руссо значиме місце, не знайшла ґрунтовного відображення у працях сучасних науковців. Тому *метою дослідження є* аналіз дозвілля та виявлення його парадигмальних засад у творах Ж.-Ж. Руссо.

Систему поглядів Ж.-Ж. Руссо на дозвілля та його цінності в житті суспільства можливо вибудувати, проаналізувавши його праці філософського, педагогічного та соціального спрямування, а також художні твори і листи. Але основні аспекти світогляду Ж.-Ж. Руссо на дозвілля сформульовані у «Листі до Д'Аламбера про видовища», «Роздумах про науки та мистецтва», «Про походження і засади нерівності серед людей» і «Еміль, або про виховання». На думку Ж.-Ж. Руссо, відрізнити основоположні, вихідні елементи у природі сучасної людини, відокремити їх від штучних, насаджених зовні, можливо за умови об'єктивної оцінки сьогодення та тих шляхів, що деформують людину в сучасному суспільстві.

Народжуючись гармонійно цілісною, доброю, здоровою, морально чесною та справедливою, людина, *в умовах цивілізації*, втрачає свою істинну сутність, спотворює природу як найвищу цінність, прототип добра та благополуччя: «Подібно до прекрасної статуї Главку, яку час, море та негода повністю спотворили, зробивши її схожою на страшного звіра, а не Бога, людська душа, змінюючись у лоні суспільства від тисячі причин, знань та помилок, фізичного стану та неперервного зіткнення пристрастей, змінила свої обриси до невпізнанності; і замість істоти, що керується незмінними й твердими принципами, замість тієї величної простоти, яку вклав у неї Творець, бачимо лише розпливчасті суперечності між пристрастями та маніакальними судженнями» (переклад наш – авт.) [2; 65]. Щоправда, завдяки розумові людина може створити такі соціальні умови, за яких відбудеться її повернення до природи, її «ренатуралізація»; організувати ті соціальні інститути, які не спотворюють її розвиток, а враховують особливості внутрішнього світу.

Змаганнєвий дух та зіткнення інтересів, не притаманні людині від природи, Ж.-Ж. Руссо вбачає *у соціальній несправедливості*, яку можна викорінити шляхом усунення приватної власності та реалізації відповідного виховного процесу. Докорінна зміна суспільного життя можлива за умови відновлення цілісної людини – не людини-індивідуаліста, а члена співтовариства. Основним принципом такого історичного відродження має стати спільна воля народу як результат угоди між

завжди рівними, морально відповідальними та вільними громадянами. Наслідками такої суспільної трансформації, коли «кожен громадянин є нічим і ніким і нічого не може без участі усіх інших, і коли набута сила в усьому рівна або переважає сукупність природних сил усіх окремих особистостей» є утвердження принципу народоправ'я та рівності. Колективізація людини, що перешкоджає приватним інтересам, встановлюються завдяки суспільній дисципліні та, за потреби, суворим методам придушення індивідуальності. Адже свобода людини не повинна залежати від її примх, а бути «добре впорядкованою».

Виховання нового покоління відповідно до вимог суспільного договору вимагає багато зусиль та мужності, підкорення своїх інстинктів розуму. Не останню роль у цьому процесі Ж.-Ж. Руссо відводить наукам і мистецтвам, які є умовами регресу, руйнації й занепаду, що «перешкоджають на шляху осягнення найважливішого». Досягнення істинної доброчесності, цієї «звеличеної науки простої душі», вивчення законів істинної філософії, неможливе без «пошуку у самому собі та слуханні у мовчанні пристрастей голосу совісті». Однак «довести свої думки до кінця» можливо лише за наявності відповідного обсягу дозвілля, не обмеженого часом [5; 113]. Адже і тіло, дух має свої потреби. «Тілесні потреби є основою суспільства, а духовні його прикрашають. У той час як уряд та закони охороняють громадську безпеку й благополуччя громадян, науки, література та мистецтва – не такі деспотичні, але могутніші – обкручують гірляндами квітів залізні кайдани, що сковують людину, гасять у неї природне почуття свободи, для якої вона, здавалось би, створена, примушують її полюбити своє рабство, і створюють так звані цивілізовані народи. Необхідність споруджувала трони, – науки та мистецтва їх зміцнили» [2; Ч. I]. Науки і культура є породженням гордовитості, пихатості та зарозумілості: джерелом астрономії є забобони; підґрунтям красномовства – честолюбство, ненависть, брехня та підлабузництво; в основі геометрії – скупість, фізика зароджується завдяки непотрібній цікавості. Усі науки завдячують своїм виникненням людським вадам, а тому про їхню користь говорити не доводиться [2; Ч. II].

Чи пов'язані науки і мистецтва з моральністю, соціальною нерівністю та вихованням? Чи можуть театр, музика, література, усунути чи хоча б пом'якшити конфлікт між дозвіллям і працею, пристрастю та розумом, свободою й необхідністю, якщо творчість художника несе на собі відбиток сучасних йому суспільних умов? Чи можна очікувати від митця об'єктивності, якщо він прилаштовується до смаків народу й сподівається лише на зацікавленість та оплески? І якщо мистецтво залежить від зовнішніх умов, від інтересів та соціального середовища, яке оточує митця, звідки надходитиме «перетворююча» сила? Адже виміром успішності театральної вистави у сучасному суспільстві є не користь, а задоволення, «головна мета – сподобатись, і якщо народ вдалося розважити, мети досягнуто». А оскільки задоволення обумовлені людськими вадами, чим привабливішим є видовище, тим згубнішим його вплив на моральну поведінку людини. Цю думку Ж.-Ж. Руссо обґрунтовує на прикладі «найзразковіших» комедій сучасності Мольєра, театр якого «є цілою школою розпусти та дурної вдачі, небезпечнішою, ніж книги, перед якими – цим вадам навчити. Найголовніша його турбота полягає в тому, щоб висміювати доброту та простодушність і викликати співчуття до тих, на чиєму боці хитрість і брехня: у нього чесні люди тільки балакають, а розпусні діють, – і найчастіше – з блискучим успіхом; нарешті, оплесками дуже рідко нагороджується гідний поваги, але, майже завжди, – спритний» [5; 91].

Мистецтво спроможне «збудити» людину, якщо саме охоплене потужним суспільним інтересом. Може впливати на моральну поведінку людини, лише будучи моральним. Чи можливе таке мистецтво у морально зіпсутому суспільстві? Як доводить історичний аналіз розвитку людства, здійснений мислителем, науки та мистецтва є джерелом «усіляких негараздів», а тому мистецтво не виправляє, а псує моральні засади людини.

Найрозпуснішою формою дозвілля, що спроможна розбестити патріархальні устої, є, на думку Ж.-Ж. Руссо, театр. «Як і Вольтер та Дідро, Руссо переконаний, що мистецтво повинно бути «школою доброчесності» і намагається поєднати мистецтво та дійсність, красу й мораль. Однак потяг ототожнити естетичне й моральне, прекрасне і дійсне, примушує Руссо особливо гостро відчути існуючі між ними розбіжності. Руссо не визнає моральної ролі театру. Задовго до Канта він відокремлює моральні цінності від естетичних і, переконаний у розпусності цивілізації, закликає відмовитися від будь-якого виду мистецтва заради моральності» [1; 694].

Полемічні аргументи Ж.-Ж. Руссо проти театрального мистецтва доволі переконливі: будь-яка п'єса – це відображення тих пристрастей, традицій та звичаїв, що панують у навколишньому світі; якщо художник не догоджатиме пристрастям, його твір залишиться невідомим. Тому стверджувати,

що театр морально розвиває особистість безглуздо. У найкращому випадку від театральних видовищ не буде жодної користі: «Потураючи нашим схильностям, він надихає ті, що владарюють над нами; неперервні ж при цьому хвилювання втомлюють, послаблюють нас, роблячи ще беззахиснішими перед пристрастями; а безплідне співчуття доброчесності, що виникає у нас, лише лестить нашому самолюбству, не примушуючи її наслідувати» [5; 109-110].

Для суспільства, зіпсутого цивілізацією, наявність театру великої негативної ролі не відіграє, а, в окремих випадках, театр навіть може бути корисним: «привертаючи увагу іноземців, збільшуючи грошовий обіг, заохочуючи митців, урізноманітнюючи моди, займаючи розум багатіїв або тих, хто мріє про багатство, пом'якшуючи їх характери, відволікаючи народ від думки про нещастя, примушуючи його забувати про своїх керівників… не дозволяючи аморальності перетворитися у відкритий розбій» [5; 116].

Однак у республіці, не займаній розкошами, театр слугуватиме лише винищенню працездатності та розвою ледарства, розбещенню людського духу і заохоченню у народі бездіяльності й апатії, байдужості до питань суспільного й приватного життя, ««перенесенню усієї моралі у сферу метафізики, перетворенню громадян у дотепників, матерів сімейств у чепурух, а доньок у театральних коханок» [5; 117]. Серед збитків, що завдасть відкриття театру – послаблення трудових зусиль, зростання витрат, скорочення збуту, введення податків, поява розкошів [5; 115-116].

Яким же має бути «справжнє» дозвілля і які шляхи його змістового наповнення? Ж.-Ж. Руссо переконаний в тому, що сфера дозвілля повинна жорстко контролюватися державою. Свою думку мислитель доводить такими судженнями.

1. «Дозвілля-мораль». Дозвілля має неабияке значення для морального удосконалення суспільства. Серед усіх методів, що впливають на моральну поведінку народу Ж.-Ж. Руссо виокремлює силу закону, владу громадської думки та привабливість насолод. При цьому мислитель підкреслює, що сила закону не має ніякого впливу тоді, коли йдеться про задоволення та отримання насолод [5; 80]. Тому впливати на народ доцільно шляхом використання громадської думки: «Якщо на самоті джерелом наших звичок є наш власний спосіб думок, то у суспільстві їхнім джерелом є думка оточуючих» [5; 119]. Особистісна й суспільна значимість дозвілля у формуванні моральності виявляється й у тій думці філософа, що з усіх земних насолод, усього нечисленного багатства, найціннішим є дозвілля, свобода і здоров'я: «я скористався б багатством передусім для того, щоб купити собі дозвілля та свободу, до яких додав би ще здоров'я, якби воно продавалось…» [4; Кн. IV].

2. «Дозвілля-праця». Людям, що перебувають у стані неробства, заборонено вільно обирати розваги – «через небезпеку винайдення ними таких, що найбільше відповідають їхнім розбещеним ухилам та шкідливих у своїх насолодах так само, як і у своїх діях» [5; 111]. Тому народ необхідно зайняти працею, звичка до якої зробить неробство нестерпним, а совість загасить жадобу до легких розваг – «коли руки багато працюють, уява відпочиває; коли тіло сильно стомлене, серце не збуджується» [4; Кн. IV].

Потяг до розваг спричинений незадоволенням собою, неробством та ледарством, втратою смаку до простого та природного [5; 76]. Ж.-Ж. Руссо переконаний у цілющій силі праці – «дозвольте простому й працездатному народу відпочивати від праці на власний розсуд; вам не доведеться боятись зловживань цією свободою… тому що не багато насолод потрібно людям, які падають з ніг від утоми, для яких сам відпочинок від праці є довгоочікуваною радістю» [5; 110-111].

3. «Міське дозвілля – сільське дозвілля». Найрозпусніші форми дозвілля квітнуть у великому місті, переповненому інтригами, ледарями, безпринципними й аморальними особами, чиє уявлення зіпсуте непомірними насолодами, а поведінка характеризується постійною жадобою до розваг; у місті, де цінується не гідність і совість, а гаманець і багатство. Але навіть міське дозвілля має свої позитиви, адже той час, що витрачається особою на відвідування різноманітних розваг «позбавляє суспільство від однієї дванадцятої частини злочинів, які було б здійснено. Окрім того, бесіди – у кав'ярнях та інших кублах розпусти для місцевих ледарів та пройдисвітів – про бачені або очікувані театральні видовища також обертаються на користь батьків сімейств, які оберігають гідність своїх дружин і дочок та їхніх гаманців…» [5; 112].

У невеличких містах та селищах, навпаки, у дозвіллєвій поведінці необхідно дотримуватись протилежних правил. Життя народу діяльне, дозвілля – різноманітне, хоча й нечасте. «Неперервна зміна довготривалої праці та короткого дозвілля слугує замість приправи до задоволень, гідних цього звання» [4; Кн. IV]. Для багатіїв нудьга є страшним покаранням, що пригнічує та вбиває особу, не зважаючи на численні витратні розваги й спроби підданих наперебій догодити. Все життя багатій

витрачає на те, щоб втекти від цього відчуття нудьги, «вона перетворюється у них у жахливу хворобу, яка спочатку відбирає у них розум, а потім і життя» [4; Кн. IV].

У своєму вигаданому утопічному світі Ж.-Ж. Руссо дозволив би собі «істинне» дозвілля, сповнене народних розваг, свят та ігор і доступне кожному [4; Кн. IV].

«Якби місцеві жителі зібрались на сільське свято, я прийшов би туди зі своїми знайомими одним із перших; якби по сусідству влаштовувались шлюби, що благословенніші тут небом більше, аніж у місті, усі б знали, що я люблю розважитись, і мене б запросили… я знайшов би неоціненні блага, так мало відомі нашому брату, – відвертість та істинні веселощі…» [4; Кн. IV]. Це і є «приблизний досвід того, як виявити істинний смак, вибираючи приємне дозвілля». Усе інше – ілюзія, примара, марнославство, не здатне поцінувати справжнє життя [4; Кн. IV].

4. «Індивідуалізм-колективізм». Свою довіру до колективізму народу Ж.-Ж. Руссо обґрунтовує в ідеї громадської дисципліни, яка дозволяє використовувати, за необхідності, суворі методи покарання та придушення індивідуалізму. Цей «деспотизм» більшості – не лише воля народу, але його закон, норма справедливості та доброчинності. Фактично йдеться про легітимізацією «обмежень», адже свобода вибору на дозвіллі залежатиме від сприйняття (чи засудження) колективом. Тому й пріоритетність надається колективним, масовим видовищам, балам та святкуванням: «Під відкритим небом, на повітрі – ось де повинні ви збиратись, насолоджуючись солодким відчуттям свого щастя. Нехай задоволення ваші не будуть ні розбещеними, ні придбаними за гроші; нехай не псує їх нічого, відмічене примусом та думкою про статки; нехай вони будуть вільними та безкорисними…» [5; 167-168].

Форми дозвілля повинні бути такими, якими доволі легко управляти. Так, Ж.-Ж. Руссо популяризує гуртки для чоловіків, що зберігають подобу античних цінностей. «Чоловіки, залишившись наодинці, і не маючи потреби у приниженні своїх думок до рівня, доступного жінкам, можуть, не одягаючи розум у шати галантності, розмовляти на важливі, серйозні теми й не боятися бути смішними… співрозмовники не задовольняються жартами та люб’язностями» [5; 153]. У таких гуртках займаються фізичними вправами, відпочивають на природі за містом, полюють. Але їхньою головною заслугою є наявність умов «для того, щоб виховувати у людях друзів, громадян, солдат», тобто осіб, які характеризують вільний народ [5; 153]. З усіх соціальних об’єднань гуртки є найрозумнішою, найбезпечнішою, відкритою і законною формою, у якій «панують порядок та дисципліна» [5; 153]. Та й організацію різноманітних ігор контролювати в них легше. «Тоді, коли вправи у силі та кмітливості посядуть належне місце, карти, кості, азартні ігри неминуче втратять інтерес… Збережемо гуртки, при усіх їх недоліках: адже ці недоліки притаманні не гурткам, а людям…» [5; 155].

Ж.-Ж. Руссо відстоює ту модель дозвілля, що панувала у Спарті і про яку мріяв у «Законах» Платон. Адже свята лакедемонян характеризувалися простотою, бережливістю у витратах, патріотичністю, були насичені тим войовничим духом, притаманним мужньому та вільному народу. «Саме у Спарті, на дозвіллі, сповненим діяльності, усе було насолода і видовище; саме там найтяжча робота вважалась розвагою, а будь-яка хвилина відпочинку слугувала для просвітництва народу; саме там громадяни, перебуваючи постійно разом, присвячували все своє життя забавам, які мали значення державної ваги, та іграм, що переривались лише для війни» [5; 174].

Основними принципами, що впливатимуть на дозвіллєву поведінку людини і сприятимуть досягненню гармонії природного та соціального, мислителем визначено:

– *врахування людської природи*, природних устремлінь та почуттів людини. Найдоцільнішим і найрезультативнішим для дотримання цього принципу є, на думку Ж.-Ж. Руссо, виховання дитини за містом, за межами руйнівного впливу міської цивілізації, на природі. Вихідною умовою становлення особистості є свобода вибору – наслідувати природу або йти всупереч їй, але єдиною істинною книгою, яку має вивчити дитина, є книга природи, адже вона вчить як служити творцю і як схилятися перед ним. Звеличення природи, її значимості у процесі формування особистості, у вихованні її у дусі гуманізму, гармонії та цілісності, обумовило й погляди Ж.-Ж. Руссо на роль дозвілля в суспільстві. У своїх «Спогадах…» Ж.-Ж. Руссо напише: «Що я згадую найчастіше і найохочіше у своїх роздумах? Не радощі молодості, доволі рідкісні, змішані з гіркотою, і дуже задавнені, а дні відлюддя у Монморансі, самотні прогулянки, швидкоплинні й блаженні дні у товаристві себе самого» [1; 686]. Омріяне життя Ж.-Ж. Руссо змальовує у таких фарбах: «На схилі якогось красивого пагорбу, гарно захищеного від осоння, у мене була б маленька дерев’яна хатинка…. Обстановка моя була б настільки простою, як і мої смаки; у мене не було б ні галереї, ні бібліотеки, особливо якби я любив

читання або розумівся у картинах. Я знав би, що такі колекції ніколи не бувають повними і що їхня неповність спричиняє більше горя, аніж їхня повна відсутність. У цьому випадку статки творять убогість…» [4; Кн. IV];

– *врахування внутрішнього світу* особистості та устремлінь людини. Ж.-Ж. Руссо переконаний, що єдиним ефективним методом і головною внутрішньою мотивацією на дозвіллі має бути потяг людини до самовдосконалення. Безпосередня зацікавленість є запорукою успіху будь-якого навчання, рушійною силою виховного процесу. Цей принцип має бути враховано і на дозвіллі: як кожне суспільство вимагає «свого» театру[1], так кожна вікова категорія має специфічні дозвіллєві потреби. Якщо життєрадісну молодь обмежити в отриманні дозволених задоволень, вона братиме участь у небезпечних, а «на зміну громадським зібранням прийдуть спритно влаштовані зустрічі наодинці… Я бажав би, щоб призначена радою посадова особа вшанувала ці бали своїм керівництвом. Я бажав би, щоб на них були присутні батьки та матері, які, спостерігаючи за дітьми, милуючись їх грацією та спритністю, радіють оплескам, на які вони заслуговують, у результаті усього цього насолоджуючись найпрекраснішим видовищем, яке може схвилювати батьківське серце» [5; 171]. Молодим людям також потрібно пропонувати видовища, що відповідають їхнім психофізіологічним потребам, видовища, які не збуджують, а стримують їхні пристрасті; заняття та задоволення, що спонукали б молодь до активної діяльності, а не лінощів та байдикування; розвивали б стриманість та витривалість;

– *свобода та самодіяльність людини* (передусім, дитини). Звідси – пропагування активної участі людини у дозвіллєвій діяльності, пріоритетність самопізнання і самостійного накопичення життєвого досвіду. Мистецтво і наука ускладнюють взаєморозуміння, встановлюють вульгарне й брехливе одноманіття, наслідування звичаям, а не власному розуму, сприяють розтлінню та розбещеності душі, зманіженню людського тіла, зіпсутості смаку. «Немає ні істинної дружби, ні справжньої поваги, ні повної довіри, і під одноманітною та зрадливою маскою ввічливості, під цієї захваленою ученістю, якій ми завдячуємо просвітництвом нашого століття, приховуються підозри, небезпеки, недовіра, холодність, ненависть та зрада…» [2; Ч. II]. Чому ж навчати дитину у вільний час, якщо і мистецтва, і науки не лише «безкорисні», але й «небезпечні», витратні? «Непогане питання! Звісно, тому, що вона повинна буде робити, коли стане дорослою, а не тому, що змушена буде врешті-решт забути» [2; Ч. II]. Окрім ремісничих та сільськогосподарських занять, Ж.-Ж. Руссо надає перевагу фізичному вихованню як засобу встановлення гармонії між людиною, природою й соціальним оточенням. Так, полювання сприймає як захоплення, що поєднує у собі і новизну, і задоволення, і загартування, і пізнання.

Здійснене нами дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Головною темою соціальної філософії Ж.-Ж. Руссо є конфлікт між сучасним суспільством та людською природою. У своїх працях Ж.-Ж. Руссо викриває негативну цивілізаторську роль наук і мистецтв та не погоджується з універсалістським космополітизмом. І якщо в науці енциклопедисти вбачали причини суспільної еволюції, просвітництва та прогресу, а мистецтво сприймали як могутній засіб виховання та трибуну для пропаганди нових ідей, то Ж.-Ж. Руссо аналізував їх як умови регресу, руйнації й занепаду, які «перешкоджають на шляху осягнення найважливішого».

Можливість реалізації громадянських та патріотичних засад Ж.-Ж. Руссо вбачає у архаїчних ідеалах малої республіки та прямої демократії. Хоча підґрунтям такої держави виступає свобода громадянина, «істинне» право зобов'язує людину, не зважаючи на обставини, дотримуватися прийнятого колективом закону.

У процесі прогресивних суспільних змін роль могутньої рушійної сили, паралельно з вихованням, Ж.-Ж. Руссо відводить дозвіллю. Підкорення своїх почуттів розуму, фізичних ухилів – велінню совісті та громадському обов'язку, свободи вибору – праву та закону, сприйняття соціального середовища як важливої умови виховання, дає підстави стверджувати, що у працях Ж.-Ж. Руссо відображено раціоналістичну парадигму дозвілля, основу якої складає спартанська строгість поведінки, дотримання помірності у пристрастях, практицизм тощо.

Примітки

[1] «Народ мужній, суворий та жорстокий вимагає видовищ, сповнених вбивств та небезпеки… Народ запальний хоче крові, битв та диких пристратей. Народ розбещений – музики й танців. Народ чуттєвий – любові... Народ легковажний – гумору та сміху» [Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. / Пер. И.Е. Грушецков. – С. 77-78].

Джерельні приписи

1. Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней / Реале Дж., Антисери Д.В. / Пер. с итал. и под ред. С.А. Мальцевой. – СПб.: Пневма, 2003. – 880 с.

2. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о науках и искусствах, получившее премию Дижонской Академии в 1750 году, на тему, предложенную этой же Академией: Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов? / Жан-Жак Руссо: Електр. файл доступу: http: // anna-ganzha.narod.ru.

3. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении и основаних неравенства между людьми / Жан-Жак Руссо: Електр. файл доступу: http: // lib.rus.

4. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2-х т. / Ж.-Ж. Руссо / Под ред. Г.Н. Джибладзе; сост. А.Н. Джуринский. – М.: Педагогика, 1981. – 656 с. – (Пед. б-ка).

5. Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах / Ж.-Ж. Руссо / Пер. И.Е. Грушецков. – С. 65-177.

Резюме

Обґрунтовується доцільність вивчення дозвілля як культурологічного чинника та визначення шляхів раціонального використання історичного досвіду в контексті сучасних соціально-культурних процесів. Соціально-культурна значимість дозвілля розкривається на прикладі творів відомого мислителя Ж.-Ж. Руссо.

Ключові слова: дозвілля, дозвіллєва діяльність, Ж.-Ж. Руссо.

Summary

Petrova I. **A paradigm of rationalism of leisure is in labours of G.-G. Rousseau**

The article focuses on proving the expedience of leisure study as well as definiting the ways of optimal using of historic experience within the context of modern social and cultural processes. Analysis of social and cultural importance of leisure bases on J.J. Rousseaus works.

Key words: leisure, cultural-leisure activity, J.J. Rousseaus.

Аннотация

Исследуется целесообразность изучения досуга как культурологического фактора и анализируются пути использования исторического опыта в контексте современных социокультурных процесов на примере произведений Ж.-Ж. Руссо.

Ключевые слова: досуг, досуговая деятельность, Ж.-Ж. Руссо.

УДК 008:75.01/03(477)

О.П. Щокіна

ПОШУКИ АБСОЛЮТНОГО – ФІЛОСОФСЬКЕ «ЗАПИТУВАННЯ» О.БОГОМАЗОВА, ІДЕАЛІЗМ В.КАНДИНСЬКОГО, «ВЧУВАННЯ» М.ГЕРШЕНФЕЛЬДА

Новаторство як у мистецтві, так і філософії авангарду обумовлено пошуком абсолюту як першопричини і суті явищ, характерних для мінливих уявлень про світ і людину початку XX ст., спроектувало різноманітність і суперечливість напрямів авангардної творчості.

Дослідження філософствувань художників, які, розмірковуючи над мистецтвом, висували нові теорії, на перший погляд, можуть бути зведені до предмету естетики або мистецтвознавства. Філософська проблематика має місце лише як осмислення феномена виникнення, становлення і занепаду авангарду в художній культурі, різних методик, включаючи структуралізм, феноменологію, прочитання герменевтики тексту художнього твору. І, здавалося б, дійсно, над чим ще може міркувати художник, як не над мистецтвом? Чи варто взагалі розглядати наївні роздуми про сенс життя, людину, про культуру, цивілізацію і тим більше про пошук абсолюту? Чи може мова філософів-еклектиків порівнюватися з глибиною думки, наприклад, І.Канта або новаторством філософів-«апостолів» XX століття Л.Вітгенштейна та М.Хайдеггера? Тобто, чому звертаємося до текстів саме цих «філософів від мистецтва»? Чи дають вони якусь цілісність поглядів на світ? Чи звертаємося лише до персоналій, осіб, які найповніше відображають у своїй творчості та теоретичній діяльності, епоху, і, як губка, вбирають нові віяння свого часу?

Однозначна відповідь на ці питання не була одержана, незважаючи на те, що проблема пошуку абсолюту в теорії авангарду привертала увагу сучасних вітчизняних і зарубіжних дослідників. У монографії К.Долгова «Реконструкція естетичного в західноєвропейській культурі» особлива увага звертається на пошуки абсолюту в творчості В.Кандинського [4]. Д.Горбачов у статті «Духовні традиції українського авангарду, або подорож у космос уяви», досліджуючи духовні традиції українського авангарду, бачить пошуки абсолюту, духовного прояснення у традиціях, пов’язаних із впливом на теорію мистецтва православного чернецтва і двох напрямів його мислення, – ісіхазму і схоластики [3]. Французький філософ, історик мистецтв Ф.Серс у монографії «Тоталітаризм і авангард» вибудовує парадигму мистецтва радикального авангарду. Головне прагнення, що є рушієм радикального авангарду, на думку автора, це «прагнення стати дієвою силою світового розвитку», прагнення до «естетичного самовдосконалення» і «історичного перетворення», – тобто рух до абсолюту [10; 17].

Як бачимо, вітчизняні та зарубіжні дослідники акцентують увагу на проектуванні духовного і художнього досвіду до авангардного минулого в авангардних пошуках абсолюту. Проте концептуальність і різноманітність підходів у пошуках абсолюту, властиві авангардним художнім та філософським теоріям, потребують переміщення акцентів у розгляді цієї проблеми. Важливим є використання компаративного методу дослідження філософії та мистецтва авангарду в українській культурі, а також методу герменевтики в дослідженні філософських текстів представників класичного російського та українського авангарду, так само як і дослідження теорії авангарду з позицій сучасної філософії, що не було достатньо представлено як у вітчизняній, так і зарубіжній літературі.

Правомірною є спроба порівняльного прочитання концептуальних текстів художників-теоретиків авангарду – В.Кандинського, О.Богомазова, М.Гершенфельда. Обрані постаті далеко не рівнозначні за їх художніми прагненнями, стилем викладу, популярністю. Вони також не вичерпують коло майстрів авангарду, котрі зверталися до пошуків абсолюту. Так, наприклад, пошук абсолюту був центральною проблемою у філософських текстах провідних художників-теоретиків вітчизняного авангарду – К.Малевича, теоретичних роботах О.Екстер, зокрема, «Кольорові ритми», В.Бабаджана «Сезанн. Життя, творчість», Д.Бурлюка «Фрагменти зі спогадів футуриста», В.Іздебського «Мистецтво і місто», О.Архипенка, В.Пальмова, В.Меллера, М.Андрієнко-Нечитайло, В.Єрмілова, Л.Лисицького, А.Петрицького і ін. Проте, всю цю безліч теорій можна розглядати як різні варіанти декількох тенденцій у розумінні абсолюту. Тому, характеризуючи теорію і філософію авангарду в українській культурі, слід зупинитися на трьох принципово різних персоналіях, що виражають

характерну для авангардної творчості різноманітність художньої культури, і є ілюзією можливості всеохоплюючої (абсолютної) творчої самореалізації людини.

До проблеми абсолюту художники-теоретики зверталися практично у всіх своїх філософських пошуках. Наведемо найбільш характерні тексти. Так, проблема абсолюту інтенсивніше представлена в теоретичній філософській роботі О.Богомазова «Живопис та елементи», ніж в інших його творах. У різні роки В.Кандинський надавав значної уваги проблемі абсолюту в своїх філософсько-теоретичних текстах «Про духовне в мистецтві» та «Кельнська лекція». Пошук абсолюту новаторски представлений у теоретичній роботі художника, критика та теоретика М.Гершенфельда «Мова живопису», що є передмовою до каталогу авангардного мистецтва «Весенняя виставка».

У сучасних дослідженнях склалася певна традиція в розумінні категорії абсолюту класичним авангардом. Абсолютом у теорії авангарду є переорієнтація системи цінностей, персоналістичне, індивідуалізоване розуміння життя, філософії, науки, мистецтва і людської культури в цілому. Таке персоналістичне уявлення і розуміння багато в чому і зумовило створення утопії, міфу, феномена авангарду. Прагнення побудувати ідеальний абсолютний світ, модель, структуру, і не тільки побудувати, але й «узаконити» у філософії, мистецтві, науці породило значний об’єм теоретизувань щодо мистецтва й абстрактних філософствувань, що стосуються сенсу життя, істини, абсолюту в авангардній творчості. Абсолютна теорія, абсолютна картина світу в критеріях невизначеної досконалості і нескінченний пошук цієї досконалості дозволяє виділити у філософії авангарду певну систему підходів у спробі досягнення і збагнення абсолюту: «запитування», «вчування» («зживання» з витвором мистецтва), аналіз і критика попереднього й існуючого досвіду.

Для художника і теоретика художнього класичного українського авангарду О.Богомазова «запитування» є особливим моментом у збагненні істини. Звертаючись до історії філософії, зазначимо, що «запитування» є основою філософського мислення ще з часів античності і є однією з основ упродовж всього розвитку філософської думки аж до сучасності. Таким чином, можна сказати, що особливо важливим моментом у дослідженні філософії художнього авангарду є філософське «запитування», яке виводить звичайне теоретизування мистецтва на принципово новий рівень – філософствування.

Наведемо характерний фрагмент філософсько-теоретичної роботи О.Богомазова «Живопис та елементи», написаної в 1914 році: «Допитливими очима дивлюся я на оточуючий світ та безупинно питаю, домагаючись відповіді. І постають все нові та нові запитання, розсувається таємна завіса, розкриваються значення...» [1; 13]. Художник декларував творчу свободу як можливість бути щирим і, більш того, як єдину передумову досягнення істини: «Вимагаю для себе свободи, бо тільки вільний я буду казати так, як треба» [1; 13]. Замислюючись над питанням, чи є щирість тим абсолютом, правдою, істиною, до яких слід прагнути, він припускає можливість помилковості своїх думок, але найважливішим, на його думку, найщирішим є «безупинне питання», яке призводить до досягнення прозріння і абсолюту: «Я можу помилятися, але помилка моя буде щирою. Помилка призведе до прозріння» [1; 12]. Таким чином, можна сказати, що художника хвилював пошук сам по собі.

Абсолютом для Богомазова є духовне прозріння. Живопис, теорія і філософія є певного роду експериментом, унаслідок чого все життя людини, що належить авангардній культурі, постає як експеримент, є життям зовнішнім, демонстративним, провокаційним і одночасно спрямованим у глибини свідомості та життя внутрішнього світу. Все це певним чином несе деяку ноту трагічності людського буття. Традиції суспільства вичерпані, оскільки втрачають цінність унаслідок асоціювання з безглуздям бездіяльного існування людини, її дозвільним, тобто нетворчим життям. Одночасне устремління «в» і «зовні» кінцевою метою має прагнення до прозріння, до досягнення ідеалу, істини.

Філософське «запитування» Богомазова (у тій проекції, в якій воно задане художником у контексті свого часу, а саме – песимістичній і, разом із тим, спрямованій в майбутнє, песимізм якої є приреченість, і відмова від традиції) дало незримий імпульс песимістичної спрямованості багатьом течіям у сучасних філософських шуканнях. Таким чином, схожі, але вже розвинені ідеї, з деякою даниною популярності, як звернення до яскравих сучасних всеосяжних цитат, знаходимо й у нинішніх філософських дослідженнях. Так, наприклад, О.Ісаєв у книзі «Апорія спадкоємності» характеризує ситуацію в сучасній культурі, розуміючи її як вже вимушену відмову від традиції, ілюзорну, але все-таки можливість невизначеного самозбереження індивідуальності й особистих якостей людини, як пошук і, разом із тим, усвідомлення неможливості сказати щось нове. «Запитування» він розуміє як єдиний крок і можливість філософського мислення. Так само, як і О.Богомазов, сучасний дослідник не дає можливості рішень у пошуку абсолюту, висуваючи

філософське «запитування», пошук, як сам Абсолют, а саме, певний абсолют наших (відповідно, обмежених) можливостей мислення: «Мова могла б багато що перейняти у речей, проте, найбільше, на що вона наважується, це запитування, хоча і воно, навіть будучи відповідно налаштованим, не йде далі здивування» [5; 10].

«Запитування» є взагалі характерним для філософського мислення. Такий пошук істини, абсолюту у песимістичній проекції знаходимо й у роботі Ж.-Ф. Ліотара «Возвышенное и авангард»: «Цей стан нікчемності, який художник переживає перед пластичною поверхнею, а музикант – в очікуванні звуку, нікчемність, яку переживає мислитель у [безплідній] пустелі думки, і так далі. Він переживається не просто на «початку» роботи, перед чистим полотном чи порожнім аркушем, але всякий раз, коли доводиться очікувати щось, – це питання виникає у кожної точки запитування (point d`interrogation), у кожного «а що зараз?» [7; 346].

Інший підхід до проблеми абсолюту представлений у філософсько-теоретичних роботах художника-теоретика абстрактного мистецтва В.Кандинського. Він є найбільш парадоксальною особою XX століття, чия творчість широко вивчена і представлена в роботах вітчизняних і зарубіжних фахівців, але продовжує провокувати чимало питань.

У роботах сучасних дослідників домінують дві інтерпретації філософсько-теоретичних текстів В.Кандинського: в ньому бачать, перш за все, філософа-ідеаліста і прихильника ідеї месіанства у мистецтві, втім, практично без уваги залишилося те, що проростає в його творчості, – тема прагматизму, диктаторства мислення й магії або містики. Так, загальновідомий принцип внутрішньої необхідності В.Кандинського залишає певну можливість інтерпретації, яка ілюструє достатньо яскраво вищезгадані теми, що істотно змінює враження, що склалося в сучасній вітчизняній і зарубіжній літературі, присвяченій теоретичним філософським пошукам художника-теоретика щодо його уявлення про абсолют: «Художник – Рука, що призводить за посередництва тієї чи іншої клавіші людську душу в доцільне коливання. Так стає очевидним, що гармонія фарб може бути збудована виключно на принципі доцільних коливань людської душі. Цей базис повинен бути названий принципом внутрішньої необхідності» [6; 178]. Тут можна побачити прагматизм у бажанні робити щось і в необхідності щось отримувати замість чогось. І для нього достатньо чітко визначено це щось, а саме – коливання людської душі.

Диктаторство мислення можна зарахувати і до незмінного впливу його теорій, вибору проблематики і стилю мислення на багатьох художників-теоретиків його часу, наприклад, на теорію М.Гершенфельда, про кого мова йтиметься пізніше. І, безумовно, прагнення Кандинського впливати на «душу», емоції людини кольором, словом, думкою несе в собі певне диктаторство, з одного боку, і, що, мабуть, нероздільно, містичну спрямованість, з іншого. Містика також у його прагненні гратись із людськими емоціями складає символіку і ноти кольору з метою створення музики не картини («я не пишу музику»), а музику відчуття, створення необхідної ЙОМУ ноти, звуку, людської душі (емоції).

Таким чином В.Кандинський під абсолютом розумів не духовність, точніше не стільки духовність, скільки ідеальний глибокий духовний вплив на людину. Абсолютним, тобто досконалим, методом такого впливу художник бачив вплив абстрактних візуальних образів-форм, використання абсолютного живопису: «…період переходу до чистого живопису, який називається також живописом абсолютним, і є досягненням необхідної мені абстрактної форми» [6; 318]. До духовного, на думку теоретика, повинна бути спрямована вся діяльність людини. Тобто абсолютом є певна модель, створена художником, але не існуюча в матеріальному світі.

В.Кандинський у своєму теоретичному творі «Точка і лінія на площині» присвячує один параграф поняттю абсолюту, так і назвавши його – «Абсолютне»: «…елементи, взяті за «основні», або «першоелементи», мають не примітивну, а складну природу. Всі поняття, пов’язані з «примітивністю», відносні, тому відносна і наша «наукова» мова. Абсолютного ми не знаємо» [6; 213]. Так, Абсолютний, Абстрактний ілюзорний світ, матеріалізований лише в теоретичних філософських поглядах художника-теоретика, став одним з істотних етапних моментів принципової і експресивної спрямованості, і звернення культури XX ст. до сучасного поняття «віртуалістики» або «віртуальної реальності», на сьогодні є однією з найбільш актуальних проблем сучасності. Через це поняття «віртуалістики» посідає центральне місце в сучасній філософії, культурології, мистецтвознавстві, естетиці, і активно досліджується та розробляється М.Носовим, Н.Маньковською й іншими авторами [9; 8].

Теоретичні пошуки художника та теоретика М.Гершенфельда співзвучні ідеям німецького

психолога, філософа та естета Теодора Ліпса. Т.Ліпс дав поняттю «вчуванння» якнайповніше і якнайглибше обґрунтування. На відміну від буденного «симпатичного вчування», «естетичне вчування», на думку філософа, абсолютне, порівняно з першим, що є неповним і недосконалим, тому що буденне «симпатичне вчування» у звичайному житті натрапляє на різні зовнішні обставини, що заважають його абсолютному прояву. М.Гершенфельд, говорячи про «вчування», використовує поняття «відчути», «зжитися» у своєму теоретичному творі «Мова живопису». «Естетичне вчування» є способом пізнання себе і навколишньої дійсності. Проте, на відміну від Ліпса, який сприймав мистецтво як естетичну Дійсність (що має на увазі «вчування» як можливість або швидше необхідність бути в ній, у цій естетичній дійсності, «зжитися» з нею), Гершенфельд сприймає мистецтво як «концепцію», «несвідоме виявлення внутрішніх стимулів», що припускає інтелектуальну дію певної естетичної концепції на нас, тобто сама естетична дійсність полягає в нас. І, отже, «естетичне вчуванння», «зживання» з цією дійсністю є здатністю відчути в собі цю дійсність: «Звичайно, це нелегко. Бо потрібно прийняти і ті чисто смакові відчуття живопису, які при цьому виникають. На кшталт того невідомого тонкого і ароматного вина, до якого потрібно звикнути» [2; 7]. Для Гершенфельда є абсолютом «нова духовність», «Душа світу»: «До неї спрямовані зусилля і музикантів, і художників» [2; 7]. Саме «вчування», «зживання» з твором мистецтва з метою наближення до абсолюту, суті, феномена витвору мистецтва знайшло від дзеркалення як у сучасному мистецтвознавстві, так і у філософії.

Уявлення про Абсолют, що мало умоглядний характер зі спробою реалізації в художній практиці, пояснює створення, з одного боку, певної філософії авангарду, а з іншого, – дає можливість певного сприйняття і представлення теорії лише як «допомоги», керівництва або пояснення собі та іншим себе і свого новаторства в художній практиці. Та все ж як і раніше залишається питання: чи можливо вважати ці теоретизування якоюсь цілісною філософською системою, певним філософським світом та мисленням? Вирішення цього питання неймовірно просте і пояснення напрошується саме по собі, містячись у наступному питанні, а саме – чи відповідала художня практика філософській (естетичній) теорії? Тобто, чи було присутнє таке ж «запитування» в живописі О.Богомазова, як в його теоретизуванні? Чи залишаються Пошуки духовності, Пошуки впливу в картинах В.Кандинського? Чи відповідає теорія нової духовності художній практиці М.Гершенфельда?

Провокуючи ці питання і проводячи паралелі між філософією і мистецтвом, цілком можемо сказати, що теорія пішла достатньо далеко від художньої практики у спробах вирішення проблеми абсолюту, але може становити достатньо цілісну в своїй еклектичності самобутню філософську систему.

Концептуальність і нелогічна спрямованість текстів підкреслює їх сучасний і, разом із тим, позачасовий характер. Цитати наведених вище текстів, парадоксально об’єднаних в єдине ціле, можуть становити інтерес як для естетичної, так і для сучасної філософсько-лінгвістичної думки, що абстрагується від авторства. Можна зробити висновок про те, що індивідуалізоване начало філософсько-теоретичної думки авангардної творчості є масштабністю колосально розрізненого (і разом з тим з’єднаного у простих глобальних ідеях, таких, наприклад, що досліджуються в даній роботі) звернення до абсолюту, достатньо цілісного мислення. Тобто, істинне пізнання культури, філософії, мистецтва початку XX століття, мабуть, починається лише на початку XXI. Так, наприклад, В.Турчин у монографії «Образ двадцятого у минулому та сьогоденні» дає уявлення про найбільші явища культури, мистецтва XX ст., найважливіші естетичні проблеми, реконструює XX ст. на початку століття XXI, і підкреслює силу впливу авангардного мислення, заданого адептами цього напряму: «Вони створили той міст, яким, бажаючи того або не дуже, покоління пішли вперед. Так XX століття почалося в XXI» [11; 19].

Проблема абсолюту є проблемою цілісності синтетичності філософського мислення і художнього авангарду, наділяє сенсом і життям абстрактну умоглядну творчість, провокує і, разом із тим, пояснює суперечливість думок «філософів від мистецтва». Абсолют є доступним, зрозумілим і одночасно найскладнішим філософським поняттям. «Філософи від мистецтва» представили своє бачення і, можливо, деяке вирішення даної проблематики, репрезентували свій оригінальний хід думки. Вчинивши активний, неусвідомлений вплив на сучасну філософську думку, вони дали імпульс постмодерністській парадоксальності та суперечності мислення, поставили останню крапку в новаторстві, залишивши лише поле дії цитатам у сучасній мові філософії та культури.

Джерельні приписи

1. Богомазов О. Живопис та елементи / О.Богомазов. – К.: Задумливий страус, 1996. – 152 с.

2. Гершенфельд М. Язык живописи / М.Гершенфельд // Весенняя выставка картин. – Одесса: Труд, 1913. – С. 4-7.

3. Горбачев Д. Духовные традиции украинского авангарда, или путешествие в космос воображения / Д.Горбачев // Малевич. Классический авангард. – Витебск-Красноармейск: Геодезия. – 2004. – Вып. 7. – С. 92-105.

4. Долгов К.М. Реконструкция эстетического в западноевропейской культуре / К.М. Долгов. – М.: Прогресс, 2004. – 1040 с.

5. Исаев А.А. Апория преемственности: История философии / А.А. Исаев. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т. – 2005. – 479 с.

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В.Кандинский. – СПб.: Азбука, 2001. – 560 с.

7. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард / Ж.-Ф. Лиотар; Пер. с франц. А.А. Курбановского // Искусствознание. – 1991. – № 2/01 (XVIII). – С. 344-358.

8. Маньковская Н. Симулякр / Н.Маньковская // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века; Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Рос. полит. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 409.

9. Носов Н.А. Виртуальная психология / Н.А. Носов. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.

10. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард в преддверии запредельного / Ф.Серс; Пер. с англ. С.Дубин. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.

11. Турчин В.С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.

Резюме

Розглянуто теорії митців, що найбільш повно відображають суперечності і неоднозначність мистецтва авангарду початку XX ст. Абсолютом у теорії авангарду є переорієнтація системи цінностей, персоналістичне, індивідуалізоване розуміння життя, філософії, науки, мистецтва і людської культури загалом. Таке усвідомлення багато в чому і зумовило створення утопії, міфу, феномена авангарду.

Ключові слова: український авангард, художник-теоретик, філософія, абсолют, живопис, теорія.

Summary

Shchokina O. **The search for the absolute – the philosophical «questioning» A.Bogomazov, idealism V.Kandinsky, «empathy» M.Hershenfelda**

The paper deals with the theory of artists, the most typical and fully reflects the contradictions and ambiguities of art vanguard early twentieth century. Absolute in the theory of the avant-garde is a reorientation of values, personal, individualized understanding of life, philosophy, science, art and human culture in general. This understanding in many ways and led to the creation of utopia, myth, the avant-garde phenomenon.

Key words: Ukrainian avantgarde artist, theorist, philosophy, absolute, painting, theory.

Аннотация

Рассмотрены теории художников, наиболее полно отражающие противоречия и неоднозначность искусства авангарда начала XX века. Абсолютом в теории авангарда является переориентация системы ценностей, индивидуализированное понимание жизни, философии, науки, искусства и человеческой культуры в целом. Такое понимание во многом и обусловило создание утопии, мифа, феномена авангарда.

Ключевые слова: украинский авангард, художник-теоретик, философия, абсолют, живопись, теория.

УДК 008:392.3

Т.В. Поляшенко

ІСТОРИКО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРИ РОДИННИХ ВІДНОСИН В УКРАЇНІ

Протягом тривалого часу, приблизно до кінця XIX ст., звичаєве право в Україні було одним з основних засобів регулювання міжособистісних відносин у соціально-родинному побуті. Звичаєве право охоплювало систему історично вироблених сільським середовищем здебільшого неписаних норм та уявлень про поведінку і взаємовідносини між людьми за різних життєвих обставин. Це був каталог традиційних знань про патріархально-селянське суспільство й водночас компонент його духовної культури. Звичаєве право існувало й передавалося від покоління до покоління за допомогою усної традиції.

Пізніше усталені норми звичаєвого права було покладено в основу формування системи сучасного сімейного права; вони також вагомо вплинули на становлення інших вітчизняних кодифіковано-правових систем. Тому дослідження історико-правових засад, зокрема, правових звичаїв у сфері функціонування родинно-побутових та шлюбних відносин тощо є актуальним з огляду на стан розвитку соціально-правових норм у сучасному українському суспільстві.

Проблеми становлення й побутування української сімейно-обрядової культури постійно привертали увагу вітчизняних дослідників. Наприкінці XIX та у XX ст. їм присвятили свої ґрунтовні розвідки етнографи, етнопсихологи й історики культури Д.Антонович, Ф.Вовк, О.Воропай, О.Курочкін, В.Скуратівський, М.Ткач та ін. М.Ткач, зокрема, зазначає, що, успадковуючись, обрядовість та звичаєвість поступово усталюються, стаючи законом соціальної життєдіяльності людей. Посилюючи суспільно корисні знання й акумулюючи культурні цінності, народні звичаї та обряди є легкодоступними й зрозумілими кожному, хоча й за наявності відносної консервативності [9; 46].

Значущим у соціокультурному контексті для традиційної символіки, оживлюваної обрядовою дією, є заміщення складного соціального явища порівняно простими та виразними, легко засвоюваними й відтворюваними рухами і жестами. Проте залишається малодослідженою специфіка функціонування елементів звичаєвого права у сфері родинно-побутової обрядовості. Зазначене і є метою даної статті.

Звичаєві норми і правила поширені у різних сферах життєдіяльності людини. Значною мірою завдяки їх впливові історично склалася сім'я – засноване на шлюбові та кровно-родинних відносинах об'єднання людей, пов'язане господарсько-побутової спільністю й взаємною відповідальністю. Вона є первинною інституалізованою соціальною формою спільної життєдіяльності – група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, що живуть разом [6; 504]. Зазначена клітинка суспільства є традиційним символом душевного порятунку та затишку. Цією ключовою ланкою родоводу скріплювався рід й зберігався невгасний вогонь домашнього вогнища. Основні функції сім'ї полягають у відтворенні роду, вихованні дітей, передачі молодому поколінню матеріальних та духовних цінностей, набутків життєвого досвіду, трудових умінь і навичок у підготовці молоді до самостійного життя.

Звичаєве право визнає вагоме значення батьківського авторитету у родинному вихованні. Дидактичні повчання батька й матері мають бути для родини законом. Розумно люблять своїх дітей ті батьки, які не доводять ніжності до розпещеності, піклування – до потачок й потурання примхам. Розумна вимогливість мусить поєднуватись із повагою до особистості дитини у процесі її становлення.

Вагоме місце у вихованні дітей посідає вітчизняна батьківська педагогіка, репрезентована прислів'ям: «Який батько такий і син, яка мати, така й донька».

Дівчат змалечку навчали вишивати, прясти, прищеплювали їм кулінарні навички: готуючись до заміжжя, дівчина повинна була власноруч приготувати посаг й уміти самостійно вести хатнє господарство. Хлопців із дошкільного віку привчали до землеробського ремесла – доглядати коней або волів, вправно класти борозну, бути майстровитим «на всі руки». Відповідно у сільській місцевості формувалася громадська думка. Родинне звичаєве право ґрунтувалося на авторитеті старших у родині: батька й матері, дідуся й бабусі.

Духовний рівень розвитку селянської спільноти значною мірою зумовлювався принципом

корпоративності – належності індивіда до замкненої соціальної групи. Сільська територіальна община називалася громадою і була відповідальною за виховання дітей у родині. В умовах патріархату наші пращури жили гуртом за чітко окресленим звичаєвим правом. У кожному селі або хуторі обиралася громада з числа найповажніших її членів – старійшин. Вона вирішувала найголовніші суспільно-господарські справи, налагоджувала взаємовідносини, виносила побутові присуди тощо. Наприклад, за звичаєм «Вдовиного (або сирітського) плугу», допоки гуртом не були оброблені землі у цих категорій сельчан, ніхто не зважувався порати власний город.

Вдова, як символ жіночої самотності й нещасливої долі, у народі була здебільшого поважана й підтримувана. Вважалося найбільшим гріхом скривдити вдову, сільська молодь поважала її й допомагала їй; іноді відзначалися спеціальні вдовині свята (наприклад, на Симона Зилота) [2; 67]. Свідомі порушники звичаєвого права наражалися на найгіршу неприємність – їх позбавляли колективної взаємодопомоги.

З поширенням капіталістичних відносин значення селянської громади поступово послабилося, хоча цей процес територіально був нерівномірним. Якщо на Правобережній та Західній Україні громада втратила своє значення вже в XVII-XVIII століттях, то на Лівобережжі вона проіснувала до XIX ст. У дореволюційному селі функціонувало два типи громадського землеволодіння – громадсько-подушний та громадсько-подвірний. Сільська громада мала право при несправній сплаті податків відібрати частину землі в одного господаря й передати її іншому. У користуванні громади знаходилися спільні ліси, водоймища і пасовища. Громада контролювала проведення ярмарків та базарів. Вона стежила за станом доріг, мостів та громадських будівель. При розгляді справ про польові шкоди важливим фундаментом при винесенні рішення була наявність огорожі, за нищення якої громадський суд суворо карав. Проте не мирився суд і з тим, коли потерпілі самі «шукали справедливості». У таких випадках, крім покарання, вони втрачали право на компенсацію шкоди [1; 126]. Звичай кругової поруки практикувався при відбуванні казенних повинностей.

За звичаєвим правом, хазяїн у селянській родині користувався правом безконтрольного розпорядження лише стосовно «добром набутого» майна, тобто заробленого чи вирощеного власними зусиллями. Батьківський спадок («дідизну») українець лише у крайньому випадку міг віддати під заставу, за будь-яких обставин не дозволяючи собі її продати. Таким же чином обмежувалось його право розпоряджатися майном своєї дружини – «материзною» (посагом): без добровільної її згоди заборонялося віддавати його під заставу. Етнографічні записи XIX – початку XX ст. засвідчують поширеність у народному побуті різноманітних звичаєво-правових норм у сфері сімейно-шлюбних відносин, а також сімейно-побутових звичаїв та обрядів, поширених ще у XVI-XVII ст.

Традиція обрання дівчиною нареченого, зокрема, була досить поширеною, але з посиленням ролі церкви втратила своє значення. Й лише пізніше вона повернула свою актуальність у зв'язку з потребою соціальної емансипації жінки. Характерною особливістю майнових відносин українського селянства стало надання нареченій материзни, наділу землі, який передавався у спадщину лише по жіночій лінії. Одержавши її, молода могла за власним бажанням розпоряджатися прибутком з неї.

З материної частини земельного наділу дочки й сини успадковували рівні частки, або отримували придане речами та грошима. Коли ж у сім'ї не було синів, дочки одержували у спадок і батьківську частину майна. Після смерті батька обов'язок наділення дочок приданим покладався на їхніх братів, причому воно за вартістю мало дорівнювати батьківщині, яку одержали старші сестри, що вийшли заміж за життя батька. Важливим інститутом сімейно-шлюбного права в Україні було «віно», своєрідна плата батькові за дівочий «вінок» молодої. Від слова «віно» ймовірно з'явилася й географічна назва Вінниця – чиєсь давнє віно, плата за наречену.

За старовинним звичаєм, який пізніше узаконив Литовський статут, наречений перед весіллям презентував своїй нареченій так званий віновий запис. У побуті зазначене називалося «вінування жінки або «оправленням віна». Це обдарування молодої молодим за обсягом встановлювалося у передшлюбній угоді. Воно уречевлювалося білизною, худобою та збіжжям, звідси й жартівливі приповідки: «віно або вовк з'їсть, або воно само згине», «дав йому віна: в'язочку сіна, і куль соломи», і міх полови» [3; 96-97].

Метою надання віна було майнове забезпечення жінки на випадок смерті чоловіка. Вінована жінка у майновому контексті ставала відносно незалежною, могла вільно розпоряджатися своїм віном як за життя чоловіка, так і після його смерті, допоки його спадкоємці не сплачували їй всю суму, визначену у віновному записі.

Інститут віна, як і посаг, матеріально скріплював шлюби людей, рівних у соціальному та майновому відношенні. Синів, за умови їх одруження, батьки мали вивінувати. Неодружених же не вінували,оскільки вони не мали права жити окремо від батьків. Якщо в сім'ї було декілька синів, то прийнято було одружувати старшого з них, а потім молодших. Зазначене стосувалося й сестер, причому записували віно на частині майна чоловіка. «Оправу віна» дозволялося здійснювати не менш ніж на третині майна чоловіка. Земля, на яку здійснювався віновий запис, називалася «вінною». Віно з привінком після смерті чоловіка переходило до рук удови і вважалося її власністю [4; 553].

Важливим аспектом родинного звичаєвого права є значення матері у життєдіяльності родини. Її соціальна роль окреслена звичаєвим правом народу чіткіше, ніж статус батька, незважаючи на його безумовний авторитет як глави родини. Особливо рельєфно відбивається культ матері у весільній обрядовості (до неї звертаються свати, коли приходять висватувати дитину, вона заплітає косу доньці, підперізує рушником, накладає вінок перед вінчанням, приймає молодого, виряджає весільний поїзд).

Соціальний статус участі матері у вихованні дитини від моменту народження фіксувало так зване материнське право. Традиційно звичаєвим правом неписано кодифікувалася моральна поведінка вагітної жінки, застерігаючи її від шкідливих звичок. Звичаєве право зобов'язувало багатодітних матерів відвідувати уперше вагітних, особливо в останні місяці та тижні вагітності. Їхня лагідна мова, стримана оптимістична розповідь і особистий приклад (наявність трьох, чотирьох й навіть десятьох дітей) мала позитивно вплинути на вагітну первістку.

Особливого значення надавалося психічному станові вагітної: її не годилося сварити навіть тоді, коли вона цього заслуговує, розповідати історії про пограбування, убивства, природні катастрофи, пожежі тощо. Свекрусі заповідалося щоденно підтримувати гарний настрій вагітної невістки.

Старовинний звичай ім'янаречення пов'язувався з переконанням, що влучно вибране й милозвучне ім'я сприятиме щастю й добробуту новонародженого. В українському патріархальному селі баба-повитуха або ж повитуха з кумами чи самі куми йшли з подарунками (хлібом, крупою або куркою) до священика з метою «одержання імені». Новонародженого, як правило, нарікали іменем православного святого, з днем іменин якого збігався день народження. На ім'янареченні позначалися конкретні норми моралі та звичаєвого права. Зокрема, на вибір імені впливали стосунки родини з церквою, священиком, сільською релігійною громадою.

У нашому народі є здавна поширеним традиційний народний звичай кумівства з метою обрання для новонародженої дитини «других батьків» – її опікунів та покровителів. Куми, тобто хрещені батьки, ставали рідними дитині, яку за їх участі охрестили у церкві. Й відтоді вони, спільно з рідними батьками, мають піклуватися про подальшу життєву долю дитини, виховувати її й допомагати за скрутних обставин.

Звичаєве право чітко окреслювало громадянські обов'язки кумів. У куми брали (а не запрошували, оскільки відмовитись від такої пропозиції значило взяти на себе великий гріх) людей статечних, бажано заможних й тих, які користувалися повагою у суспільстві. Остерігалися пропонувати кумівство лише тим, у кого вмирали діти, вважаючи, що це негативно відіб'ється й на похресниках. Після церковного обряду члени споріднених сімей обопільно у звертаннях переходили на шанобливе «ви». Народна мораль суворо засуджувала інтимні стосунки між хрещеними батьками.

Похресники напередодні Різдва й Нового року відносили хрещеній матері кутю, а на Великдень – писанки чи крашанки, отримуючи затомість смаковиті ласощі; засіювали оселі хрещених зерном у новорічні свята з поетичними примовками. Якщо ж у похресника вмирали батько або мати, то, за звичаєвим правом, хрещені батьки мали першими прийти на допомогу, коли ж діти залишалися круглими сиротами, їх часто брали на виховання у свої родини. Хрещені батьки були найпочеснішими персонами на весіллях; їх садовили поруч із молодятами, першими обдаровували короваєм та іншими весільними подарунками.

Поховальна та поминальна обрядність як форми сімейно-побутових традицій також побутували у межах звичаєвого права. Смерть людини в народі сприймалася як горе, але водночас і як природна необхідність. За звичаєм померлих обмивали й обряджали у нове вбрання: літніх – в одяг переважно темних кольорів; молодих дівчат – у спідниці синього, зеленого і жовтого кольорів, які в народі вважалися «жалобними». При похованні неодружених дівчат та хлопців нерідко використовувалось весільне вбрання. Дівчат, наприклад, наряджали у весільні сукні, на руку ліпили перстень із воску, до правої руки прив'язували весільний рушник й розплітали волосся. Крім того, хлопцеві до пояса

пов'язували червону весільну хустку. У день похорону родичі чи знайомі небіжчика прощалися з ним, немовби просячи у нього пробачення. Після поховання влаштовували поминки – ритуальну гостину з обов'язковим вживанням ритуальних страв. Поминали покійника також через дев'ять днів (дев'ятини), сорок (сороковини), а також через рік (роковини). Щорічно за тиждень після Великодня відбувалися громадські колективні поминки. Люди цілими сім'ями впорядковували могилки і влаштовували на цвинтарі пригощання. Цей звичай зберігся й дотепер.

У наш урбанізований час суспільство не відмовляється від поцінування й дотримання багатьох родинно-побутових традицій, обрядів і звичаїв. За результатами соціологічного дослідження [5], понад 80% опитаних представників українських родин повідомили, що зберігають і прагнуть передати від покоління до покоління ікони, якими їх благословляли до шлюбу їхні батьки, весільні рушники як своєрідні обереги сімейного затишку, весільний одяг тощо. Інколи до зазначеного долучаються сорочечка немовляти й волоссячко з перших пострижин тощо.

Багатовіковими звичаєво-обрядовими формами супроводжується святкування Різдва Христового [8; 109]. Напередодні сім'ї, що дотримуються православних традицій, готують святкову вечерю. «Народ співав колядки та щедрівки, які співали колись різно: колядки на Різдво, а щедрівки на Новий рік, а потім стали їх змішувати. Вони оточені доброзичливістю і через те вони були вельми улюблені народом і мали на нього гарний моральний вплив. Вони пронизані гуманізмом і ідеалізмом» [8; 112]. За стародавнім церковним звичаєм, на стіл подаються 12 пісних страв, головною з яких є солодка кутя. Коли на небі з'являється перша зірка, взаємно вітаються «Христос рождається!». У наступні дні українці ходять у гості, виконуючи колядки, що оспівують народження Ісуса.

Отже, родинно-побутові стосунки формувалися на історико-правових засадах, одним з яких було звичаєве право, вдосконалюване впродовж усієї етнокультурної еволюції народу. Окремі компоненти вітчизняного звичаєвого права зберігаються й донині, як-от: 1) принцип корпоративності – належності індивіда до конкретної соціальної групи з властивою їй духовною культурою та побутом, взаємовиручкою і взаємодопомогою; 2) регулярне відвідання церкви як важливого осередку культурно-громадського життя; 3) вирішальне значення батьківського виховного впливу на дітей й функціонування родинної педагогіки; 4) майнове забезпечення жінки на випадок смерті чоловіка та її вплив у залагодження родинних справ; 5) суспільно-корисна значущість обрядів, пов'язаних зі вступом до шлюбу, народженням дитини та похованням.

Джерельні приписи

1. Боряк О.О. Україна: етнокультурна мозаїка / О.О. Боряк. – К.: Либідь, 2006. – 328 с.
2. Вдова // Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006.
3. Віно // Там само. – С. 96-97.
4. Левицкий О. Черты семейного быта в Юго-Западной Руси XVI-XVII вв. / О.И. Левицкий // Архив ЮЗР. Ч. VI: Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв. – К., 1909. – Т. 3. – С. 1-120.
5. Пилипенко В.Є. Соціальні та галузеві соціології / Пилипенко В.Є., Попова І.М., Танчер В.В. та ін. – К.: Фоліант, 2007. – 451 с.
6. Родина // Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006.
7. Савчин Л.М. Звичаєва сімейно-побутова обрядовість та її значення в традиційній культурі Волинського Полісся (на матеріалах польових досліджень 20-30-х рр. XX століття): автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 17.00.08 – «Музеєзнавство, збереження художніх цінностей та пам'яток архітектури» / Л.М. Савчин; Київ. держ. ін-т культури. – К., 1995. – 24 с.
8. Сумцов М.Ф. Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / М.Ф. Сумцов / Підготовка тексту й мовна редакція Л.Ушкалова; слово до читача, примітки та післямова В.Фрадкіна. – Харків: Акта, 2002. – 282 с.
9. Ткач М. Дерево Роду / М.Ткач. – К.: АНФАС, 1995. – 111 с.

Резюме

Здійснено дослідження історико-правових засад й окремих правових звичаїв у сфері родинно-побутових відносин в Україні від доби пізнього феодалізму до наших днів.

Ключові слова: культура, право, родина, звичаєве право, сімейне право, родинно-побутові відносини, шлюбні відносини, сімейно-обрядова культура.

Summary

Polyachenko T. **The historical-legal bases of the culture of the family relations in the Ukraine**

The research of the historical-legal bases and separate legal customs in the sphere of the family-household relations in the Ukraine from the epoch of the late feudalism up to now is carried out in the article.

Key words: culture, right, family, custom right, family right, family-household relations, marriage relations, family-ceremonial culture.

Аннотация

Осуществлено исследование историко-правовых основ и отдельных правовых обычаев в сфере родственно-бытовых отношений в Украине от эпохи позднего феодализма до наших дней.

Ключевые слова: культура, право, семья, обычное право, семейное право, родственно-бытовые отношения, брачные отношения, семейно-обрядовая культура.

УДК 59(477:32)

О.М. Полтавець

УКРАЇНСЬКЕ ШКІЛЬНИЦТВО В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДІАСПОРИ В США

Інтерес до України, національної культури, мови, історії члени діаспори починали формувати через сімейні традиції і звичаї, прилучення до своїх громадських організацій, церкви і школи. Постійна й цілеспрямована праця з молоддю, прищеплення їй духовних цінностей, необхідних для її з'єднання з старшим поколінням, є важливою запорукою тривалого життя кожної етнічної громади. Про це йдеться у багатьох розвідках представників української діаспори з усіх континентів. Тому *метою даної статті є* висвітлення впливу українського шкільництва на формування та збереження етнокультурної ідентичності діаспори США.

Іммігранти першої хвилі організовували так звані кімнати для читання, вперше відкриті наприкінці 1880-х років. У 1920 р. більшість українських громад у США мали по одній такій кімнаті [8; 50]. Подібна форма просвітництва стала фундаментом у створенні майбутніх шкіл.

Звертаючись до історії української школи в США, відзначимо, що її діяльність починається з 1893 р., коли у Шамокині (Пенсільванія) засновано школу за ініціативою Івана Констанкевича, тамошнього греко-католицького священика. Це і стало відправною точкою українського шкільництва в США як системної одиниці в освіті.

1894 р. українські школи вже існували в Монт-Кармелі, Пітсбургу, Оліфанті, Шенандоа, Вілкіс-Бері (в Пенсільванії), в Джерсі-Сіті (штат Нью-Джерсі) і в Міннеаполісі. В наступні роки вони виникли в Лайсенрінгу, Магоной-Сіті. Класи розміщувались у церковних залах; деякі громади будували окремі шкільні будинки: 1896 р. – в Лайсенрінгу і в Мейфілді, в 1899 р. – у Пасейку, в 1901 р. – в Оліфанті, 1903 р. – у Монт-Кармелі, в 1904 р. – Магоной-Сіті. Така активність пояснювалася зіткненням українських іммігрантів з проблемою не відповідності рівня їх освіченості запитам інокультурного суспільства.

Перші вчителі не мали відповідного професійного рівня. 18 липня 1899 р. у Філадельфії відбувся з'їзд греко-католицьких священиків, на якому ухвалено низку резолюцій, серед яких й присвячених шкільництву. Прийнята ухвала проголосила, що в кожній громаді мусить буди рідна школа. Проте в цій ухвалі не йшлося про вимоги до кадрового складу школи і оплату їхньої праці.

29 травня 1902 р. «Свобода» надрукувала оголошення про те, що учителям, які б хотіли прибути до Америки і працевлаштуватися, не буде надаватися фінансова підтримка. Для забезпечення цієї потреби необхідно опановувати й інші спеціальності – «знати дяківство і провадити хор» [3]. Через 3 роки, 21 вересня 1905 р. у «Свободі» знову з'являється інформація про критичний якісний рівень українського шкільництва [5].

Для вирішення цього питання та пам'ятаючи про важливість поширення освіти серед українських дітей, в доповіді на народних з'їздах, що пройшли в Йонкерсі (Нью-Йорк) 23 листопада 1903 р. і в Оліфанті 22 січня 1904 р. о. Павло Тимкевич запропонував доручити шкільному фонду відкрити Українську бурсу для дітей, щоб вони мали можливість продовжити навчання у вищих школах країни. Це рішення було виконане в 1904-1905 навчальному році.

28 липня 1904 р. «Свобода» оголосила про початок діяльності Першої української бурси в Нью-Йорку та зазначила контингент закладу й мету його створення. До бурси приймалися хлопці у віці від 10 років щоб навчатися дисциплінам і праці, не забуваючи про патріотичне виховання. Метою бурси визначено зростання кількості української патріотичної інтелігенції в Америці [7; 328]. Її відкрито 10 жовтня 1904 р., прийнято 14 хлопців із різних міст країни, які по закінченню навчального закладу «радо і з душею пішли б на службу тому народові, з якого вийшли» [2; 135]. Було придбано дім в Йонкерсі (Нью-Йорк), де бурса існувала до 1907 р., завдяки її настоятелю о. П.Тимкевичу. Причину її ліквідації можна пояснити байдужістю громадян та смертю о.Тимкевича.

4 червня 1905 р. у Нью-Йорку відбулися жіночі збори, на яких ухвалено за мету поширення освіти і серед українських жінок за допомогою курсів із навчання письму і читанню, видання часописів та книжок.

Спробу об'єднати зусилля українців для вирішення спільних проблемних питань освіти зробив священик Макар, який у «Свободі» від 13 липня 1905 р. помістив «Відозву до всіх учителів

парафіяльних шкіл у Злучених Державах», у якій йшлося про те, що пріоритетним має стати заснування шкіл для дітей [4]. Отець Макар склав план, за яким вчителів з усіх шкіл необхідно з'єднати в товариство, так звану «учительську юнію». Це товариство мало обрати комітет із 7 членів (шкільна рада), який би спонукав українців до заснування шкіл навіть у тих місцевостях, де немає священика. Інше питання стосувалось підручників, дитячих газет, створення гуртків та ін. Ним займався «Головний український народний комітет», що також обговорював справу виховання нових кадрів американсько-української інтелігенції. Для збору коштів запропоновано засновувати на місцях відділення «Товариства українських патріотів».

З прибуттям до США єпископа С.Ортинського це питання набуло особливої уваги. З приводу цього проведено збори греко-католицьких церковних громад у Нью-Йорку 17-18 жовтня 1907 р.; 10-11 грудня 1907 р. під його проводом відбулась конференція греко-католицьких дяко-вчителів у Пітсбурзі (Пенсільванія), яка ухвалила, що шкільні справи має налагоджувати обраний комітет Нью-Йорку.

Питання української освіти хвилювало кожну релігійну або громадську українську організацію. Історичного значення набув проведений 15 вересня 1909 р. просвітницький з'їзд у Філадельфії (120 делегатів із 48 місцевостей). Вони одноголосно ухвалили резолюцію щодо створення освітнього товариства, яке мало провадити просвітницьку діяльність серед українців Америки. Товариство мало назву «Просвіта». Його мета полягала в тому, щоб в кожній парафії була читальня, в кожній читальні влаштовані курси для неграмотних, а при кожній церкві школа для дітей. Серед планів – заснування вищої школи для вчителів і дяків. Передбачалося відкрити школу для підготовки до вступу у духовну семінарію. Отже, починало вирішуватися питання підвищення кваліфікації кадрів, що працювали в українській школі. На з'їзді заслухано 3 доповіді вчителів про роль «Просвіти» в житті українців і запропоновано підготувати підручники для учнів; відкрити бібліотеки, скласти плани, проводити зразкові практичні лекції і давати методичні поради для вчителів; організувати для молодих вчителів місячні курси, конференції, з'їзди, бурси, позашкільні заклади для українських дітей.

У 1909 р. на річному засіданні УНС, яке відбулось 8-9 вересня в Чикаго, представлено на розгляд дві розробки «Букваря» і підручника для читання [7; 336]. Це засвідчило зрушення у напрямі удосконалення системи українського шкільництва.

Важливий внесок у розвиток української школи був зроблений українською громадою м. Вотервліт (Нью-Йорк), де почала діяти перша в штаті цілоденна школа. Її історія починається 1910 р., коли при українській церкві було відкрито вечірню школу. В 1939 р. її перенесено до іншого приміщення, де вже функціонувала цілоденна парафіяльна школа, а вчителями працювали сестри-василіянки. Школа проіснувала до 1970 р. Причина ліквідації – мала кількість учнів, а, головне, брак педагогічних кадрів. Згодом, завдяки старанням громади, організовано школу українознавства, що існує і досі [7; 310].

Наступний крок був зроблений 1912 р., коли почав свою діяльність шкільний фонд в Америці для розвитку просвіти і шкільництва. Метою фонду стала підготовка єдиної навчальної програми для шкіл, надання допомоги вчителям, а також організація архівів і музеїв. Передбачалося заснування Центральної української бібліотеки, музею і Українського архіву. З цього приводу Л.Мишуга зазначав, що матеріальне підґрунтя, закладене в систему шкільництва, не буде підпорядковане жодній організації, а належатиме народові і спільними зусиллями буде продовжувати традиції шкільництва українських іммігрантів [2; 137]. Таким чином, українська освіта набирала розмаху через засновані нові школи, освітянські організації, що сприяло культурному розвитку української громадськості в США.

У 1920 р. більшість українських громад мали по одному читальному центру і школі. 26 жовтня 1927 року на IV конгресі Об'єднання українських організацій в Америці О.Стеткевич виступив з доповіддю «Реорганізація української школи в Америці», в якій підняв питання про діяльність українських шкіл. Інша проблема, на яку звернув увагу О.Стеткевич, полягала у відсутності єдиного плану навчання, єдиних для всіх шкіл підручників. На його думку, потрібно відмовитись від уживання в школах «…таких підручників, яких хоче священик або громада» [7; 339]. Виникла потреба в організації філії «Рідної школи», яка б підлягала центральній організації. Розуміючи, що шкільництво знаходилось в критичному стані, членами IV конгресу Об'єднання ухвалено рішення про те, що українська школа має стояти лише на національних засадах, а її метою – виховання свідомих членів американської держави і, разом із тим громадян, котрі б пам'ятали своє українське походження, культуру, традиції, етнокультурну приналежність.

Згодом в усіх українських школах було запроваджено єдиний план навчання, однакову систему й шкільні підручники. Членами конгресу вирішено питання про шкільні видатки. Крім того, конгрес закликав окремі українські громади до приєднання своїх шкіл до «Рідної школи». Згідно з резолюцією, батьки повинні вносити до шкільного фонду плату в розмірі 50 центів, незалежно від числа дітей, що відвідують українську школу [7; 340]. У такий спосіб було вирішено проблему з оплатою праці вчителів.

Після Другої світової війни до США прибуло чимало української інтелігенції, серед яких і вчителі.

Перші українські курси в Америці організовано К.Кисілевським 1949 р. у Нью-Йорку. Досвід роботи викладача він набув у Німеччині, де в таборі для біженців ним була створена «Українська школа». Протягом 1950-1951 навчального року в цій школі навчалось 94 особи, які не тільки поповнювали знання про Україну, але й вивчали англійську. 1949 р. ще дві українські школи засновано в США. Одна в Чикаго, організатором якої був О.Мичик. Другу створив М.Сніхурович, у м. Нью-Хавен.

1950 р. навчальні та середні українські школи засновано в Детройті, Клівленді і Денвері; в 1951 р. – в Нью-Арку (Нью-Джерсі), Чикаго і Балтіморі; в 1952 р. – в Йонкерсі, Джерсі-Сіті, Філадельфії, Бостоні, Хартфорді. Наприкінці 1952 р. Чикаго і Нью-Йорк мали по дві школи. Найважливішим їх завданням було пристосувати молодь до американської культури і суспільства, зберігши національне українське коріння. Тобто, нове покоління повинне бути «двокультурним» і двомовним.

Восени 1950 р. у Детройті з ініціативи батьківського комітету, який очолив інженер Д.Березовський, почали діяти курси українознавства під керівництвом проф. В.Павлусевича. З 1951 р. директором курсів був доктор М.Дольницький.

16 листопада 1952 р. відбулися установчі збори товариства «Рідна школа», на яких ухвалено статут і обрано управу на чолі з Д.Березовським. У 1960 р. управа організувала педагогічні курси під керівництвом проф. В.Павлусевича, на яких викладались українська мова, педагогічна психологія, методика української мови і загальна методика, історія філософії, історія, географія, культура та ін. У рамках товариства існувала школа українознавства й дитячий садок. Восени 1962 р. ліквідовано академічні курси українознавства, замість яких створено 9, 10 і 11 класи школи українознавства. Ця структура з 1965 р. друкувала «Вісті товариства «Рідна школа», які знайомили читачів із планами проведення свят, вчительських конференцій, з'їздів, діяльністю управи, що спрощувало систему інформування української громади щодо питань у сфері освіти.

«Рідна школа» мала духовних опікунів – настоятелів українських церков. Товариство дбало і продовжує дбати не тільки про те, щоб молодь вивчала українознавство, а й одержала українське національно-релігійне виховання.

З осені 1951 р. започатковано школу країнознавства «Детройт-Захід». Першим її головою став проф. Б.Пюрко. Кількість учнів цієї школи була невелика, утім зростала з кожним роком. Так, у 1952-1953 н. р. у школі було 33 учні; 1953-1954 рр. утворився гурток «Рідної школи», а кількість учнів збільшилась до 55. У 1954-1955 рр. школа придбала нове приміщення і збільшила кількість учнів до 67. У 1956-1957 рр. у ній навчалося 110 учнів; у 1958-1959 рр. – 148; у 1961-1962 рр. – 135.

18 березня 1962 р. школа країнознавства «Детройт-Захід» відсвяткувала 10-річний ювілей. В ній набувало знань 113 учнів. У 1964-1965 рр. – 125; тоді ж почався випуск журналу «Рідна школа» і започатковано дитячий садок за ініціативою «Спілки українок Америки» (СУА) [9; 34]. Проте вже в 1965-1966 рр. тут навчалось 90 учнів і помітною стала тенденція до зменшення їх кількості (в 1977-1978 рр. було лише 16 дітей), що і припинило діяльність школи [9; 43]. Причини закриття пояснюються насамперед погано налагодженою системою комунікації між керівництвом шкіл і управою шкільної ради. Наприклад, із 75 шкіл, офіційно зареєстрованих при шкільній раді, лише 40 продовжували підтримувати зв'язок із центром. Річний звіт за 1967-1968 рік подали до управи шкільної ради 19 шкіл, тому кількісне число учнів не відповідає дійсності [1; 187].

Відповідальність за підготовку молоді і виховання її в релігійному і національному дусі взяли на себе засновники Української православної парафії Св. Покрови у Саутфільді (Мічиган). У вересні 1955 р. школа релігії і українознавства почала діяти для українських православних дітей. Першими вчителями її були Омелян Каранець, Ольга Гаховська й Катерина Жупінас. 1959 р. при школі засновано дитячий садок. У тому ж році архієпископ Володимир узяв школу під свій нагляд і вона увійшла до складу шкіл Української православної церкви в США. Отже, було відновлено зв'язок українського шкільництва і церкви, що сприяло пожвавленню інтересу до навчання серед дітей.

1970 р. було змінено програму навчання, внаслідок чого встановлено єдину шкільну систему, за якою всі парафіяльні школи поділялись на початкові (1-5 класи), вищі початкові (6-8 класи), середні (9-10 класи). Школа ім. Лесі Українки стала середньою школою українознавства [9; 175-179].

Сучасні українські школи в США можна поділити на цілоденні, суботні або недільні. Наприкінці 90-х років діяло 20 початкових шкіл та 5 середніх.

Як відомо, церква завжди відігравала важливу роль не тільки в духовних потребах українських емігрантів, а й була центром освіти. Ця традиція зберігається в громаді й нині. У 1990 р. Українська католицька церква відкрила 21 постійно діючу школу неповного навчання, 4 – повного і 2 коледжі.

Ідеї попередників продовжують їх сьогоднішні послідовники, які є не тільки високоосвіченими вчителями, але і видатними науковцями. Надія Хойнацька, наприклад, – авторка підручника історії в школах українознавства. Високі нагороди та грамоти від президентів Р.Ніксона, Р.Рейгана і Б.Клінтона має професор Михайло Біда – видатний науковець, що зробив помітний внесок в американську економіку. Обов'язком громади є передача знання української мови, підтримка українського шкільництва і пробудження інтересу до культури і традицій українського народу. Ці завдання продовжують виконувати представники останньої хвилі через навчальні заклади.

Джерельні приписи

1. Дуда Г. Оцінка системи рідних шкіл / Г.Дуда // Ісаїв В. Українці в американському та канадському суспільствах: Соціологічний зб. – Вид. М.Коць. – Джерзі Сіті, Нью-Джерсі, 1976.

2. Мишуга Л. Як формувався світогляд українського емігранта / Л.Мишуга // Пропам'ятна книга, видана з нагоди 40-літнього ювілею Українського Народного Союзу. – Джерзі Ситі, Нью-Джерзі: Накладом Українського Народного Союзу, 1936. – С. 6-177.

3. Свобода. – 1902. – 29 травня.

4. Свобода. – 1905. – 13 липня.

5. Свобода. – 1905. – 21 вересня.

6. Свобода. – 2004. – 25 червня.

7. Стеткевич О. Українське шкільництво в Америці / О.Стеткевич // Пропам'ятна книга, видана з нагоди 40-літнього ювілею Українського Народного Союзу… – С. 325-342.

8. The Ukrainian Americans: Roots and Aspirations 1884-1954. / by Myron B.Kuropas. – Toronto: University of Toronto Press, 1991. – 534 p.

9. Ukrainians in Detroit and Michigan by Paul Dzul. – Detroit, 1988. – 47 p.

Резюме

Розглядається українське шкільництво та його роль у формуванні й збереженні етнокультурної ідентичності діаспори в США.

Ключові слова: українське шкільництво, українознавство, етнокультурна ідентичність.

Summary

Poltavec O. **Ukrainian schooling in the context of maintenance of ethnically-cultural identity of Diaspora in the USA**

This article discusses Ukrainian schooling and its role in the formation and preservation of ethnic and cultural identity Diaspora in the U.S.

Key words: Ukrainian schooling, Ukrainian Studies, ethnic and cultural identity.

Аннотация

Рассматриваются украинские школы и их роль в формировании и сохранении этнокультурной идентичности диаспоры в США.

Ключевые слова: украинские школы, украинознание, этнокультурная идентичность.

УДК 316.74:929(477)«1895/1968»(043)

Т.Г. Добіна

ПУБЛІЧНЕ СЛОВО ВИДАТНОГО МАЙСТРА КОМПОЗИЦІЇ – БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

З початком нового тисячоліття в українських культурологічних колах помітною є тенденція актуалізації досліджень тих лабіринтів історико-культурного процесу, які не набули висвітлення в умовах жорстких ідеологічних табу. Українська музична культура ХХ століття містить багато нез'ясованого, невивченого, непотрактованого, несправедливо викресленого з обігу і навіть згадування в друкованих виданнях. Наявність «білих плям» виключає можливість цілісного усвідомлення загальноісторичного процесу розвитку української культури. Це поширюється на проблему нового погляду для переосмислення значущості діяльності непоодиноких митців, задіяних у розвитку й збагаченні культури України мало не усього ХХ ст.

Увагу українських дослідників час від часу привертає творча постать Бориса Лятошинського, який активно працював на ниві українського культуротворення першої пол. ХХ ст. Проте теоретична спадщина згаданого музикознавця досі не була предметом окремого дослідження. Існуючі наукові монографії, дисертації та публікації І.Белзи, В.Самохвалова, Н.Запорожець, В.Клина, М.Копиці, Т.Булат, І.Царевич, Д.Каневської, К.Шамаєвої та ін. авторів торкаються лише окремих граней діяльності Б.Лятошинського як учасника процесу функціонування української музичної культури або в них заторкуються лише питання музичної мови і стилю його творів. Оцінка культурної діяльності Б.Лятошинського, як правило, залишалася без аналізу його світоглядних позицій в контексті його самобутньої долі в творчій атмосфері вказаної епохи.

Вивчення принципових творчих позицій Б.Лятошинського здійснене на матеріалі його критичних статей і виступів, есе, вступних слів, інтерв'ю та рецензій, а також джерелознавчих і епістолярних напрацювань М.Копиці [1; 2; 3], І.Царевич [3; 9], К.Шамаєвої [10]. Названі джерела безпосередньо стосуються даних про творчість митця і складають підґрунтя для розробки дослідження, хоча в них відсутній спеціальний розгляд ідей теоретичної спадщини Б.Лятошинського в цілому і тематики культурологічних робіт та критичних публікацій зокрема.

Предметом нашої уваги є творчість українського діяча культури, теоретика музичного мистецтва композитора Б.Лятошинського, його різнобічна діяльність публіциста та музично-громадського діяча.

Змістом роботи є спроба дослідження теоретико-культурологічних робіт Б.Лятошинського, якому належить особливе місце в історії розвитку української пожовтневої культури. Тому це дослідження, проведене з акцентом на його теоретичній спадщині, включатиме огляд культурологічних робіт і критичних виступів у пресі радянського періоду і, зокрема, суспільно-публіцистичної діяльності. Воно є спробою об'єктивного висвітлення творчої і теоретичної діяльності цієї обдарованої людини, специфіки її світоглядного підходу до мистецтва і культурологічних поглядів на явища й процеси музичного і громадського життя, самобутності та національної спрямованості його творчого доробку.

Метою розвідки є відтворення теоретичної спадщини Б.Лятошинського, що полягає в систематизації і структуризації тематики його робіт і критичних публікацій. Реалізація цієї мети вимагає виконання таких завдань:

– з'ясування суспільно-культурних передумов розвитку публіцистичної діяльності радянського періоду (у першій половині – середині ХХ ст.);

– визначення характеру і ролі критичного супроводу культури в кризові моменти розвитку суспільства;

– класифікація тематичних напрямів теоретичної спадщини Б.Лятошинського;

– обґрунтування значення його внеску у розвиток української культурологічної думки.

В історії української культури радянський етап чи не найбільш складний для осмислення його культурних набутків в умовах заідеологізованості, жорна якої відчув на собі і Б.Лятошинський. Таке твердження може здатися безпідставним і навіть парадоксальним, адже саме цей хронологічно ближчий до нас період, ще й тепер доступний для предметного вивчення, а його мистецька мова значно зрозуміліша, ніж, скажімо, мова культури попередніх епох. Проте, розвиток української

культурологічної думки означеного періоду, як засадних підвалин національної музичної культури – вивчено недостатньо. І це не випадково, позаяк доступ до документально-історичних матеріалів відкрився лише недавно і не в повному обсязі.

Головна обставина, що гальмувала розвиток культурних процесів – жорсткі рамки ідеологічної доктрини, які не лише регламентували зміст і характер художніх процесів, збіднюючи якісні і кількісні їх виміри, але й визначали методологію їх осмислення культурологічною наукою. Внаслідок цього в офіційній історії культури України (як і СРСР загалом) наявне деформоване уявлення про культурні процеси минулого століття.

Сучасна переоцінка цінностей дає можливість як нового погляду на відомі події, так і дослідження, об'єктивного аналізу і тлумачення мало відомих і нерозкритих фактів, тобто підцензурних лабіринтів історії. Досвід таких досліджень засвідчив, що внаслідок непередбачуваної взаємодії їх внутрішньої динаміки, елементи модальності[1] раптом складаються зовсім несподіваним чином. Разом із цим існує потреба у вивченні тих етапів історії, дієве наповнення і зміст яких замовчувалися, а іноді і фальсифікувалися – занадто очевидною була їхня невідповідність офіційній концепції історії культури.

Два названі шляхи є плідними в створенні повної картини функціонування і розвитку української культури XX століття – багаторівневої системи, що складається зі взаємодії безлічі елементів і підсистем. Особливе місце серед останніх належить музичній критиці як інструменту усвідомлення музичної культури, головним завданням якого є осмислення ролі і якості музичного мистецтва і – ширше – музичної культури в цілому.

В історії розвитку суспільства відомі періоди, коли, в моменти кризи культури або соціальних потрясінь, критична діяльність привертала увагу, оскільки порушення між відповідними рівнями сприйняття і творчості позначаються на сфері художньої критики.

В Україні наукове вивчення радянської культури стало можливим лише з початком так званої перебудови. Іноді висвітлення і поцінування тих чи інших явищ, етапів розвитку історії культури радянського періоду ще й тепер ускладнюють політичні переконання самих дослідників, бо одні з них бачать у радянській культурі заперечення національних традицій дожовтневої епохи; інші – відстоюють думку про повноцінний розвиток кращих, найбільш життєздатних і високохудожніх традицій культури минулого. В результаті, наукова об'єктивність приноситься в жертву політичній упередженості, що ускладнює визначення закономірностей розвитку української культури радянського ґатунку.

Зрозуміло, що в ході розбудови радянської культури під гаслами пролетарського оновлення свідомо і послідовно обривалися зв'язки з народними традиціями минулого, але посилювалися і розвивалися інші його традиції. Для того, щоб зрозуміти розвиток культури досліджуваного періоду, звернемося до документалізованих проявів української критичної думки і оглядово-коментативних публікацій радянського періоду.

У першій пол. XX ст. у науковому світі існувала думка про зростання ролі критичної діяльності, як найбільш мобільної галузі історії в кризові періоди суспільства і культури. Адже в моменти таких випробувань трансформується структура художньої культури: піддається переосмисленню система цінностей, виникають нові естетичні критерії, тобто з'являється потреба у визначенні закономірностей і процесів розвитку культури; формується система нового в художній творчості, її баченні і сприйнятті.

Доцільною може бути проекція цього твердження на першу третину XX ст., коли соціальні кризові явища і фази занепаду світової культури хронологічно збігалися з процесами становлення української музичної культури. Найактивніші представники її, починаючи від М.Лисенка і П.Сокальського, на ту пору нерідко поєднували композиторську працю з науково-публіцистичною і критичною діяльністю.

Звернення до коментативно-аналітичних публікацій є спробою аналізу відображення культурного життя суспільства крізь призму критичних текстів. Це дає можливість простежити вплив друкованого слова на розвиток культурної сфери.

На тодішньому критичному терені виступало чимало видатних українських композиторів: М.Вериківський, П.Козицький, Ф.Колесса, Б.Лятошинський, С.Людкевич, Б.Підгорецький, К.Стеценко, Д.Ревуцький, Б.Яновський та ін., що брали участь у створенні української музичної критики як органічного пласту національної художньої культури, боротьба за розвиток якої не лише об`єднувала їх, але й надихала та увиразнювала загальну просвітницьку спрямованість виступів.

Процес становлення і самоствердження національної культури вимагав широкого обговорення філософсько-естетичних проблем музичного мистецтва та підстав для його критики: вивчалися питання виховної цінності і змістовності музичних творів, їх виразності і зображальності, оцінювався зв'язок музики з дійсністю, літературою, мовою (в основному через аналіз програмних творів), висвітлювалися принципові засади реалізму, народності і національної своєрідності в музиці.

Характер і тематика публікацій на музичні теми в українській періодиці обумовлюються насамперед потребами, власне, національної культури, що формувалася, відповідно до оцінювальної ролі критики як показника та інструменту підвищення рівня творчої самосвідомості. У зв'язку з цим можна говорити про важливість дослідження музичної критики та публіцистики першої половини XX ст. як джерела інформації про тогочасні соціокультурні процеси. В такому аспекті розкриття нашого питання не лише стає можливим, але й передбачає широту культурологічного охоплення проблеми.

Одним із методів, за допомогою якого можна провести дослідження такого роду, є вивчення музично-критичних публікацій обраного нами автора, беручи до уваги, в якому контексті освячується на це явище творча постать Лятошинского в його різних за жанрами, критичних статтях і працях.

Критичний доробок композитора Бориса Миколайовича Лятошинского (1895-1968 рр.), якому належать аналітичні статті і полемічні виступи, есе, вступні слова, інтерв'ю, рецензії, розкриває ще одну грань його унікальної-активної, яскравої і талановитої особистості. Його думки завжди неординарні і захоплюють читача своїм змістом, спонукаючи по-новому поглянути на реальну дійсність, проблеми культури і творчості. Позиція автора йде з глибини його інтелекту і формулюється в блискучому літературному стилі. Читаючи промовисті рядки Лятошинського так само, як і слухаючи його музику, сповнюєшся неочікуваним для себе, починаєш радіти і засмучуватися, вивищуватись духом і страждати від чиєїсь недолугості або ницості.

Перші друковані виступи Лятошинського на критичному кону можна віднести до кінця 30-х – початку 40-х років XX ст. У своїх статтях, виступах і інтерв'ю цього періоду він порушує багато актуальних питань сучасної йому культури, і навіть ширше – громадського життя: «Наші письменники, художники і композитори живуть єдиним життям з усім радянським народом, їх доробок збагачується добром народної творчості, в якій виявлені високі прагнення народів нашої багатонаціональної батьківщини» [6; 5].

Неодноразово він писав про високу місію і роль культури в житті людини і суспільства, народне і оперне мистецтво, композиторів, музикантів і акторів, оркестри і їхніх диригентів, музичне сприйняття і музичну просвіту тощо. І завжди йому вдавалось робити це переконливо; думка митця зазвичай виявляється втіленою в образну і дохідливу форму. Широту тем, несподіваність поворотів живої думки, публіцистичну разючість – усе це, на перший погляд, можна прийняти за розрізнені висловлювання людини яскравих життєвих осяянь, але далекої від наукової вимогливості з її послідовним і логічним вибудовуванням аргументованої системи конкретних доказів. Проте в його текстах немає поверховості легковажних заяв із випадкових приводів – такими вони можуть здатися лише комусь байдужому, далекому від роздумів про головні засади й проблеми розвитку культури. Уважне і вдумлене ознайомлення з постулатами Лятошинського стосовно проблем ролі культури і важливості високої якості продукту творчості розкриває цільність і органічність його світосприйняття, фундаментальну й струнку систему поглядів, послідовну естетичну і етичну позицію публіциста-критика.

Героями його статей, відгуків, передмов ставали відомі композитори, виконавці, діячі культури – визначні фігури композиторського, музично-виконавського та оперного мистецтва. Щирі думки висловлював він і про своїх старших колег і вчителів, видатних композиторів і музикознавців – Р.Глієра, Л.Ревуцького, Д.Шостаковича, С.Людкевича, Н.Колессу, А.Солтиса: «Композитори України разом з усім народом працюють над створенням культурних цінностей, гідних нашої великої епохи» [7; 3].

Слід додати, що особливе місце в публіцистиці посідає постать Р.Глієра – видатного майстра в музичній царині, турботливого друга, що став улюбленим викладачем [5; 12].

Показово, що, окрім цих прославлених і особисто знаних митців, в його статтях часом зустрічаються й інші, не менш авторитетні імена, зокрема Ю.Мейтус, В.Рибальченко, М.Тиц, Н.Мясковський, К.Данькевич та ін., тоді ще молодих і не надто відомих. Це свідчить про те, що як і у своїй музичній творчості, Лятошинський наслідує принцип «немає нецікавих тем і людей», виходячи з переконання, що професійна музична культура розвивається, процвітає і тримається не лише на плеяді широко відомих, популярних, талановитих творчих особистостей, але й завдяки величезній

армії часом майже безвісних трудівників на національному музичному поприщі та наявності незлічених духовних багатств, що забезпечують збереження і пошанування вітчизняної культурної традиції, її зміцнення і передання наступним поколінням.

Сповідуючи такі ідеї і погляди, Лятошинський вважав, що можливості «…в поширенні і розвитку музичної культури невичерпні. Справа тільки за ініціативою і творчою енергією, які повинні допомогти повністю опанувати скарбницю народної творчості і зробити музичну культуру загальним надбанням…» [6; 5].

Загальний спадок критико-публіцистичної діяльності музикознавця правомірно розділити на чотири важливі за значенням і питомою вагою напрями, що відповідали певним ситуаціям у культурному житті України: публікації про створення культурних цінностей; критичні статті про творчість композиторів і музикантів; рецензії на опери та концерти; авторські погляди на актуальні проблеми радянських монументальних жанрів.

У своїй критичній манері письмового монологу автор використовував два підходи щодо викладу матеріалу: біографічно-описовий (нарисовий) та оцінно-аналітичний (рецензійний). Пріоритетність у співвідношенні цих підходів змінювалася на різних етапах відповідно до проблематики суспільно-культурної кон'юнктури.

Загалом, змістове наповнення і емоційне забарвлення друкованих виступів свідчило, що Лятошинський гостро реагував на катаклізми навколишньої дійсності і у своїй творчості, як критичній, так і музичній, звертався до проблем епохи, піднімаючи їх до рівня загальнолюдських, культурологічних і філософських узагальнень. Так, рецензії і публікації на ту чи іншу оперу або симфонічний твір волею автора трансформувалися, перетворюючись на певну «інструктивну» статтю, що нагадує аналіз рівня якості виконання з деталями творчої біографії композитора. Завдяки такій критичній манері автора, багато звершень в історії української музичної культури XX століття набувають нової оцінки і тлумачення і тим самим обумовлюють зміну принципових поглядів на загальний культурний процес в Україні. Інтереси Лятошинського охоплюють широке коло проблем, серед яких зокрема, передбачувана велика роль кіно в масовій музичній освіті; присудження Державних премій видатним радянським композиторам; підготовка спеціальної кіноекспедиції для збору і дослідження народної пісенно-хореографічної творчості – від далекого музичного минулого до сучасних йому досягнень. Його хвилювали теоретичні концепції музично-історичного процесу, проблеми симфонізму, оперного жанру, сучасна музика і стилістика її виконання, міжкультурні зв'язки тощо.

Б.Лятошинский постійно брав участь у тематичних конференціях в Україні і Росії, але особливо значною подією в його житті і житті його колег стала участь у жовтні 1957 року в I закордонному фестивалі найпопулярніших видів мистецтв, що проходив у Берліні. Музика, драма, література, живопис та кіно там були презентовані так яскраво і якісно, що під враженням побаченого він опублікував статтю «Перший фестиваль мистецтва в НДР» про високу виконавську культуру німецьких музикантів та глибину творчого духу німецького народу [2; 197-203]. У ній автор дає аналіз почутого і побаченого, трепетно ставлячись до нових методів викладу музичного матеріалу. Його схвилювали досягнення культури іншого народу, бо він мріяв про успіхи українських виконавців, а нове сприйняття вимагало активного вивчення нових принципів і оцінок складних явищ світової музичної культури.

Наведені факти та коментарі свідчать про те, що майстер оперативного аналізу музичних подій Б.Лятошинський був автором критичних статей, оприлюднених у газетній і спеціалізованій періодиці, виступав із просвітницькими лекціями на радіо. Його теоретичний доробок назавжди залишиться національним надбанням і джерелом вивчення його ідей і мистецьких поглядів, а також поглядів його співвітчизників на роль і розвиток культури, позаяк він, на нашу думку, є внеском у суспільну та дослідницьку палітру української культури, а науковий аналіз його теоретичної спадщини дозволяє реконструювати проблематику його культурологічних поглядів і полемік, що може вважатись зразком професійної відповідальності і відданості справі для світу культури.

Борис Лятошинський – унікальна фігура в історії української культури минулого століття: в його естетиці, творчій досконалості і витонченому світосприйнятті інтегрувались всі основні тенденції сучасної йому епохи, що відкриває широке поле діяльності для дослідницького корпусу.

Примітки

[1] Модальність (від лат. Modus – міра, спосіб) – поняття філософії, логіки і лінгвістики, що виражає

оцінку дійсності або оцінку змісту висловлювання, судження у ставленні до дійсності // Український радянський енциклопедичний словник. – Т. 2. – К.: Гол. ред. укр. рад. енциклопедії ім. М.П. Бажана, 1988. – С. 416.

Джерельні приписи

1. Копиця М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б.Лятошинського / М.Копиця // Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. матеріалів Міжнар. теор. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 89-93.

2. Копиця М. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2 т. – Т. 1. Борис Лятошинський. – Рейнгольд Гліер. Листи (1914-1956) / Розшифрування, упорядкування, вступна стаття, коментарі та примітки М.Копиці / Ред. О.Голинська; Гол. консультант і хранитель архіву Б.Лятошинського І.Царевич. – К., 2002. – С. 197-203.

3. Копиця М. Листи Лятошинського / Копиця М., Царевич І. // Art-Line. – 1998. – № 1. – С. 30-33.

4. Лятошинский Б. Заслуженная награда / Б.Лятошинский // Сов. Украина. – 1941. – 18 марта. – С. 2.

5. Лятошинский Б. Р.Глиэр – музыкант, учитель, друг / Б.Лятошинский // Сов. музыка. – 1956. – № 10.

6. Лятошинський Б. Висока нагорода / Б.Лятошинський // Радянська музика. – 1941. – № 2.

7. Лятошинський Б. Відобразити в музиці велич нашої епохи / Б.Лятошинський // Комуніст. – 1941. – 20 квітня.

8. Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. матеріалів Міжнар. теор. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К., 1995. – 151 с.

9. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б.Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: Зб. ст. – Вип. 7. – К.: Муз. Україна, 1972. – С. 103-118.

10. Шамаєва К.І. З епістолярної спадщини Бориса Лятошинського / К.І. Шамаєва // Зап. НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. CCXXXII. – С. 353-360.

Резюме

Здійснено огляд культурологічних робіт і критичних виступів Б.Лятошинського в пресі радянського періоду. Виокремлено напрями тематики його робіт. Визначено особистий внесок у розвиток української культурологічної думки.

Ключеві слова: культурна спадщина, науково-культурологічна думка, історико-культурний процес, критичні публікації, теоретична спадщина, суспільно-публіцистична діяльність, національна спрямованість.

Summary

Dobina T. **Public word of prominent master of composition Boris Lyatoshunskiy**

The review of culturological works and critical appearances of Boris Lyatoshinkiy is carried out in the press of soviet period and, in particular, publicly publicism activity. The basic directions of subject of his works and critical publications are selected.

Key words: cultural legacy, creative activity, scientifically culturological idea, historico-cultural process, critical publications, culturological looks, work.

Аннотация

Осуществлен обзор культурологических работ и критических выступлений Б.Лятошинского в прессе советского периода. Выделены направления тематики его работ. Определен вклад в развитие украинской культурологической мысли.

Ключевые слова: культурное наследие, научно-культурологическая мысль, историко-культурный процесс, критические публикации, общественно-публицистическая деятельность, национальная направленность.

УДК 008:32(477)

О.В. Кравченко

СТРАТЕГІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ДИСКУРСУ НАЦІЇ

Дискусії щодо сутності нації та способів її усвідомлення мають давню історію – з другої половини XIX ст. і не припиняються до сьогодні. Відстеження усіх її теоретичних аспектів може відвести далеко від проблеми нашого дослідження, тим більше, що такого роду огляди, час від часу з'являються в науковій літературі [5; 7; 11; 16; 17]. Тому зупинимося на короткому аналізі тих ідей, що є ключовими для розуміння специфіки концептуалізації культурної політики в контексті певного підходу до інтерпретації нації та національної культури.

Виділення окремих шкіл або напрямів у дослідженні націй є доволі умовним так само, як і дискусійною є формалізація ознак цього феномену або пошук об'єктивних його основ. Проте іншого, більш ефективного інструментарію ніж той, якими користуються дослідники, немає. Одним із найпоширеніших наукових дискурсів нації є примордіалізм. Свою назву цей напрям отримав від от английского слова «primordial» – початковий, першостворений. Вважається, що це поняття вперше застосував Е.Шилз у 1957 р. [32; 130-145]. Витоки примордіалізму як філософської, а згодом і наукової концепції варто шукати в ідеях І.Г. Фіхте та І.Г. Гердера щодо природи людини та народів. Аналогом примордіальних поглядів є «теорія людської природи», де природа має бути зрозуміла як фундаментальна біологічна основа людини. Формування цього наукового підходу збігається у часі з популяризацією ідей позитивізму, матеріалізму та еволюціонізму, які можна вважати його методологічними джерелами. У сучасному вигляді примордіальні ідеї оформились на початку XX ст. під впливом праць Е.Дюркгейма про групову солідарність. У числі найбільш відомих представників примордіалізму в антропології XX ст., крім С.Шилза, можна згадати К.Гірца, а серед теоретиків нації – Е.Сміта. Для дослідників, що дотримуються цього підходу, нація є явищем об'єктивним, тобто існуючим незалежно від суб'єктивного ставлення до нього. Самобутність кожної нації передбачає визнання унікальності їх походження, що має бути підтверджено специфічними рисами, відповідними критеріям «справжності». Отже, об'єктивність нації має історичну основу: вона вважається продовженням попередніх історичних етносів і демонструє вищу сходинку їх розвитку. Примордіалісти розглядають людство як природно розділене на дискретні народи, кожен з яких належить до однієї специфічної нації. Етнічні нації сприймаються як спадкові соціальні групи, існування яких лише частково детерміноване історичною ситуацією. Приналежність до нації передбачає наявність відчуття спорідненості індивідуумів, що передбачає відсутність необхідності з їх боку наводити будь-які докази причетності до місцевих суспільств, окрім демонстрації наявності спільного походження та тих рис культури, що розділяються всіма членами нації. Показовим для характеристики примордіалізму є посилена увага до мови не лише, як до маркера нації або етносу, а як до сутнісного джерела, зникнення якого означає зникнення народу [25].

Інші – модерністські теорії нації сформувалися багато у чому під впливом робіт М.Вебера, Г.Зіммеля, психоаналізу З.Фрейда, класичного марксизму, філософії франкфуртської школи (Т.Адорно, В.Беньямін, Х.Маркузе, Ю.Габермас). Представники цього напряму розглядають націю як яскраве явище Нового часу, інструмент соціально-економічного розвитку держави та ознаку її модерності (О.Бауер, М.Хрох, Е.Ґелнер, Д.Брой, Е.Хобсбаум, А.Коен, К.Дойч та ін.) [20]. Сучасні національні держави зазвичай описуються як єдиний комунікативний простір та простір управління. К.Дойч, зокрема підкреслює у забезпеченні культурної гомогенізації роль сучасних форм комунікації, залізниць, засобів масової інформації [9]. Е.Ґелнер звертає увагу на роль стандартизованої освіти у процесі становлення нації [6]. Нація сприймається як соціальний конструкт, іноді – результат втілення соціальних проектів політичними елітами у межах держави. Модерністи вважають, що націоналізм є культурно-політичною ідеологією сучасності, критичною складовою переходу від традиційного до сучасних суспільств. На відміну від примордіальних концепцій нації як сукупності етнічних ознак, модерністи розглядають національні кордони як такі, що визначаються через територію й політику [30]. Провідні представники модернізму розділяють основні з вищезазначених принципів, проте у межах цього підходу між окремими дослідниками можна виявити відмінності, зокрема з приводу значимості тих чи інших чинників. Наприклад, Е.Кедурі був одним з перших, хто

намагався розкрити протиріччя націоналізму і позбутися обов'язковості поняття нації [13]. Використовуючи соціологічний підхід, він пояснював піднесення та поширення націоналізму маючи на увазі такі чинники, як інституціональні зміни, конфлікт соціальних значень та міжпоколінні конфлікти. Інший представник цієї школи – Е.Ґелнер, вважає, що націоналізм є значною мірою механізмом для конструювання людини індустріального суспільства Нового часу. Він переконаний, що, модерній державі, щоб відповідати потребам розподілу праці сучасного індустріального виробництва, потрібне освічене, культурно однорідне населення [6]. Е.Хобсбаум, наголошує на політичних чинниках націоналізму, доводячи, що нації й націоналізм не лише зумовлені розвитком модерної держави, а є й ідеологічними конструктами держави [28].

Нео-примордіалісти вважають, що модерністи надто поверхово описують різницю між традиційними та сучасними складовими нації, що знецінює етнічне коріння нації. Зокрема Е.Сміт розрізняє в нації як громадянську, так й етнічну складові. Він розглядає націю як соціальну групу, у якій комбінуються елементи етнічності, загальної історії, громадянських прав та свобод, загальної території й економічної системи [25; 26]. У дискусіях між модерністами і нео-примордіалістами, обидві позиції мають як сильні, так і слабкі сторони. Модерністи пов'язують поширення націоналізму з процесами соціальних й економічних змін, зокрема з політичними інтересами, пов'язаними з модернізацією. Проте недооцінюють значимість культури для політичної боротьби. Культура визначається ними об'єктивно, як звичаї, звички, традиції, цінності, віра, устрої життя, манера погляду й поведінки у суспільстві; суб'єктивно, як відчуття приналежності до суспільства, як частина його ж історії [26]. Е.Ґелнер виходить із того, що як тільки вплив культури Просвітництва досягає найвищого рівня, вже не виникає проблем у підтримці його переваг [6]. Тобто він вважає, що всі індустріальні суспільства гомогенізуються, однак випускає з уваги складність суспільств, наявність у них різних груп із відмінними ідентичностями й культурою, які можуть конфліктувати або конкурувати з національною «високою» культурою. Зосереджуючись на ролі націоналізму у просуванні від традиційного до модерного суспільства модерністи непереконливо пояснюють прояви націоналізму, що з'явилися у посткомуністичних країнах Європи. Навпаки, основна увага нео-примордіалістів приділяється саме культурному виміру націоналізму, актуалізації емоційної складової національної історії. Проте, очевидно, що їх аргументація є непереконливою в поясненні розриву між минулим і сучасністю. Усе ж, не зважаючи на те, що багато у чому змісти понять «нація» та «етнічність» перетинаються, з цього не обов'язково має бути зроблений висновок про те, що нації мають визначатися в етнічних категоріях. Окрім того, Е.Сміт звертає увагу на те, що уявлення про статичність етнічних властивостей заважає адекватно врахувати їх історичну мінливість [24]. Слід зважати й на те, що на етнічну й національну ідентичності конкретних груп надзвичайно впливає динамічна взаємодія з іншими етнічними групами.

Прихильники пост-некласичного підходу, слідом за Б.Андерсоном, трактують нації як «уявні». «Уявними» великі спільноти є внаслідок того, що члени навіть найменшої нації не можуть знати один одного в обличчя або навіть чути один про одного, але у кожного в уяві існує образ їхньої спільності. Власне, всі великі спільноти людей є уявними, проблема полягає у способі уяви. Нація в інтерпретації Б.Андерсена є продуктом націоналістичного способу уяви, поширеного за допомогою «друкарського капіталізму» [1]. Прихильники конструктивістського підходу (К.Вердері, В.Тішков, А.Міллер. Г.Касьянов) розглядають націю як ідею чи проект, що формуються за допомогою дискурсивних практик – наукових, художніх, політичних [4; 11; 17; 18; 27]. Підкреслимо, що «уявна природа» національних спільнот зовсім не говорить про хибність чи нереальність цих спільнот. Слідом за Б.Андерсоном представники цього підходу оспорюють примордіалістську віру в те, що в основу нації має бути покладено расу, мову або географію. Замість цього наголошується на ситуативному характері національної ідентичності, а також творчому її застосуванні до диференціації суспільно-політичних контекстів у межах сучасного світу. Вони дотримуються тієї позиції, що диференціювати суспільства одне від одного можна не за допомогою доказу достовірності відмінностей, а звертаючи увагу на те, як вони себе уявляють. Андерсон переконує, що протягом доби Просвітництва з розвитком промисловості й торгівлі разом із відкриттям ринків, прискорюється урбанізація та збільшується соціальна мобільність. Ці чинники, разом із розвитком мови і поширенням «капіталізму друку» зробили можливим народне самоусвідомлення й «уявлення» про себе, як членів національної спільноти.

У міру зростання усвідомлення проблематичності глобальних концепцій в суспільних науках нації та націоналізм усвідомлюються в їх динаміці. В обґрунтуванні поняття «нація» дедалі більше

політичний чинник поступається культурному. Має місце методологічне зміщення в бік «деконструкції» понять, в яких націоналістичний дискурс пов'язується з нацією як культурно гомогенним суспільством. Так, наприклад, Р.Брюбейкер в його дослідженні сучасного націоналізму у Східній Європі та колишньому Радянському Союзі пояснює, як специфічні уявлення про націю інституціалізуються в процесі будівництва нації [3]. Зокрема предметом його уваги стає націоналізація суспільного й приватного життя. Так само й М.Біллінг, що здобув популярність як автор концепції «банального націоналізму», звертає увагу на те, що націоналізм тримається не стільки на гучних загальнополітичних деклараціях, скільки на повсякденних, рутинних діях й уявленнях, які здаються природними, тому що вони «наші», тоді як чужі погляди і вчинки нагороджуються ярликом «націоналізм» [2]. Він привертає увагу до наративів історії як засобів управління національною пам'яттю. Посилання на традиції, як культурні, так і мовні, як він вважає, є безпідставними: більшість так званих традицій насправді були сконструйовані з підручного історичного матеріалу патріотично налаштованими діячами епохи формування націй. До того ж немає жодних об'єктивних підстав для проведення «природних» кордонів між мовами і націями. Дослідник звертається до «буденності» націоналізму, розглядаючи його, як активне щоденне підтвердження національної ідентичності, що укріплюється «банальною» символікою. Він переконує, що «нація» є основним інструментом, який використовується в якості засобу означення соціального світу. Близької позиції дотримується американський політолог О.Мотиль, розглядаючи націю як групу людей, «що поділяють певну семіотичну систему. Їх пов'язує розуміння і використання подібних спільних знаків, символів» [19; 925]. До таких знаків належить мова, одяг, державна символіка, міфологія, політичні акти, що мають символічне значення.

К.Калхун також переконує, що націоналізм і сучасний сенс нації не вкладаються повністю в поняття культурної виразності різних націй, або людини нового часу, і заявляє, що саме це надало націоналізму виключно політичного забарвлення [10]. Він вважає, що головним фокусом має бути нація як форма, а не просто як вміст національних ідентичностей, визнаючи, таким чином, необхідність визначити дискурсивність нації. Така теоретична проекція була підтримана в емпіричних дослідженнях, як наприклад К.Вердері [4]. Нація є «уявною спільнотою», ментальною конструкцією, складним набором ідей, що містять, як мінімум, визначальні елементи колективної єдності, кордонів та автономії, але ці уявлення можуть бути реальними, якщо, індивідууми вірять у це і солідаризуються з цим. Національна культура є дискурсом, способом конструювання значень, які впливають і організовують, як наші дії, так і наші концепції про себе [30]. Національні культури конструюють ідентичності, створюючи поняття про «націю», які можемо ідентифікувати; вони містяться в історіях, яким повідомляється про них, спогадах, що сполучають його сучасне з його минулим, й уявленнях, які конструюють їх. Г.Бгабга також концептуалізує націю як процес культурної оповіді, зважаючи на те, що походження нації є малозрозумілим і тому більша увага має надаватися ролі нації у мобілізації сенсів ідентичності [29]. В українській науці є рефлексії щодо більшості з цього спектру підходів, проте перевага надається здебільшого етнічній та етно-політичній інтерпретації нації [21; 22; 23]. При цьому дещо недооціненою є культурна проекція української нації у сучасній її редакції. Очевидно, що складність визначення нації пов'язана не лише з розмаїттям історичних сюжетів її виникнення, а й особливостями їх сприйняття та дослідження. Принаймні є підстави вважати, що ця категорія, може бути осмислена як фундаментально культурологічна, оскільки надає можливість концептуалізації знаково-символічних практик певних суспільств у різноманітних їх історичних формах. Ми погоджуємося з думкою про те, що навіть політичний націоналізм несе у собі наголос на політичному значенні культури [16]. Адже культура, як у сприйнятті тих мислителів, хто був сучасником формування перших націй у Європі та вплинув на їх сприйняття, так і в роботах дослідників націй більш пізніх часів визнається одним з важливих чинників творення нації [18].

Той, чи інший варіант сприйняття нації дозволяє скоригувати зміст поняття «національна культура»: або як духовного стрижню, квінтесенції культурної традиції, що визначає історичні перспективи народів у їх співіснуванні; або як певної сукупності модерних практик, що розвиваються паралельно з іншими видами соціальної діяльності (економічними, політичними) і є історичними за визначенням; або як дискурсу, що відграє мобілізуючу роль у конструюванні нації. Вартою уваги є роль держави як конституюючої ознаки нації, її інструменту та суб'єкту творення. Наявність національної держави сьогодні є до певної міри аксіоматичною характеристикою модерного суспільства. Реальні практики розбудови націй дають різноманітні приклади взаємообумовленості

держави та нації, що відображаються у формулах «нація-держава» або «держава-нація» [22; 23; 31]. Передбачається, що таким чином втілюється прагнення суспільства до легітимного збалансування культурної та політичної складових його існування. Кожна модерна нація, вочевидь, представляє державу як спосіб визначення її цивілізаційного статусу, так само, як і кожна сучасна держава може сприйматися як втілення певних фундаментальних смислів нації. Тобто існування нації до певної міри доводиться наявністю держави, яка власне і покликана забезпечити її перспективи. Але національні основи держави мають бути винайдені у межах самої ж держави [21].

Незалежно від методологічних позицій дослідників для повноцінного усвідомлення реального буття нації не можна ігнорувати її етнічне підґрунтя. Виходячи з етнічної концепції нації національна держава може бути заснована навколо етносу, що виступає як певний культурний об'єкт, що утворюється спільною мовою, традиціями, фольклором, історією та релігією. На цьому будується теза про те, що кожна етнічна група має право на самовизначення та створення власної держави. У такому випадку, проекти розбудови нації мають передбачати залучення символів і традицій титульного етносу, що прирівнюються до символів і традицій держави. Держава у цьому випадку забезпечує кореспонденцію між національним «етнічним» і національним «політичним» за допомогою регулювання етнічних процесів (наприклад асиміляції та/або еміграції, сегрегації меншин).

Нація може розглядатися у політичних вимірах як політична спільнота громадян певної держави. У цьому випадку вона сприймається у контексті конкретної території та пов'язується з характеристиками організації влади. Громадянські проекти, спрямовані на розбудову нації, стимулюють формування патріотизму та почуття солідарності серед всіх громадян, однак, при цьому, вважається важливим збереження та підтримка їх культурної самобутності. Загальні політичні традиції і символи мають бути сприйняті всіма етнічними групами, що проживають на території держави. Тобто за цієї моделі спільність громадянства розглядається як можливість подолання відчуженості між титульною національною більшістю та національними меншинами. Держава-нація визначається у цьому випадку як «ідеальний для всіх самоврядних одиниць-держав відповідник культурно виокремленим одиницям-націям». Складовою формування нації у цьому випадку є історія, або ж, як писав один з перших теоретиків нації Е.Ренан, «спільно успадкована слава й каяття». Таким чином, у числі проблем, які потребують розв'язання у зв'язку з осмисленням феномену національної культури є співвідношення етнічності та громадянства, як її підвалин, у контексті державності, як її проекції та механізму забезпечення.

Отже, поняття «культура» у визначеннях нації не передбачає фіксованого змісту і варіюється в залежності від наукових та філософських традицій осмислення буття людини та суспільства, а також інтерпретації актуальних проблем формування нових стандартів соціального устрою в процесі політичної та економічної модернізації європейських суспільств. В одних випадках вона оцінюється як необхідна передумова або контекст, в інших – як стрижнева характеристика нації, яка визначає її сутність.

Переосмислення поняття «нація» у відповідності до сучасних пізнавальних моделей, визнання невідповідності існуючих її визначень тій змістовій багатозначності, з якою вона асоціюється в наукових дослідженнях, змушує переглянути її культурні аспекти. Національна культура в контексті концепцій «нації» та «культури» як дискурсивних явищ, може бути визначена як знаковий простір символічної маніфестації модерності, що стає приводом для ідеологічної конкуренції політичних акторів. Національні культурні політики у найзагальнішому вигляді можна розглядати як варіанти інтерпретації національних смислів і образів з урахуванням їх актуальності в контексті соціальних та політичних змін. Такий підхід передбачає усвідомлення культурної політики у відповідності до специфіки динаміки конкретних суспільств, зокрема і тих, що являють «некласичні» варіанти національно-культурного розвитку. Принципово важливу роль, яку відіграють у процесах національних трансформацій в країнах Центрально-Східної Європи держави, дозволяють вважати їх визначальним чинником культурних змін. У контексті особливостей цивілізаційного самовизначення України, що виявились в останні 20 років, в аналізі культурної політики доцільним було б виходити з теоретичної формули «держава-нація», згідно з якою одним із завдань держави є формування гомогенної національної ідентичності.

Запізнілий характер українського націотворення в поєднанні з неоднозначним ставленням різних соціальних груп до держави, рецидиви постколоніального синдрому в суспільних реакціях, суперечливий характер громадянської свідомості дедалі більше привертають увагу дослідників до

способів формування державою національної ідентичності. Проте механізми планування культурної політики не забезпечують адекватного сприйняття та використання того наукового інструментарію, який пропонують розробники. В офіційному дискурсі має місце практика номіналістичного використання поняття «культура» [13]. Українська держава не демонструє тієї послідовності та спрямованості культурної політики, яка б відповідала змісту ліберальних перетворень, проте вона не є й «націоналізуючою державою» [8]. Очевидні ознаки ліберальної культурно-політичної стратегії: політичний плюралізм, приватизація економіки, відкритість публічного простору та культурного середовища, – знецінюються несформованістю належних суспільних структур для їх повноцінного розвитку. З іншого боку, має місце неофіційне дотримання ідеології етнонаціонального державотворення, але без ефективної перформативної практики та за відсутності структурованого символічного національного простору [14].

Зазначені аналітиками основні виклики сучасності щодо української культури залишаються й надалі актуальними [15; 17]. Ідеться по-перше, про зміни в організаційно-функціональних принципах формування національної культури, пов'язаних зі змінами політичного та суспільного ладу; що потребує визначення засад та механізмів підтримки культури з боку держави. По-друге, – про цивілізований протекціонізм щодо вітчизняного виробника культурного продукту, захист українського культурного простору в умовах глобалізаційної відкритості та конкуренції. По-третє, ідеться про місію національної культури у формуванні політичної нації, тобто про суміщення української культури з культурою України.

Джерельні приписи

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму / Б.Андерсон; Пер. з англ. В.Морозова. – К.: Критика, 2001. – 271 с.

2. Биллинг М. Нации и языки / Майкл Биллинг // Логос. – 2005. – № 4. – С. 44-70.

3. Брюбейкер Р. Переобрамлений націоналізм: статус нації та національне питання в Європі / Р.Брюбейкер; Пер. з англ. О.Рябова. – Л.: Кальварія, 2006. – 280 с.

4. Вердери К. Куда идут «нация» и «национализм»? / К.Вердери // Нации и национализм / Б.Андерсон, О.Бауер, М.Хрох; Пер. с англ. и нем. Л.Е. Переяславцевой, М.С. Панина, М.Б. Гнедовского. – М., 2002. – С. 297-307.

5. Вилков В.Ю. Западная нациология XX столетия: концептуальные портреты / В.Ю. Вилков. – К.: Видавець Карпенко В.М., 2008. – 424 с.

6. Ґелнер Е. Нації та націоналізм. Націоналізм: пер. з англ. / Е.Ґелнер. – К.: Таксон, 2003. – 300 с.

7. Гринфельд Л. Национализм: пять путей к современности / Л.Гринфельд. – М.: ПЕРСЭ, 2008. – 528 с.

8.Гриценко О.А. Державна політика щодо культурного різноманіття та етнічних меншин: порівняльний аналіз вітчизняних та зарубіжних підходів / О.А. Гриценко, Н.К. Гончаренко, Є.А. Мягка // УЦКД. – Режим доступу: http: // cultural studies.in.ua.

9. Дойч К. Народи, нація та комунікація / К.Дойч // Націоналізм: антологія / Упоряд.: О.Проценко, В.Лісовий. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 317-332.

10. Калхун К. Национализм / Калхун К.; Пер. Смирнова А. – М.: Территория будущего, 2006. – 286 с.

11. Касьянов Г. Теорії націй та націоналізму / Г.Касьянов. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.

12. Кедури Э. Национализм / Э.Кедури; Пер с англ. А.А. Новохатько. – Спб.: Алетейя, 2011.– 136.

13. Кравченко О.В. Парадокси українського націєтворення / О.В. Кравченко // Велика злука у контексті проблем єдності українського народу: Зб. ст. за матеріалами «круглого столу», присвяч. 85-й річниці об'єднання УНР і ЗУНР в єдину Соборну Українську державу (Харків, 20 січ. 2004 р.). – Х., 2004. – С. 16-18.

14. Кравченко О.В. Транзиційний контекст сучасної культурної політики України / О.В. Кравченко // Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2010. – Вип. 32. – С. 40-47.

15. Культурна політика в Україні: аналіт. огляд / Ред.-упоряд., кер. авт. кол. О.Гриценко; Укр. центр культур. дослідж. М-ва культури і туризму України. – К.: УЦКД, 2007. – 160 с.

16. Лісовий В. Націоналізм, нація та національна держава / В.Лісовий, О.Проценко //

Націоналізм: антологія. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – С. 11-37.

17. Миллер А.И. Национализм как теоретическая проблема: (ориентация в новой исследовательской парадигме) / А.И. Миллер // Полис. – 1995. – № 6. – С. 55-60.

18. Миллер А. О дискурсивной природе национализмов / А.Миллер // Pro et Contra. – 1997. – Т. 2. – № 4. – С. 1-7.

19. Мотиль О. Держава і нація / О.Мотиль // Quo vadis, Україно? – О.: Маяк, 1992. – С. 86-105.

20. Націоналізм: антологія / Упоряд.: О.Проценко, В.Лісовий. – 3 вид. – К.: Простір: Смолоскип, 2010. – 684 с.

21. Національна ідея і соціальні трансформації в Україні: Моногр. / М.В. Попович, А.М. Єрмоленко, В.Б. Фадєєв та ін. – К.: Укр. центр духов. культури, 2005. – 328 с.

22. Нація і держава: теоретико-методологічний та концептуальний аналіз. У 2 кн. – Кн. 1 / За ред. Ю.Римаренка. – К.; Донецьк, 1998. – 391 с.

23. Нація і держава: теоретико-методологічний та концептуальний аналіз. У 2 кн. – Кн. 2 / За ред. Ю.Римаренка. – К.; Донецьк, 1998. – 675 с.

24. Сміт Е. Національна ідентичність / Е.Сміт; Пер. с англ. – К.: Основи, 1994. – 223 с.

25. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Е.Сміт; Пер. з англ. М.Климчика, Т.Цимбала. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 320 с.

26. Сміт Е.Д. Націоналізм: теорія, ідеологія, історія / Е.Д.Сміт; Пер. з англ. – К.: К.І.С., 2004. – 170 с.

27. Тишков В. Забыть о нации / В.Тишков // Вопр. философии. – 1998. – № 9. – С. 3-26.

28. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. / Э.Хобсбаум; Пер. с англ. А.Васильев. – СПб.: Алетейя, 1998. – 306 с.

29. Bhabha H. Dessemi Nation: time, narrative, and margins of the modern nation / H.Bhabha // Nation and Narration. – London; New-York: Routledge, 1990. – P. 291-231.

30. Llobera J. The God of Modernity: The Development of Nationalism in Western Europe. / J.Llobera. – Oxford: Berg, 1994. – 229 p.

31. Stepan A. Ukraine: Improbable Democratic «Nation-State» But Possible Democratic «State-Nation» / A.Stepan // Post-Soviet Affairs. – 2005. – Vol. 24. – № 1. – P. 279-308.

32. Shils E. Primordial, Personal, Sacred, and Civil Ties / E.Shils // British. Journal of Sociology. – 1957. – № 8. – P. 130-145.

Резюме

Аналізуються основні підходи до усвідомлення феномену нації, надається інтерпретація змісту поняття «національна культура» та визначається концептуальна основа формування сучасної стратегії національної культурної політики України.

Ключові слова: нація, культура, національна культура, національна культурна політика.

Summary

Kravchenko O. **Strategic measuring of cultural policy of Ukraine is in context of modern diskurs of nation**

Analyzes the main approaches to understanding the phenomenon of the nation, interpreted the concept of «national culture» and the conceptual basis for building a modern strategy of national cultural policy in Ukraine.

Key words: nation, culture, national culture, national cultural policy.

Аннотация

Анализируются основные подходы к осмыслению феномена нации, интерпретируется содержание понятия «национальная культура» и определяется концептуальная основа формирования современной стратегии национальной культурной политики Украины.

Ключевые слова: нация, культура, национальная культура, национальная культурная политика.

УДК 39(495)

О.С. Гулая

ЕТНІЧНА САМОСВІДОМІСТЬ ЯК ЧИННИК ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ ГРЕКІВ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ ГРЕЦЬКИХ СПІЛЬНОТ м. ХАРКОВА ТА м. МАРІУПОЛЯ)

Розвиток суспільства в умовах глобалізації відбувається під впливом незворотних процесів зростаючої взаємозалежності світу, розгортання інтеграційних тенденцій, заснування єдиного наднаціонального економічного, інформаційного, культурного простору. За цих умов зростає небезпека нівелювання етнічного розмаїття як умови та джерела соціально адекватних культурних змін.

Проблема збереження культурної спадщини так званих «культурних меншин» в Україні потребує особливої уваги з боку науковців, політичних та громадських діячів через високий рівень асиміляції, звуження кола носіїв аутентичної мови, низький рівень й ретрансляції традицій, змін суспільних настроїв щодо ролі етнічності в суспільних відносинах. Усе це відповідним чином стосується й культурного стану грецької спільноти в Україні. Загалом, є підстави для висновку про наявність рис кризової ситуації [4].

Метою статті є аналіз тенденцій змін етнічної свідомості грецького населення міст України та визначення чинників, що впливають на його етнічну ідентифікацію в контексті сучасної культурної динаміки.

Дослідження історії, культури, повсякдення етнічних спільнот в останні десятиліття стало актуальним напрямом наукових розвідок. Зміна методологічної парадигми в сучасній гуманітаристиці призвела до переосмислення проблем суспільних змін з позицій антропоцентризму. Всупереч песимістичним прогнозам щодо перспектив етнічності в умовах глобальних зрушень, етнічна ідентифікація дедалі більше визнається дослідниками важливою складовою соціалізації та інкультурації [1; 121-123; 2; 104-110]. Проте складність такого роду процесів передбачає комплексний підхід до їх вивчення. Тому звернення до методологічного апарату історії, соціології, політології, етнології, філософії в культурологічному дослідженні етнічної ідентичності є цілком природним [1; 8; 9]. Різні аспекти проблеми вивчення культури етнічних меншин в Україні та особливостей їх ідентифікації вже набули висвітлення в працях Л.Ази, О.Антонюка, В.Євтуха, Н.Костенко, В.Котигоренко, В.Пилипенко, О.Рафалького, Т.Рудницької, А.Ручки, М.Обушного, Н.Черниш, К.Шестакової, М.Шульги та ін. Однак дослідження ролі етнічної самосвідомості в забезпеченні культурної специфіки окремих груп в умовах мультилікультурних соціумів в українській культурології, на відміну від російської, залишаються поодинокими [6; 7].

Визначаючи методологічну позицію щодо етнічної самосвідомості варто взяти до уваги те, що науковою мовою не завжди вдається чітко сформулювати сутнісні характеристики існуючих явищ, які б несуперечливим чином узгоджувалися з характеристиками референта. Виходячи з найбільш поширених версій тлумачення етнічності як результату усвідомлення ступеню культурної оригінальності етнічну самосвідомість можна розглядати як індивідуальну рефлексію колективних уявлень про етнічну єдність. Тобто це сукупність ідей, поглядів, почуттів, що виникають у зв'язку з потребою в самоідентифікації. Отже етнічне самоусвідомлення передбачає визначення підстав для висновку про унікальність культурних ознак, притаманних певному колу людей, які вважають себе народом.

Якщо виходити з поширеного в етнології конструктивістського підходу [2; 12], то підставою для культурних розрізнень є уявлення про власну самобутність на основі використання певної мови, формування спільних поглядів на свою історію, конструювання власних традиції. Проблеми етнічної самосвідомості я правило розглядаються в контексті культурної ідентифікації [9]. Поряд із демографічною кризою (скорочення чисельності народження дітей) та міграційним рухом загрозою існування народів є асиміляція [11; 4]. Тому, на відміну від досліджень І.Пономарьової та Т.Князєвої [5; 10], які ретельно проаналізували стан та динаміку традиційної культуру греків Приазов'я, предметом нашої уваги є процеси, що відбуваються в міському середовищі.

Дослідження етнічної самосвідомості грецької спільноти відбувалося в двох великих промислових центрах – Харкові та Маріуполі. Проте, якщо Маріуполь є неофіційної «столицею»

греків України (місто засновано греками наприкінці XVIII ст.), у якій за різними оцінками мешкає майже 50.000 осіб, то за переписом населення 2001 р. грецька громада в Харкові не належить до найбільш чисельних етнічних груп [4]. Однак, процеси адаптації грецької етнічної меншини у такому мегаполісі являють науковий інтерес у зв'язку з специфікою самої міграції. В інформаційне поле нашого дослідження були включені так звані «цалкські» греки або «цалкалідіс» – маловідома субетнічна група закавказьких урумів (греків-туркофонів), чисельність яких в місті складає понад 300 осіб (Етнонім «цалкські греки» пов'язаний з назвою району в Грузії, де уруми до 1990-х р. становили абсолютну більшість населення – Цалка. Після початку громадянської війни й агресивної національної політики президента З.Гамсахурдіа абсолютна більшість греків мігрувала до Греції, Росії, України). Проте «цалкські» греки мігрували до Харкова впродовж другої половини XX ст. як до промислового, освітнього, наукового центру, поступово залишаючись на постійне місце проживання.

У процесі польових досліджень, що тривали з середини 1990 і до 2012 рр. автором зібрано чималий обсяг інформації з календарної та сімейної обрядовості, усної народної творчості, світогляду та світосприйняття сучасних греків, які частково висвітлені в наукових публікаціях [3]. Зібраний матеріал актуалізував необхідність вивчення проблем ідентичності, етнічної самосвідомості представників даної спільноти як домінантних показників культурних змін. Автор використовувала здебільшого етнографічні методи пролонгованого спостереження над носіями даної етнічної групи, яке супроводжувалося вільним інтерв'юванням. Наративне інтерв'ю – сучасний якісний метод дослідження в антропології, соціології, психології, історії, культурології, який передбачає вільне інтерв'ю, розповідь про життя без втручання з боку інтерв'юера, що задає лише загальний напрям очікуваної розповіді. Даний метод цінний тим, що під час вільного викладу в пам'яті наших оповідачів асоціативно спливали в першу чергу ті епізоди, що мали для них найбільш суб'єктивну цінність. Цей метод дозволяє проаналізувати ставлення респондентів до досліджуваної проблеми «з перших вуст». Вільне інтерв'ю дозволило автору подолати поширене в політичному та медійному дискурсі кліше політкоректності, небажання говорити про «національне питання», зокрема особливості грецького менталітету, відмінностей греків від інших народів, особливостей їх етнічної свідомості. Завдяки тривалості та цілеспрямованість спостережень, участі в культурних заходах, що проводилися грецькими національно-культурними товариствами, вдалося забезпечити той рівень довіри до дослідника, що дозволив обговорювати «делікатні» питання, давати щирі відповіді, що сприяло адекватному усвідомленню існуючої ситуації. Певну роль відіграло й грецьке походження самої дослідниці. Створення та введення до наукового обігу матеріалів інтерв'ю з представниками грецької спільноти дає унікальну можливість дослідити питання світогляду, світосприйняття сучасними греками власної культури.

За оцінками більшості респондентів, ситуація, що склалася в середовищі греків Харкова та Маріуполя, характеризується як кризова. Причинами зниження соціальної престижності грецької етнічності респонденти називали в першу чергу радянську національну політику, а також поширення масової культури, звернення не стільки до власних традицій, скільки до культури Греції (мови, традицій, музики) [13]. Грецькі переселенці з Криму та Кавказу, що мігрували до Маріуполя та Харкова в XIX-XX ст. опинялися в нових соціокультурних умовах та іншокультурному середовищі. Це природно вплинуло в першу чергу на їх поведінку: вони на деякий час «замикалися» в колі родин та родичів. Деякий час мігранти зберігали притаманні їм риси етнічної культури в повсякденному житті, суспільних відносинах, сімейно-побутових традиціях. Проте під тиском міської культури, комуністичної ідеології, реалізації радянської національної політики та в результаті поширення міжетнічних шлюбів – греки зазнали чималої русифікації. Розпад СРСР, лібералізація громадсько-політичного життя, відкриття кордонів спонукали до «національно-культурного відродження» грецькій спільноті. Цей процес у пострадянському просторі співпав із загальносвітовими процесами інтенсифікації міграційних рухів, що спричинив радикальну зміну сучасної етнічної мапи. З другої половині XX ст. світ став свідком чергового, «етнічного ренесансу», що відбувся паралельно з процесом поглиблення та поширення масової культури, яка до певної міри визначає тенденцію до уніфікації способу життя, зокрема й греків в Україні. В Приазов'ї провідною тенденцією можна вважати своєрідну диверсифікацію грецьких традиції. Зокрема: традиції, що «зберігаються» в сільській місцевості та традиції, що «відновлюються» в міському просторі.

Етнологи відзначають, що з втратою рідної мови у багатьох етносів відбувається зниження рівня етнічної ідентифікації [4]. Проте щодо греків в Україні таке твердження не відображає

складності ситуації. Серед респондентів, які визнали, що не володіють рідною мовою, або володіють нею на високому рівні, також було представлено чітке ототожнення себе з грецьким етносом [13]. Навіть респонденти, народжені в екзогамних шлюбах, демонстрували розуміння своєї належності до цього народу. Одна з респонденток (60 років) пояснила, що і сама навіть не розуміє це відчуття, але напевно це «голос крові». Її батько був греком, проте, на жаль, за радянських часів він не зміг передати донці культуру та мову свого народу. Як зазначила жінка, причини того, що батько не передав їй власну культуру, були ідеологічні. Певний страх греки відчували після масових репресій грецького населення 1937 р. та депортації татар. Чоловік боявся бути звинуваченим у поширенні буржуазного націоналізму, тому працюючи в Маріуполі на промисловому підприємстві приховував знання грецької мови. І з колегами, і в колі сім'ї він спілкувався російською. До того ж батько респондентки дуже рано осиротів, тому і втратив зв'язок із родиною. «Як би були живі його батьки в селі, то я б до них їздила і знала б мову», – розмірковувала жінка [13]. Незважаючи на незнання мови, респондентка відмічає, що коли вона читає газети або дивиться новини і там знаходить щось про Грецію чи греків, відчуває, що це стосується і її самої. Особливо ці відчуття посилюються, коли жінка слухає грецьку музику, дивиться виступи народних колективів. Респондентка емоційно характеризувала свої почуття: «пробирає до самого серця» [13].

Майже половина респондентів відмічала, що в сучасній Україні існує безпека втрати етнічної самобутності грецького населення. Серед причин – агресивна масова культура, розпорошеність населення, для греків Харкова – відсутність шкільної освіти з грецькою мовою навчання. До речі, саме навчання в спеціалізованих профільних класах визначались як основний фактор «пробудження» та зростання етнічної самосвідомості серед молодого покоління [13]. Саме школу, а не сім'ю визначали респонденти як джерело знань про історію свого народу, його традиції, свята. Як повідомляє одна з респонденток (20-річна дівчина): «І лише після того, як в школі почали вчити грецьку мову, святкувати грецькі свята, моя бабуся (етнічна грекиня) почала зі мною говорити грецькою мовою. Ми з нею порівнювали новогрецьку мову і наш румейський діалект, знаходили спільні і відмінні слова, вирази. Коли я розповідала про святкування в школі традиційних грецьких свят, бабця розказувала, як ці свята проходили в її селі, коли вона була ще дитиною. До речі *у них* (в Греції) *і у нас* багато спільного в святкуванні Нового року, Різдва, Пасхи, календарної та сімейної обрядовості». Дівчина зазначала певну стурбованість тим, що вивчення молоддю новогрецької мови та традицій призводить до втрати мови та традицій Приазовських греків (румейської та урумської) [13].

Згідно результатам дослідження проблеми збереження етнічної ідентичності набувають актуальності з віком. Нами встановлена наступна динаміка: чим старші респонденти, тим більше вони виявляли стурбованості щодо збереження етнічної культури та етнічної ідентифікації у молодого покоління. Абсолютно всі визнавали провину перед дітьми й онуками, що в їх вихованні за різних причин приділяли недостатньо уваги цьому питанню. Абсолютна більшість респондентів домінантним критерієм у визначенні етнічної самосвідомості називали походження – національність батьків. Респонденти коректно намагалися виказувати власне ставлення до проблем етнічності та власної етнічної самосвідомості, проте для усіх вікових і соціальних груп притаманні глибокий патріотизм і трепетне ставлення до власної етнічності. «Це дано Богом і батьками», як часто говорили опитувані, підкреслюючи цим твердженням пошану батьків і релігійність як основні духовні цінності в світогляді греків. Етнодиференціюючими ознаками власної ідентичності респонденти називали ті маркери, які їх відрізняють від інших – понад 30% називали мову (проте одразу робили акцент на мовній кризі в сучасній грецькій спільноті), 15% виділили православ'я (акцентували увагу на значній релігійності греків на відміну від оточуючих народів), традиції та звичаї – 20%, історичне минуле – 8%, менталітет (інтерв'юеру доводилося пояснювати даний термін як особливості національного характеру, світогляду та поведінки) – 24%, зовнішність – 3% [13].

Серед мешканців міст проблема збереження традицій, мови, культури нагальна у порівнянні з мешканцями сіл, де греки проживають компактно. Порівнюючи Харків і Маріуполь необхідно відзначити, що в останньому греки мають більш умов для збереження й розвитку власної культури. Зокрема, при Маріупольському товаристві греків працює безкоштовна недільна школа з вивчення грецької мови (в 2011-2012 р. навчалося 100 осіб, переважно діти), в 11 навчальних закладах новогрецьку мову вивчають як другу іноземну (понад 1000 учнів). В культурному центрі «Меотіда» щонеділі відбуваються «розмовні клуби» з носіями мови для тих, хто розмовляє на високому рівні. Грецька мова вивчається на факультеті грецької філології Маріупольського державного університету.

В Харкові бажаючі вивчати грецьку мову можуть на платних курсах у мовному центрі «International House» (в 2011-2012 р. заняття проводилися щонеділі по 1,5 години) або з приватним репетитором. Харківські греки відмічають недостатній рівень організації мовної підготовки в місті. До числа причин респонденти віднесли й відсутність бажання серед грецької спільноти міста вивчати та поглиблювати знання новогрецької мови. Отже саме по собі знання мови не можна беззастережно вважати принципово значимим маркером стану етнічної самосвідомості. Втрата мовних навичок або їх відсутність не завжди сприймається грецькими спільнотами як ситуація, що потребує негайно виправлення. Усвідомлення загрози мовної русифікації не можна вважати однаково важливим для греків обох міст. Намагання поновлення або цілеспрямованого вивчення грецької мови стає здебільшого програмою для соціально активних греків, здебільшого – членів грецьких національно-культурних товариств. Отже варто розрізняти ситуації втрати мовних навичок та несформованість мовного середовища як таких, що впливають на стан етнічної самосвідомості.

Абсолютно всі опитані представники грецької громади (як Харкова, так і Маріуполя) заявляли про почуття гордості власним етнічним походженням, приналежністю до «великої грецької культури – колиски європейської цивілізації». Як згадувала одна з респонденток, коли вона вперше приїхала до Греції, то розплакалася на сходах Парфенона: «Мої предки створили такий шедевр культури, таку велич і красоту. Ви розумієте, я також причетна до цього» [13]. З'явилася навіть практика називати дітей на честь грецьких богів, героїв, видатних філософів, письменників та полководців – Одісей, Сократ, Демокрит, Олександр, Афіна, Електра, Спартак, Демосфен, Платон, Арістотель, Аполон, Афродіта, Геродот, Геракл, Венера, Діана, Артеміда. Хоча імена давали також і на честь християнських святих – Микола, Георгій, Костянтин, Павло, Володимир, Християн, Марія.

Прихильники примордіалізму в етнології вважають, що для формування етнічної самосвідомості важливим є протиставлення культурних ознак в процесі міжетнічного діалогу: «своє – чуже», «ми-вони». Це, начебто, сприяє закріпленню членами етнічної групи певних етнічних відмінностей. Проте на питання, чим відрізняються греки від інших, респонденти давали відповіді неохоче. Традиційно відповідь починалася заявою про те, що всі люди однакові – є хороші, є не дуже… Відповідаючи на питання щодо рис, які відрізняють греків від інших народів, абсолютна більшість респондентів називала сімейний уклад, ставлення до родини, сімейні цінності. Ставлення до родини та шлюбу у греків делікатне. «На відміну від росіян та українців у нас майже не буває розлучень. Наші жінки – турботливі господині, що дбають про чоловіка та дітей. А чоловіки – головні в родині» [13]. «Греків відрізняє певна культура поведінки. Наприклад, споживання алкоголю – Ви ніколи не побачите п'яного до втрати свідомості грека. Грекині ніколи не поводять себе легковажно – вони не вживають спиртного, не палять, не вживають ненормативної лексики. В компанії чоловіків поводять себе скромно – грекиня не стане фліртувати з чоловіком на людях. Це виховання, це передається на генетичному рівні. Така наша культура», – подібні відповіді респондентів є найбільш поширеними [13].

Як у середовищі цалкських греків м. Харкова, так і серед греків Приазов'я вияв приналежності до етносу є важливим моментом самоописування. Навіть респонденти, народжені в екзогамних шлюбах, не знають мови і мало знайомі з культурними традиціями, однак заявляють про власну ідентифікацію як представника грецького етносу (не важливо, хто був з батьків грецької національності – батько чи мати). Вони визнають необхідність вивчення мови, намагаються читати книги з історії греків, готувати національні страви, переймати грецькі традиції. Такий стан етнічної самосвідомості дозволяє сформулювати кілька можливих культурних стратегій. Так, почуття приналежності до свого народу дозволяє зберігати та відроджувати історію та традиційну культуру етносу. Загроза повної русифікації в нових політичних реаліях України спонукає грецьке населення вивчати рідну мову. «Мовна» проблема полягає в тому, що вивчають здебільшого новогрецьку мову, у той час, як урумська та румейська мови опинилися на межі соціокультурного маргінесу.

Суперечливість «національно-культурного відродження» греків з кінця 1990-х р. полягає в амбівалентності його наслідків. Так, масова міграція до Греції, з одного боку, стала чималою проблемою для збереження перспектив культурної самобутності у зв'язку з демографічними змінами, особливо в Приазов'ї. Коли етнічні грецьке населення України набуло можливості отримати грецьке громадянство, про своє коріння згадала велика кількість асимільованих греків. Разом із тим, поширення набуло вивчення мови та історії Греції. Проте стимулювання етнічної самосвідомості не призвело до очікуваного сплеску етнонаціоналізму. Навпаки, характеризуючи власний народ кожен з наших респондентів продемонстрував доволі високий ступінь толерантності щодо інших етносів.

«Ми просто трохи інші. Не кращі, не гірші. Ми відрізняємося від інших народів своєю культурою, світоглядом, життєвими цінностями». Дуже рідко в інтерв'ю лунав осуд легковажності поведінки представників інших народів (в першу чергу, росіян та українців): «Наші так ніколи себе не поводять… Наші ніколи не залишать сім'ю, дітей» [13]. Вочевидь, комплекс культурних ознак, що є підставою для висновку про наявність етнічності, має розглядатися не лише в контексті тих ситуацій, що підтверджують сталість традицій, а й в умовах культурно-політичної динаміки.

Отже, аналіз стану етнічної самосвідомості греків в сучасній Україні дозволяє зробити висновок щодо відповідності тенденцій етнокультурних процесів у країні та світі. Очевидною є активізація процесів реформування етнічної самосвідомості не тільки серед великих етнічних груп, що мешкають в Україні, а й серед маргінальних етносів, тобто тих, які в силу різних причин майже втратили риси самобутності. Вивчення ситуації, що склалася в середовищі греків Харкова і Маріуполя переконує в тому, що прояви кризового стану в розвитку етнічної культури загалом стимулюють етнічну мобілізацію. Важливим аспектом актуалізації етнічної самосвідомості є ступінь соціокультурної суб'єктності представників певної етнічної групи. Процеси самоідентифікації грецького населення українських міст дають підстави для підтвердження плідності конструктивістської версії тлумачення етнічної культури. Подальше вивчення цієї проблеми в контексті культурології передбачає з'ясування власне культурних, тобто «внутрішніх» чинників етнічної динаміки.

Джерельні приписи

1. Виннер Б.Е. К построению качественной регрессивной модели этнической идентичности / Б.Е. Виннер // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – № 3. – С. 119-145.

2. Грошева Г.В. Категория этноса и этничности в современном научном дискурсе / Г.В. Грошева // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. – 2006. – Вып. 1. – Сер. Гуманитарные науки (История). – С. 104-110.

3. Гулая О. Греки Північного Приазов'я: історичний аспект дослідження фольклорної та жанрової традиції у ХХ столітті / О.Гулая // Схід. – 2004. – № 3. – С. 68-71.

4. Кауринкоски К. Греки Приазовья: Особенности этнокультурной идентичности / Пер. с франц. Ю.В. Агавельян, Н.П. Космарской. – Режим доступу: http: // www.azovgreeks.com/library.

5. Князєва Т.М. Традиційна культура греків Приазов'я: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Т.М. Князєва; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.

6. Кравченко О.В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації / О.В. Кравченко. – Х.: ХДАК, 2011. – 302 с.

7. Кравченко О.В. Теоретико-методологічні проблеми концептуалізації культурної ідентичності / О.В. Кравченко // Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2010. – Вип. 31. – С. 18-27.

8. Кучера І.В. Етнічна ідентичність етнонаціональних спільнот України / І.В. Кучера. – Режим доступу: http: // www.nbuv.gov.ua.

9. Малыгина И.В. Этнокультурна идентичность: онтология, морфология, динамика: автореф. дис… д-ра культурологи. – 24.00.01 – «Теория и история культуры». – М., 2005. – 52 с.

10. Пономарьова І.С. Етнічна історія греків Приазов'я (кінець XVIII – початок XXI ст.). Історико-етнографічне дослідження / І.С. Пономарьова. – К.: Реферат, 2006. – 300 с.

11. Попов А.П. Греки Северского района Краснодарского края / Попов А.П., Тортопиди И.А. // Понтийские греки. – Краснодар, 1997. – С. 123-134.

12. Тишков В.А. Реквием по этносу: Исследования по социально-культурной антропологи / В.А. Тишков. – М.: Наука, 2003. – 544 с.

13. Особистий архів автора. Матеріали польових досліджень етнічної свідомості та культури греків м. Маріуполя та м. Харкова в 2009-2012 р.

Резюме

Проаналізовано стан етнічної самосвідомості греків сучасної України, розглянуто культурні детермінанти етнічної самоідентифікації в умовах соціальної динаміки.

Ключові слова: греки, етнічність, етнічна свідомість, етнічна культура, етнічна ідентичність.

Summary

Gulaya O. **Ethnic consciousness as factor of providing of cultural originality of Greeks is in Ukraine (on example of Greek associations of Kharkov and Mariupol)**

The article is analyzed the Greeks ethnic identity in modern Ukraine, considered the cultural determinants of ethnical identity in terms of social dynamics.

Key words: Greeks, ethnicity, ethnic consciousness, ethnic culture, ethnic identity.

Аннотация

Рассмотрено состояние этнического самосознания греков современной Украине, культурные детерминанты этнической самоидентификации в условиях социальной динамики.

Ключевые слова: греки, этничность, этническое сознание, этническая культура, этническая идентичность.

УДК 78.085.7

Л.П. Ігнатова

ТВОРЧІСТЬ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Глобалізаційні процеси, які сьогодні завойовують світ, проникають й у сферу інтелектуального та культурного життя. Відкриваються можливості для взаємного обміну результатами наукових пошуків, вдосконалення системи освіти, збагачення культур. У межах глобалізації зростає міжнародний діалог культур, що посилює взаєморозуміння між народами і, разом із тим, дає можливість кращого пізнання власного національного обличчя. Водночас зростає інтерес до опису інтерсуб'єктивності реальності, важливої для людей якістю цілісного світу і суб'єктивними інтерпретаціями. Така реальність у науковий дискурс увійшла під поняттям повсякденність (нім. alltaglichkeit) і означає цілісний соціокультурний життєвий світ, що постає у функціонуванні суспільства як природна, самоочевидна умова людської життєдіяльності.

Цей термін соціальної феноменології А.Шюца і його послідовників, введений для визначення однієї з основних тем, що розробляється соціальною феноменологією [2]. Однак, дане поняття починає використовуватись і в музичній науці, трактуючи його як один із типів музичної духовності [6]. В нашому випадку до повсякденного типу музичної духовності належить молодіжна популярна музика, так звана поп-культура. Втім, існують феномени, які, знаходячись в одному типі (мається на увазі повсякденний), своєю творчістю вириваються за його межі, формуючи інший музичний простір, музичну свідомість, музичну духовність. Всі ці сентенції у повній мірі належать до творчості відомого аргентинського композитора і виконавця Астора П'яццолли. Цей бандонеоніст створив щось більше, ніж танцювальна музика, поклав початок тому, що сам згодом «назвав «великим перетворенням танго», присвятивши якому 50 років свого життя. Танго А.П'яццолли не лише збагатилося класичною поліфонією, джазовими гармоніями, художніми прийомами, відкритими І.Стравінським, але змінило й сферу свого побутування. Танець із тісних танцзалів виривається на велику концертну сцену. Таким чином танець повсякденності перетворюється в яскравого представника академічної музики – в так зване Nuevo tango.

Повсякденність як спеціальна галузь культурологічних досліджень стала актуальною нещодавно. Хоча основні сюжети культури повсякденності, такі як побут, одяг, дозвілля, відпочинок, в окремих аспектах вивчались давно, однак системно стали предметом дослідження лише в останні десятиріччя. Це праці В.Чуйко [18], П.Ричкова [17], С.Виткалова [3], В.Яромчук [20], І.Локшук [8], О.Мойсюк [9], Л.Дерман [5] та ін. Щодо наукових публікацій відносно творчості відомого аргентинця, то вона ще не стала предметом дослідження вітчизняних науковців, хоча окремі відомості про митця починають з'являтися на сторінках української преси [7]. Усвідомлений новаторсько-генеруючий стиль П'яццолли, який, не виходячи за межі музичної повсякденності, підносить її до кращих зразків академічного мистецтва, спонукав до вибору теми дослідження, тим самим сформулювавши його *мету*.

Повсякденність як один із типів музичної духовності, про що вже йшлося [6], пов'язана з масовою культурою і сьогодні набуває статусу пріоритетності. Її відносять до такого поняття, як посткультура, тобто щось після культури, якась інша сутність. В.Бичков використовує цей термін для визначення ситуації, що склалася у сфері сучасної культури. Власне, посткультуру науковець розглядає як певний перехід (перехідне середовище) від самої культури до чогось принципово іншого. Культуру в її середземноморсько-європейському варіанті він сприймає як одухотворену сутність цивілізації, всеосяжного матеріалізованого носія Духа. Посткультура, відповідно, – те, що йде їй на зміну в XXI столітті – супертехнізована, комп'ютерізована споживча цивілізація, де вигнаний Дух і яка залишена Духом. Або це якийсь унікальний перехідний період у культурно-цивілізаційному процесі [1]. Безумовно, кожен має право по-своєму трактувати нинішню реальність. На нашу думку, вона стала повсякденною. Повсякденність як найбільш близький людині плин життя, пов'язаний з її відчуттям реальності буття, де побут стає основою культури [2; 40]. Так склалося і з музикою А.П'яццолли, мистецтво якого прийшло до нас у той же час, що й мистецтво Неруди, Маркеса, Льоси, Борхеса та ін. латиноамериканських діячів, що почали змінювати наші стандартні погляди на життя. Їхні роботи шокували синтезом жорстокості, магії, високої чуттєвості і людської

щирості. Енергія їх експресивного світу, емоційна насиченість, кристалічна видимість людського, іронія у ставленні до економічних та політичних баталій шокувала читачів. У музичному світі відкриття П'яццолли стало відкриттям екзотичного і, разом із тим, небезпечного галюциногену, що одночасно може привести і до екстазу, і до руйнації. Це поява рідкісного музичного розуму, який таку повсякденну музичну форму, як танго підніс до зразків класичного виконання, насиченого почуттями і пристрастю.

Танго П'яццолли – ідеальний, щирий звук, який так само відображає повітря Буенос-Айреса, як музика Чайковського – Москву, Лисенка – Київ. У той же час, коли сучасний музичний простір наповнений комерціонізмом, формалізмом, музика П'яццолли наповнена щирими почуттями автора, пронизаних інтонаціями німецької, іспанської, єврейської, італійської культур. Це дійсно мультикультура, відкриття відкриттів: несподіване і геніальне [4; 78]. Більше того, танго П'яццолли сьогодні увійшло в репертуар класичних виконавців. Програми більшості міжнародних та регіональних конкурсів професіональних баяністів, акордеоністів, інструментальних ансамблів насичені творами аргентинського маестро [10-16]. Але це все було значно пізніше, а починалося з музики простого танцю, мелодії якого заполонили повсякденне життя простого люду.

Про походження танцю, музики і самого слова «танго» висуваються найфантастичніші теорії. Дослідники феномену танго гадають, коли ж саме з'явився цей танець і що є його предтечею. Фактів на цей рахунок не так вже й багато, у більшій мірі всі гіпотези на цю тему є суперечливими і скептичними.

За однією з версій вважається, що за походженням танго – мавританський танець – енергійний танець з категорії іспанських танців фламенко. Іспанські маври танцювали його ще в XV ст. Після того, як завойовники покинули Піренейський півострів, танго перейняли цигани. Потім циганські племена, переселившись до Аргентини, впровадили там його па разом з іншими народними іспанськими танцями, які відразу були підхоплені місцевим населенням. Популярність танго настільки велика, що цим словом стали називати деякі народні танці (на дві чверті) в Аргентині, Бразилії, Мексиці і Кубі.

Ще одна з версій – походження від африканського танцю Tangano, завезеного разом із рабами-неграми, вважається найбільш вірогідною.

Третя версія пролягає до країни сходу. Едуардо С.Кастілло вважає, що слово «танго» – японське, оскільки сам танець був нібито винайдений японцями, що жили на Кубі. Ця теорія найменш правдоподібна [19].

За найбільш поширеною версією, танго зародилося наприкінці XIX ст. у портових публічних будинках Буенос-Айреса. В ці роки аргентинське місто Буенос-Айрес стало надзвичайно популярним серед емігрантів. З різних країн Європи приїхали сюди люди в пошуках кращого життя. Вони привезли з собою різні музичні інструменти зі своїх країн: скрипки, гітари, флейти, і звичайно несли в собі музичні традиції своїх країн. І в Буенос-Айресі, як мікст різних культур і напрямів, у музиці формується невідомий раніше танець – танго. Спочатку він був веселим, легким, часом навіть вульгарним. Тривалий час залишався музикою і танцем нижчих прошарків суспільства. Середній та вищий класи його не визнавали. У ті часи танго танцювали в тавернах, дворах батраків, публічних будинках і просто на вулицях найбідніших кварталів. У ту пору проституція процвітала в місті тому, що чоловіків було в п'ятеро більше, ніж жінок. Сучасні дослідники не спростовують цю теорію, але схильні пом'якшувати її: якщо танго і зароджувалося в низах, то зовсім не обов'язково тільки в «борделях» – це могли бути і шинки, і танцмайданчики [19].

Інші дослідники вважають, що танго винайшли не стільки новоприбулі емігранти, скільки завезені сюди набагато раніше чорні. Хоча Буенос-Айрес традиційно вважається «білим» містом Латинської Америки і до кінця XIX ст. чорне населення скоротилося з 30 до 2%, все почалося, головним чином, від танцю кандомбе. На користь цієї теорії говорить те, що саме слово «танго» – креольського походження (танець, барабан, місце танцю) і походить від мов Центральної Африки. Про африканські витоки свідчить і позиція, в якій спочатку танцювали танго: нахилившись одне до одного, зігнувши коліна і злегка виставивши нижню частину тіла. Найбільш авторитетні дослідники пишуть, що танго зародилося на периферії міста та суспільства і являло сплав різних впливів: музичної майстерності новоприбулих європейців, андалузьких традицій, внутрішніх переселенців, інтонацій гаучо, популярної серед чорного населення кандомбе і хабанери, завезеної моряками з Куби.

Представники різних культур сперечаються також і про походження слова «танго». За версією

одних, «танго» походить з Африки, Танзанії, де одна з територій має назву танга, а озеро – Танганьїка. Чи має це відношення до музики – неясно. Інші стверджують, що це слово в африканців означає «місце зустрічі» або «особливе місце». Словом танго або тамбо афро-південноамериканці позначали різновид барабана, під який виконувалися ритуальні танці «tang», що на одному з африканських діалектів означає «торкатися, наближатися». «Танго», з наголосом на «о», називалися і самі нестримні танці негрів-колоністів, що жили на берегах річки Ла Плата.

Версій багато і з часом їх кількість не зменшується, а навпаки збільшується. Натомість танго – своєрідний «музичний гібрид», що виник на основі народного танцювально-пісенного фольклору іспанців, латиноамериканців, циган, європейських емігрантів, креолів (місцевого населення) і нащадків африканських рабів [19].

Перші танго в Аргентині з'являються в 1860-1880 рр. Документованих відомостей, якими були ці перші танго, і хто їх виконував, немає. Справа в тому, що загалом, танго народжувалося серед бідних верств населення: емігрантів всіх мастей, які проживали в навколо портових районах, де не було звички щось документувати. Відомо тільки, що перші танго виконувалися на скрипці, флейті та гітарі, а слова були досить рідкісні і носили вульгарний і непристойний характер, що можна пояснити ситуацією, яка склалася в країні.

В останні роки XIX ст. Європа була спустошена війнами, голодом і економічною невизначеністю. Невеликі перспективи і слабка надія на стабільне життя змушували людей залишати батьківщину і відправлятися до Південної Америки в пошуках кращої долі. В Аргентині навпаки відбувався небувалий економічний ріст, що привернуло тисячі емігрантів. Портові квартали і окраїнні райони Буенос-Айреса в той час більше нагадували нетрі. Сотні тисяч емігрантів висадилися в новій федеральній столиці Аргентини в порту Буенос-Айрес на Ріо де ла Плата. Незважаючи на високий рівень економічного процвітання, життя емігрантів було складним. Вони змушені були жити в убогих оселях на окраїнах міста, заробляючи на хліб важкою працею. Не зважаючи на це, їх число зростало і до 1914 року перевищило кількість корінних жителів. Новоприбулі осідали в хрущобах околиць Буенос-Айреса і Монтевідео. Там вони змішувалися з представниками аргентинського дна, включаючи прославлених пізніше в текстах танго compadritos – сутенерів і дрібних злочинців, героїв місцевих легенд. Ці бідні передмістя називалися «Аррабаль» (кварталами різанини, публічних будинків і безсонних ночей, де промишляли емігранти всіх мастей: італійці, галісійці, китайці, сусіди аргентинців – уругвайці, перуанці, бразильці). Саме тут відбулося злиття декількох музичних і танцювальних форм, що створило можливість появі танго. В основі цього пристрасного, емоційно-напруженого, драматичного танцю-пісні лежав непримиренний соціальний конфлікт, про класову природу якого говорять самі назви танго цього періоду – «Гірке життя», «Жебраки», «Безробітні емігранти». І не випадково, що аргентинська буржуазія пізніше перетворила це культурне надбання інтернаціонального пролетаріату в інтернаціональний танець. А в перші роки існування танго-мілонги багатії відверто з презирством цуралися його, забороненого в пристойному суспільстві вуличного дійства. Всесильні аргентинські священики з церковної кафедри оголошували хибним і блюзнірським пролетарський танець, в якому вперше в історії хореографії обнялися чоловік і жінка. Креольська знать внутрішньо відчували ворожий їм соціальний ритм нового танцю. Це і не дивно, адже за своїм культурним корінням, він був чужим для класу панів. З часом, новостворений танець стає національним надбанням і гордістю кожного аргентинця.

Так сталося і з Астором П'яццолла (1921-1992 рр.), батько якого Вінсенте П'яццолла грав на гітарі та акордеоні і мав колекцію платівок із записами де Каро і Гарделя. Юний Астор, маючи неординарні музичні здібності, отримав першу гармоніку, коли йому було 8 років. А далі – перші уроки гри на гармоніці, щипкових інструментах, губній гармоніці, акордеоні. Уже в цьому віці Астор час від часу виступає. Легендарною стала його участь у п'єсі Гарделя «El dia que me quieras» в ролі молодого продавця газет. У 1937 році, переїхавши др Буенос-Айреса, він починає працювати у відомому оркестрі Анібала Тройло. Пізніше талановитий виконавець створює свій оркестр, що представляв розширену партію гармоніки, використовував зовсім нові тональності, елементи музики кіно і мав чисельний набір технічно професійних солістів.

Несподівано П'яццолла пориває з танго і повертається до класичної музики. Такий переворот можна зрозуміти, усвідомивши, що з самого початку Астор жив «подвійним життям» у музиці. Класична музика увійшла в його єство паралельно з танго. Ще будучи дитиною, він бере уроки музики у Андреса д'Аквіли. Пізніше займається у Бели Вільда, піаністки і учениці Рахманінова, що живе по-сусідству. Повернувшись до Мар дель Плата, продовжує свої уроки на фортепіано.

Доленосною для музиканта стала зустріч 1940 року з Артуром Рубінштейном. Познайомившись із композиціями Астора, останній розпізнав талант, але через недостатню композиторську освіту переадресував П'яццоллу до Альберто Гінастера. Новий учитель, не будучи прихильником віденської школи, відкрив перед своїм учнем кращі твори Стравінського та Бартока.

Завершили класичну музичну освіту П'яццолли уроки фортепіано у Рауля Співака. Паралельно Астор починає писати свої перші твори: «Suite para Cuerdos y Arpas», низка танго «нового типу» – «Triunfal» і «Preparense», невеликі музичні уривки до фільмів. Однак після розпуску свого оркестру в 1949 році, у П'яццолли з'являється більше часу писати власну музику. Тоді ж прийшов перший успіх. Його «Rapsodia portnena» отримує премію «Empire Tractor» в 1953 році, а написана в 1951 році і вперше представлена 1953 р. «Sinfornia Buenos Aires» отримала премію Фабіана Севіцького. Його «Sinfonietta» принесла йому премію музичних критиків Буенос-Айреса. Завдяки цим симфонічним творам А.П'яццолла зміг отримати спеціальну стипендію французького уряду і в 1954 році почав своє навчання у Наді Буланже в Парижі. Розуміючи унікальне дарування учня і його природний темперамент, Н.Буланже спрямовувала творчість П'яццолли саме у русло танго, підтримуючи його реформаторсько-музичні пошуки. В результаті, з'явилося Nuevo (нове) танго П'яццолли, в якому так гармонічно синтезувалися, здавалося б, несумісні речі. Це сплав музичних традицій та новітніх технік, який іноді більше схиляється до класичної музики, іноді – до танго – повсякденного танцю аргентинського народу [19].

Отже, кращі твори А.П'яццолли написані для двох квінтетів, хоча вся спадщина композитора охоплює широкий жанровий діапазон і складається з 750 творів, включаючи концерти, пісні, музику до вистав і кінофільмів, оперу тощо. Але всі його композиції, незалежно від жанру, побудовані майже однаково: досить схематична мелодія танго, щедре rubato плюс поліфонія, епізодичні політональності і незвичайно виразний свінг. Крім того, П'яццоллі вдалося вкласти в свою музику надривний італійський ліризм – звичайно, це вміли і його попередники, проте у П'яццолли пронизливі мелодії спираються на більш витончені гармонійні прогресії, що подовжують музичну фразу і викликають гостре відчуття незавершеності. Каденції у нього ніколи не реалізуються повністю. Володіючи широким спектром модерністських прийомів та технік, композитор був переконаний в тому, що велика музика не повинна бути складною для сприйняття. Постійна концертна діяльність, тісний контакт із публікою не дозволив йому перейти на сторону сухого академізму або формалізму. Навіть найскладніші з його творів ніколи не бувають нудними – доступність і щира привабливість вигідно відрізняють їх від більшості серйозних творів, написаних його сучасниками. Безумовно, саме цим пояснюється популярність творів П'яццолли для нинішніх виконавців, які прагнуть показати публіці щось ультрасучасне і разом із тим легкосприйнятне.

У вступі до альбому «Tango: Zero Hour» квінтет П'яццолли співуче декламує слова композитора, якими він охарактеризував свою творчість: «Танго. Трагедія. Комедія. Кіломбо». Кіломбо означає «дім розпусти». Композитор часто підкреслював важливість перших трьох елементів, але його успіх і надзвичайна популярність в останні роки не в меншій мірі обумовлені присутністю четвертого елементу – глибокої еротичності [19]. Завдяки П'яццоллі танго набуло нового вигляду. Йому вдалося знайти таку форму, що відповідала смакам нового покоління, здатного оцінити збудливу дію цієї музики. Еротичність, яка колись була скандальною, тепер стала екзотичною і привабливою.

Підсумовуючи, можемо констатувати, що Астор П'яццолла був не лише майстром нового танго як композитор, він був одночасно і реформатором, що вмів руйнувати закостенілі форми, і істинним художником, здатним співвідносити свою творчість із тією музичною традицією, яку сам же і відкидав. Не втративши органічного зв'язку зі спадком танго, П'яццолла збагатив і розвинув його музику. Він у своїх кращих творах зумів торкнутися глибинних струн буття, а саме музику повсякденного життя простих людей, не виходячи за межі її стилістики, вивести на новий рівень концертного виконання. Історія музики знає такі приклади.

Джерельні приписи

1. Бычков В.В. XX век: предельные метаморфозы культуры / Бычков В.В., Бычкова Л.С. – Полигнозис, 2000. – № 2 (10). – С. 63-76.

2. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Бернхард Вальденфельс. – Социо-Логос / Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39-50.

3. Виткалов С.В. Бібліотеки Рівненщини в системі культурної діяльності краю / С.В. Виткалов

// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 17. – Т. 2. – Рівне: РДГУ, 2011. – С. 230-235.

4. Вострякова Ю.В. Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры / Ю.В. Востряков // Философско-методолог. проблемы науки и техники. – Самара, 1998. – С. 78-81.

5. Дерман Л.М. Український костюм як форма реалізації культурних практик в умовах розвитку сучасної української культури / Л.М. Дерман // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку... – С. 30-35.

6. Ігнатова Л.П. Проблеми духовності в музичній культурі / Л.П. Ігнатова // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 8. – С. 380-389.

7. Кизлова О. Астор Пьяццолла: аргентинское танго в киевском соборе / Ольга Кизлова. – Режим доступу: www. olgakizlova.kiev.ua.

8. Локшук І.М. Витоки ткацтва на Рівненському Поліссі / І.М. Локшук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 17. – У 2-х т. – Т. 1. – Рівне: РДГУ, 2011. – С. 35-39.

9. Мойсюк О.С. Килимові запаски Житомирського Полісся: технологічні та орнаментальні особливості / О.С. Мойсюк // Там само. – С. 39-43.

10. Программа I Международного конкурса-фестиваля баяно-аккордеонного исполнительского искусства «AccoHoliday». – К., 29 апреля – 3 мая 2006. – 72 с.

11. Програма I Міжнародного конкурсу баяністів, акордеоністів студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів. – Луцьк, 2007. – 16 с.

12. II Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів «Вічний рух». II Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (ДДПУ ім. І.Франка, 7-10 трав. 2009 р.): Програма / Ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 36 с.

13. Програма II Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Inter Svitiaz accomusic – 2010». – Луцьк, 2010. – 13 с.

14. III Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів «PERPETUM MOBILE»: III Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (ДДПУ ім. І.Франка, 6-9 трав. 2010 р.): Програма / Ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 36 с.

15. IV Міжнар. конкурс баяністів, акордеоністів «PERPETUM MOBILE» та IV міжнар. конф. «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть» (ДДПУ ім. І.Франка, 30 квітня – 4 травня 2011 р.): Програма / Ред.-упоряд.:А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – 72 с.

16. Програма IV Міжнародного конкурсу баяністів-акорденістів «InterSvitiaz accomusic – 2012». – Луцьк, 2012. – 14 с.

17. Ричков П. Дослідження та відбудова Успенського собору у Володимирі-Волинському: Внесок Адріана Прахова / Петро Ричков // Культура України. – Зб. наук. пр. / За заг. ред. В.М. Шейка. – Х.: ХДАК, 2012. – С. 295-314.

18. Чуйко В.О. Традиції та новації у святково-обрядовій сфері сучасного Придніпров'я / В.О. Чуйко // Культура України. – Вип. 36: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАК, 2012. – 298 с.

19. Эйхлер Джереми. Астор Пяццолла и преображение танго / Джереми Эйхлер // The New Republic, July 3, 2000 (перевод В.Бабкова). – Доступ до джерела: http: // milonga.org.ua.

20. Яромчук В.В. Телевізійні шоу як ігровий світ мульті-медіа // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку... – С. 193-197.

Резюме

Осмислюється поняття «повсякденність» у контексті музичного мистецтва на прикладі такого унікального феномену, як танго Астора П'яццолли.

Ключові слова: музична повсякденність, танго, Астор П'яццолла.

Summary

Ignatova L. **Work of Astor Piazzolla as recreation of musical daily occurrence**

In this article the notion everyday in the context of music on an example of such a unique phenomenon as a tango by Astor Piazzolla.

Key words: musical everyday, tango, Astor Piazzolla.

Аннотация

Осмысливается понятие «повседневность» в контексте музыкального искусства на примере такого уникального феномена как танго Астора Пьяццоллы.

Ключевые слова: музыкальная повседневность, танго, Астор Пьяццолла.

УДК 325/327

О.Ю. Коржов

СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ ФЕНОМЕНУ АЛЬТЕРГЛОБАЛІЗМУ ЯК ІДЕОЛОГІЇ РУХУ АНТИГЛОБАЛІЗМУ

Процеси глобалізації позначилися сьогодні на усіх сферах людської діяльності, стали символом соціального часу і простору. Світові інтеграційні взаємозв'язки торкнулися і соціуму, який під впливом цих процесів трансформується, змінює вектор розвитку і кожної людини, способу її існування та сенсу життя. Процес глобалізації в сучасному світі є неоднозначним, суперечливим і складним, породивши безліч проблем і конфліктів економічного, соціокультурного, духовного, конфесійного, демографічного, морального тощо характеру. Глобалізація виявилася каталізатором соціально-політичної, соціально-культурної напруженості і конфліктності. Поляризація багатства і бідності, боротьба за ринки, доступ до енергетичних та інших природних ресурсів, інформаційна та культурна експансія Заходу, що сприймається іншими народами як загроза їх культурній та цивілізаційній ідентичності – все це стало підґрунтям для національного і релігійного фундаменталізму й екстремізму, етнічного сепаратизму тощо.

Це не могло не викликати критику політиків, учених, представників сфери культури, занепокоєних становленням нової, невидимої всесвітньої імперії під егідою світової фінансової олігархії, проникненням влади грошей у такі сфери, як наука, освіта та культура. В світі виник новий, транснаціональний за своїми масштабами масовий протестний рух, учасників якого почали називати «антиглобалістами» (хоча насправді у своїй більшості вони виступають не проти глобалізації як такої, а швидке проти лібералізації ринкового фундаменталізму[1]). Поступово починає формуватися й ідеологія антиглобалістського руху, важливою складовою якого є відмова Заходу в праві вважати своєю прерогативою конструювання нового світопорядку. Антиглобалісти прагнуть відшукати та реалізувати альтернативу нинішній глобалізації, відстоюють інший тип світових відносин. Невипадково ключовими гаслами цього руху стали «Світ не товар!», «Інший світ можливий!» тощо. Вочевидь, від вибору, який буде зроблено сьогодні, залежить майбутнє світу в найближчі десятиліття.

Розвиток антиглобалістського руху диктує необхідність теоретичного осмислення цього феномена. Збільшується інтерес до вивчення антиглобалізму і як теоретичної концепції, і як суспільного руху. Однак, загалом розробленість проблеми антиглобалізму вирізняється меншою повнотою у порівнянні з вивченням феномена західного глобалізму. Історичний соціальний рух мас – антиглобалізм, що зростає знизу і не прогнозований більшістю учених, випереджає теоретичні програмні побудови та сценарії мислителів. Процес глобалізації виявився настільки складним і суперечливим, зачепивши інтереси найрізноманітніших верств, що навіть у середовищі різних груп дослідників (а до них можна віднести лівих і правих, марксистів і неолібералів та ін.) відсутня єдність у трактуванні феноменів глобалізації, глобалізму та антиглобалізму.

Огляд наукового та науково-публіцистичного матеріалу свідчить, наскільки неоднозначно інтерпретують феномен антиглобалізму філософи, діячі різних сфер та письменники. Крім того, через суперечливість явища антиглобалізму праці на цю тему мають й діаметрально протилежний характер. Серед дослідників цієї проблеми немає спільних думок навіть стосовно назви даного феномена, а самі учасники руху (як і багато авторів праць) не сприймають ярлик «антиглобалістів», оскільки переважно виступають не проти глобалізації, а проти негативних наслідків її неоліберальної моделі розвитку, тому в публікаціях їх називають як «альтерглобалістами», так і «масовою антиглобалістською альтернативою», а також «рухом проти корпоративної глобалізації», «альтернативним глобалізмом». Все це не може не ускладнювати осмислення даного феномена як за формою, так і за змістом. Визначити ідеологічне підґрунтя руху, виявити його системність складно, оскільки він схильний до впливу різноманітних думок, що представляють різні соціальні інтереси, що викликає протиріччя і конфронтацію всередині самого руху, перешкоджаючи створенню цілісної картини антиглобалізму в сучасному світі.

У даній статті поняття «альтерглобалізм» та «антиглобалізм» використовуються як терміни, сутність яких відображає пошуки в сучасному глобалізованому світі альтернативних шляхів розвитку, при цьому альтерглобалізм точніше відповідає спробам антиглобалістів віднайти

альтернативи глобалізації. Відтак, *метою статті є* аналіз стану наукової розробки проблеми феномена альтерглобалізму як ідеології руху антиглобалізму.

Вивченість наукової проблеми оцінюється істинністю та повнотою відомостей про об'єкт пізнавання, які в сукупності визначають якість отриманої інформації. Однак, праць, присвячених процесу глобалізації, його змісту, головним напрямам і неминучим протиріччям, на сьогодні налічується величезна кількість. Тому у межах даної статті виправданою є відмова від спроби висвітлення й аналізу різноманіття антиглобалістської ідеології та практики. Використання методу виокремлення спільного та особливого в якості інструмента дослідження дозволяє проаналізувати масив антиглобалістських програм, статей та інших документів, виокремити головні логічні моменти антиглобалістської ідеології, поділити вирішувані проблеми на загальні і часткові та обрати в якості доречних прикладів діяльність (перш за все інтелектуальну) найвідоміших авторів й активістів антиглобалістських організацій. Це є виправданим, оскільки головні компоненти антиглобалістської ідеології були сформовані наприкінці 1980 – початку 1990-х років і до кінця 1990-х не зазнали суттєвих змін.

Проблема «глобалізм-антиглобалізм» привертала увагу філософів, державних діячів, політиків, журналістів і служителів церкви. Зокрема, теоретичні побудови західної філософії глобалізму представлені концепціями С.Хантінгтона (концепція зіткнення цивілізацій), З.Бжезинського (геополітичні переділи світу), Ф.Фукуями (теорія «мондіалізму»), К.Поппера (теорія відкритого суспільства), Ж.Атталі (концепція «торгового ладу») та ін., які обґрунтовують його сутність та історичну необхідність [18].

Прикладом одного з найбільш комплексного та змістовного аналізу такого багаторівневого феномена, як глобалізація, може бути книга «Грані глобалізації: складні питання сучасного розвитку», в якій представлені праці визнаних спеціалістів різних сфер діяльності, таких, як О.Богомолов, О.Нєкіпєлов, В.Коллонтай, В.Кувалдін. Різні аспекти глобалізації висвітлені й у працях Д.Хелда [19], Е.Макгрю, Дж. Гелбрейта, А.Уткіна та ін.

К.Омае, Т.Фрідмен та ін. у своїх розвідках відзначають настання глобальної ери, головними ознаками якої є глобальний капіталізм, управління в глобальному масштабі; при цьому слабшає та розпадається міць національних держав. Натомість Дж. Розенау, Е.Гідденс та ін. відстоюють позицію про еволюціоністський напрям у дослідженні глобалізації, наголошуючи на історичній безпрецедентності сучасної форми глобалізації, що вимагає від держав і суспільств поступової адаптації до більш взаємопов'язаного і водночас найвищою мірою нестабільного світу [9].

П.Херст, Дж. Томпсон та ін. не визнають не лише благотворність процесу глобалізації, а й неминучість його реалізації. Серед критиків політики глобалізму окремо слід виокремити також й Дж. Стігліца, який, закликаючи до «глобалізації з людським обличчям», пропонує внести зміни в діяльність міжнародних інститутів.

Проблематиці суспільного опору неоліберальної глобалізації присвячено чимало наукових праць. Так, одні автори розглядають усе різноманіття форм і проявів альтерглобалізму як екстремістський рух, інші (Н.Кляйн, С.Амін, Е.Валлерстайн та ін.) ставляться до світового альтерглобалізму і протестних рухів як до реальної сили і, враховуючи їх різноманітність та плюралізм, прагнуть виявити їх загальні тенденції [2; 3; 6; 12].

Однією із найбільш змістовних досліджень альтерглобалістського руху є праця С.Аміна та Ф.Утара [2], присвячена суспільному опору глобалізації, в якій зроблено наголос на вивченні конкретно-історичної ситуації опору неоліберальній глобалізації, причому майже в усіх регіонах світу.

У концепціях С.Аміна, С.Джорджа, Н.Кляйна [3; 12] та ін. відображена економічна сутність наслідків процесу глобалізації та альтернативність посткапіталістичної системи. Переосмислення постіндустріальної теорії характерне для представників альтерглобалізму Дж. Гелбрейта, П.Дракера, М.Кастельса, Ф.Фукуями [11; 17] тощо. В альтерглобалізмі широкий розвиток отримали також окремі цивілізаційні концепції, наприклад, загибель західного світу передрікають дослідники найрізноманітніших напрямів та орієнтацій: реакціонер П.Дж. Бьюкенен, поміркований ліберал Л.Туроу [16] та ін.

Серед досліджень зарубіжних авторів слід відзначити працю «Соціальний розвиток в епоху глобалізації» М.Вільсона та Е.Вітмора, в якій зроблена спроба порівняльного аналізу неоліберальної, традиційної лівої та нової антиглобалістської ідеології в контексті ставлення їх представників до основних проблем сучасного світу.

Проблеми глобалізації в соціокультурній сфері вивчені у працях Р.Робертсона, Е.Гідденса, М.Маклюена, Ю.Яковця та ін. [9; 14; 20]. Серед науковців, що розглядали питання глобалізації загалом та зокрема глобалізації культури, слід згадати також й таких вчених, як Дж. Гелбрейт, М.Данилевський, М.Делягін [10], А.Дріккер, Т.Савицька, В.Самохвалова, Л.Скворцов та ін. Зокрема, концепція Р.Робертсона, викладена ним у праці «Градет глобальная война всех против всех» [14], враховує культурну своєрідність груп людей й утверджує автономність культури від глобалізаційних процесів. Глобалізація ж, на думку ученого, являє певний виклик, на який повинні відповісти культури, а не поглинання західною культурою всього культурного різноманіття.

Академічні та публіцистичні праці Д.Кортена, Д.Робертсона та низки інших авторів, головним напрямом діяльності яких протягом попередніх десятиліть була критика пануючої системи соціальних й економічних відносин та пошук альтернативних моделей соціально-економічного ладу, відображають зміст та основні напрями критичної думки, що утворюють сьогодні логічні блоки антиглобалістської ідеології поміркованого (реформістського) крила руху[2].

Найбільш відомими ідеологами-теоретиками антиглобалістського руху є Л.Ларуш, С.Жижек, К.Агітон, С.Джордж, Х.Бей, М.Хардт, А.Негрі, Н.Кляйн, субкоманданте Маркос [13] та ін. Зокрема, представники сучасного неомарксизму – Е.Валлерстайн та С.Амін – розглядають міжнародні відносини у вигляді глобальної системи різноманітних економік, держав, суспільств, ідеологій та культур. Визначальна роль в їх взаємозв'язку, на думку учених, належить поняттю «світ-економіка», яке відображає систему взаємодії міжнародних акторів, провідну роль в якій відіграють найбільш економічно сильні з них[3]. Академічні праці, присвячені цим темам, дали поштовх до появи яскравої пропагандистської літератури (розрахованої, перш за все, на молодого читача), в якій узагальнюється критика неоліберальної ідеології і практики. До таких праць можна віднести й книгу Н.Кляйн «Ні логотипу!».

Критичний підхід до феномена антиглобалізму відображений у публікаціях таких західних авторів, як Д.Хенвуд та У.Кірн, які, висловлюючи скепсис у ставленні до антиглобалізму як ідеології та руху, аналізують суперечливість цілей та методів, які поділяють його учасники. Протилежну точку зору у праці «Глобалізація знизу» висловлює Е.Боуман, аналізуючи антиглобалістський рух як можливість побудови нового суспільства.

Домінуючими тенденціями в дослідженні антиглобалізму на пострадянському просторі є виявлення негативних наслідків глобалізму «по-американськи», який несе в собі руйнівну силу як для окремої країни, так і для людства в цілому. Ряд авторів (Г.Зюганов, О.Панарін, О.Зинов'єв, Б.Кагарлицький, Г.Джемаль та ін.), подають розгорнуту критику неоліберальної моделі глобалізації та пропонують свої варіанти розвитку людської цивілізації, намагаючись створити цілісне наукове підґрунтя, соціально-критичну теорію глобалізму, базову концепцію для нової, необхідної альтернативи нинішньому капіталізму, що, певною мірою, може сприяти протестному опозиційному рухові оформитися ідеологічно. Йдеться про альтернативну модель розвитку світового співтовариства, умовно названу як «ноосферизм», «ноосферний соціалізм», де панує не «боротьба всіх проти всіх» і конкуренція, а закони кооперації. Серед небагатьох монографій, присвячених цій проблематиці, слід виокремити працю «Сутінки глобалізації: настільна книга антиглобаліста», складену А.Ашкеровим, збірник «Антологія сучасного анархізму та лівого радикалізму» за ред. О.Цвєткова. Зокрема, А.Ашкеров звертає увагу на небезпеку сучасних глобальних процесів, що відбуваються сьогодні під знаком небаченої універсалізації, де економіка владарює над іншими формами соціального буття та висуває моделі його уніфікації, обравши в якості етикоонтологічного принципу – тотальну оберненість.

У праці О.Бузгаліна (координатора громадського руху «Альтернативи») «Альтерглобалізм. Теорія і практика «антиглобалістського» руху» [1] поєднано аналітичні статті, що торкаються протиріч сучасного капіталізму та варіант програмного документа, покликаного донести погляди автора на перспективи боротьби з «тотальною гегемонією капіталу». Дані статті являють спробу позначити ключові моменти феномена антиглобалізму: його виникнення як відповідь на протиріччя глобалізації, характеристику руху, короткий аналіз його складу, цілей і завдань.

Стаття О.Вебера, що відкрила дискусію в межах круглого столу «Антиглобалістський рух – початок великої смути XXI століття?», являє собою, як зазначено на сторінках журналу, «інформацію для роздумів» і містить спробу виявити сутність та причини виникнення антиглобалістського руху. Загалом ж у дискусії зроблені спроби охарактеризувати соціально-політичний аспект антиглобалізму, теоретичні підходи до неоліберальної глобалізації та взаємозв'язок негативних наслідків цього

процесу з виникненням і розвитком протестного потенціалу в світі.

К.Майдаником у статті «Анатиглобалістський рух: фаза консолідації» робиться спроба охарактеризувати антиглобалістський рух, визначити його роль, етапи та перспективи розвитку. Інший автор, О.Захаров у своїй праці розкриває передумови та головні етапи альтерглобалізму.

Ф.Войтоловський увагу зосереджує на ідейно-політичних процесах, що відбуваються всередині антиглобалістського руху і щорічних Всесвітніх соціальних форумах.

Українські дослідники на тематиці альтерглобалізму загалом та альтерглобалізму в країні зокрема зосереджують недостатньо уваги. Можна відзначити лише окремі статті з цієї проблематики таких авторів, як М.Трофименко, О.Згуровський та деяких ін.

Підсумовуючи вищевикладене, можна констатувати, що формується нова ідеологія антиглобалістського руху, в основі якої визнання факту, що світова модернізація не призвела до створення однакових можливостей для всіх, формування єдиного культурного та цивілізаційного простору. Очікувані перспективи, що етнічна і релігійна ідентичність поступляться модернізації, що ґрунтується на західному досвіді, цінностях, не виправдалися.

Досліджень, присвячених проблемі сутності антиглобалізму, значно менше у порівнянні з критичними міркуваннями про процеси глобалізації, нерівномірність розвитку людства в сучасному світі, можливі перспективи і труднощі глобально-інтеграційних процесів. Тому слід відзначити, що вироблення єдиної ідеології антиглобалістського руху – справа майбутнього, оскільки цей рух надзвичайно різний за складом. У ньому представлені і ті, хто виступає проти глобалізації в принципі і ті, хто бореться головним чином за врегулювання проблем «третього світу»; в його лавах як ті, для кого першочергове значення має боротьба з фінансовими спекуляціями, так і ті, хто намагається вирішити соціальні проблеми Заходу. Нарешті, серед його учасників багато тих, хто, вважаючи процес глобалізації закономірним, об’єктивним явищем, протестує лише проти неоліберальної версії глобалізації та її проявів, прагне відшукати та реалізувати альтернативу нинішній глобалізації – більш демократичній і людяній («гуманістичній глобалізації»), відстоює інший тип світових відносин («іншу глобалізацію»). Відтак, виявити його ідеологічне підґрунтя, пронизане відмінностями в соціально-політичних і культурно-моральних інтересах і концепціях, що їх відображають, досить складно.

Примітки

[1] Слід зазначити, що в культурній сфері для прихильників антиглобалістського руху характерне неприйняття поширення універсалізму та уніфікації, витіснення національних культур і релігій. Разом із тим, антиглобалістський рух інтегрований у простір масової західної культури, почасти, будучи її носієм.

[2] До речі, говорячи про незмінність ідей, що стали основою антиглобалістської ідеології, слід відзначити, що у визначенні способів і механізмів досягнення заявлених цілей ця наступність виявилася менше за все, тоді як самі цілі та базові цінності лишаються незмінними, про що свідчать, наприклад, програмні документи антиглобалістських організацій.

[3] Крім того, Е.Валлерстайн та К.Агітон відзначають, що за ґенезою, принципами та масштабами цей рух нагадує хвилю «нових лівих» 1968 р. Водночас, очевидно, що без потужного профспілкового руху і лівих партій, інтелектуальної еліти такий масштаб руху і його популярність були б неможливі.

Джерельні приписи

1. Альтерглобализм. Теория и практика антиглобалистского движения / Под ред. А.В. Бузгалина. – Режим доступа: http: // www.twirpx.com.

2. Амин С. Глобализация сопротивления: борьба в мире / Амин С., Утар Ф. – М.: УРСС, 2004.

3. Амин С. Глобализация стара как мир / С.Амин. – Режим доступа: http: // www.islam.ru.

4. Антиглобалістський рух та міжнародний тероризм. – Режим доступа: http: // www.nbuv.gov.ua.

5. Бузгалин А.В. Новые социальные движения и политические партии в условиях глобализации: Доклад в Госдуме, 28 февраля 2003 г. / А.В. Бузгалин // Труды науч. семинара «Трансформационная Россия: экономика, политика, культура». – Режим доступа: http: // www.igrunov.ru.

6. Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века / И.Валлерстайн; Пер. с англ. / Под ред. Б.Л. Иноземцева; Центр исследований постиндустриального общества. – М.: Логос, 2003. – 368 с.

7. Всемирный социальный форум: Другой мир не только возможен, но и необходим. – Режим

доступа: http: // www.tiwy.com.

8. Всемирный социальный форум: за устойчивое развитие без капитализма. – Режим доступа: http: // www.sensusnovus.ru.

9. Гидденс Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь / Энтони Гиденс; Пер. с англ. М.Коробочкина. – М.: Изд-во «Весь Мир», 2004. – 120 с.

10. Делягин М. Мировой кризис: Общая теория глобализации / М.Делягин. – М. : ИНФРА-М, 2003. – 768 с.

11. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М.Кастельс. – Режим доступа: http: // www.gumer.info.

12. Кляйн Н. Заборы и окна: Хроники антиглобализационного движения / Н.Кляйн. – М., 2005.

13. Маркос И. Четвертая мировая война / И.Маркос. – Режим доступа: http: // fb2.booksgid.com.

14. Робертсон Р. Градет глобальная война всех против всех / Р.Робертсон. – Режим доступа: http: // mywebs.su.

15. Сакович В. Альтерглобализм: причины, сущность и основные формы: автореф. дис… канд. полит. наук: 23.00.04 / В.Сакович. – Кишинев, 2005. – 18 с.

16. Туроу Л. Будущее капитализма. Как экономика сегодняшнего дня формирует мир завтрашний / Л.Туроу. – Режим доступа: http: // iir-mp.narod.ru.

17. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Ф.Фукуяма. – М., 2004.

18. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / С.Хантингтон. – Режим доступа: http: // yanko.lib.ru.

19. Хелд Д. и др. Глобальные трансформации: Политика, экономика, культура / Хелд Д., Макгрю Э., Гольдблатт Д., Перратон Дж. – Режим доступа: http: // www.politizdat.ru.

20. Яковец Ю.В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций / Ю.В. Яковец. – М.: Экономика, 2003.

Резюме

Анализується стан наукової розробки прблеми феномену альтерглобалізму як ідеології руху антиглобалізму.

Ключові слова: глобалізм, глобалізація, альтерглобализм, ідеологія.

Summary

Korgov O. **State of of scientific development of problem of the phenomenon alterglobalizm as ideologies of rush**

Analysis of the scientific development of the problem of the phenomenon alterglobalizm as an ideology of anti-globalization movements is disclosed in the article.

Key words: globalism, globalization, alterglobalizm, anti-globalization, anti-globalization, ideology.

Аннотация

Анализируется состояние научной разработки проблемы феномена альтерглобализма как идеологии движения антиглобализма.

Ключевые слова: глобализм, глобализация, альтерглобализм, антиглобализм, антиглобализация, идеология.

УДК 008

Т.М. Князєва

РОЛЬ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ У ФУНКЦІОНУВАННІ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Народна художня культура посідає важливе місце в історії розвитку світової художньої культури, є джерелом формування мистецтва, визначає найбільш самобутні національні риси, відбиває систему світогляду різних етнічних груп. Народна художня культура – це не тільки твори мистецтва, що виникли в результаті духовного досвіду й побутової практичної необхідності, але й концентрація досвіду й знань, навичок трудової, соціальної, духовної практики народу. Фундаментальною основою осмислення народної художньої культури як етнокультурного, полісоціального, полістадіального, ціннісного й поліфункціонального явища, що має конкретно-історичний і соціально-стратифікаційний характер, стали філософські дослідження К. й І.Аксакових, М.Бахтіна, М.Бердяєва, С.Булгакова, Л.Гумильова, О.Лосєва, В.Розанова, В.Соловйова, П.Флоренського, присвячені проблемам духовної культури, національної самосвідомості. Однак, не зважаючи на широкий комплекс наукових праць, питання ролі етнонаціональних процесів у функціонуванні народної культури та мистецтва залишається не дослідженим.

Особливістю народної художньої культури є те, що вона існує в контексті сучасності у вигляді традицій, тобто усталених форм життя етносу, в яких відображені особливості його національного характеру і національних образів світу. Слід відзначити, що поняття «національний характер» у сучасній науці залишається досить розмитим. Спочатку воно використовувалося у літературі, де висвітлювалися подорожі для того, щоб відобразити спосіб життя різних народів.

Сьогодні існують різні точки зору не лише з приводу того, що таке національний характер, але й чи він загалом існує та чи є він важливішою ознакою, ніж ті елементи особистості, що об’єднують усіх людей на світі, чи ті, що диференціюють навіть найбільш схожих одне на одного індивідів [12]. Російський етнопсихолог Т.Стефаненко визначає принципи, за якими варто розглядати національний характер. Автор зазначає, що характер етносу не є сумою характерів окремих його представників, а фіксацією типових рис, що наявні різною мірою і в різних поєднаннях у значної кількості індивідів. Дослідниця підкреслює, що неприпустимо досліджувати будь-які риси як надбання окремих етнічних спільнот, оскільки унікальними є не риси і не їх сума, а «детермінована культурою та досвідом історичного розвитку структура ментального світу представників того чи іншого народу» [10; 71]. Автор стверджує, що риси характеру можна зрозуміти лише у співвідношенні з загальною системою цінностей, що залежить від соціально-економічних та географічних умов, від способу життя народу та його релігійних вірувань. Поруч із цим учені ведуть мову про домінанту національного характеру – переважаючі, національні риси. Для визначення домінанти певного національного характеру з’ясовують, яким чином діють представники певного етносу в типовій ситуації.

С.Безклубенко зазначає, що «історична доля народу проливає світло на його характер» [3; 88]. Так, постійна боротьба українського народу за рідну землю сформувала мужність, витривалість, взаєморозуміння, патріотизм, волелюбність. Водночас, через складний історичний шлях до державності, в українців відбулося формування комплексу меншовартості, який учені пояснюють психологічним поняттям «звужений стан свідомості».

Національні образи світу (Космо – Психо – Логос) росіян, американців, англійців, французів, німців, киргизів, болгар та ін. народів досить об’єктивно вдалося представити російському вченому Г.Гачеву. Головним у роздумах дослідника є положення про те, що «тип місцевої природи, характер людини і національний розум відповідають і доповнюють одне одного» [4; 6]. Г.Гачев ставить запитання: «чи є у кожного народу певне усталене обличчя, структура світу і мислення, яке відносно незалежне від часу, – чи всі народи схожі один на одного, а різниця полягає лише в тому, що одні перебувають на більш ранньому, інші – на більш пізньому етапі історичного розвитку»? Відповідаючи, учений зазначає, що кожний народ – це певна спільнота, що відчуває і бачить світ унікально. Специфіка світобачення етносів полягає у розмаїтті інтерпретацій одних і тих же властивостей, явищ, ідей, проблем світу (простору і часу, батьківщини, дому, історії, людини та її місця у світі та ін.). Дослідник аналізує національний Космо – Психо – Логос і доходить висновку про існування інваріантів у етнічному сприйнятті світу, оскільки «лише рух думки по цій орбіті може

гарантувати те, що не сприймемо як визначальні риси національного світобачення те, що для нього є випадковим чи чужим» [4; 48]. Отже, Г.Гачев здійснює аналіз світобачення різних етносів, називаючи їх «національними образами світу» (Космо – Психо – Логос), в єдності ідей, образів, стилів мислення, стереотипів поведінки, безпосередньо поєднуючи їх з особливостями природного середовища виникнення етносу, що визначають їх унікальність. До того ж, у працях дослідника показана єдність універсального та унікального, загальне розглядається через одиничне, що дозволяє національним образам світу вступати у діалог одне з одним.

Вагомою ознакою існування етносу є етнічна свідомість. Вітчизняні та зарубіжні вчені часто її ототожнюють із поняттями «етноідентифікація» та «етнічна самосвідомість». В.Бабаков і В.Семенов у праці «Национальное сознание и национальная культура» зазначають, що «окрім об'єктивних диференціюючих ознак етносу вагому (нерідко визначальну) роль у його самовизначенні відіграє усвідомлення власної групової єдності – наявність етнічної самосвідомості, зовнішнім відображенням якої є самоназва» [2; 6]. Поруч із цим, етнічна свідомість, на думку авторів, є продуктом етногенезу і фактором етнодиференціації.

Водночас російський дослідник Н.Ултургашева вказує на необхідність розрізнення понять «етнічна свідомість» та «етнічна самосвідомість», оскільки, як вважає автор, у них відображаються не тотожні явища. До сфери осмислення етнічної самосвідомості Н.Ултургашева відносить внутрішній простір життя етносу (природне і соціальне середовище виникнення, збереження та розвитку). Етнічна свідомість, окрім зазначеного, також відображає свої зв'язки зі світом у цілому (Природою і Суспільством), а також іншими етнічними спільнотами [11; 31]. Отже, етнічна свідомість – це властивість етносу пізнавати світ, що сприяє його адаптації до середовища існування та саморозвитку.

Учені визначають три головних рівні функціонування етнічної свідомості. До них належать: несвідомо-психологічний, на якому виникають етнічні установки й стереотипи, різні ритуально-обрядові дії етносу; етнічної самосвідомості, на якому відбувається формування і формулювання потреб, інтересів та цінностей народу; усвідомлення зв'язку етносу зі світом у цілому, визначення механізмів адаптації та саморозвитку [11; 34-35].

Із розвитком етнічної свідомості багато адаптаційних механізмів переміщуються на перший, глибинний рівень і стають архетипами колективного несвідомого, що виявляється у прагненні людей до масових видовищ, до певних форм мислення і поведінки, відбивається у забобонах, магії, чаклунстві.

Поняття архетипу увійшло до культурології завдяки дослідженням швейцарського ученого К.Юнга. Уявлення про архетипи сягають своїм корінням архаїчних міфів, які є джерелом інформації про те, як відбувалося узагальнення практичного та соціального досвіду етносу, якою була художня творчість. Дослідник висловлює припущення, що в архетипах знаходить відображення духовний досвід людства, що постійно повторюється. Архетипи – це прадавні образи, що є суттєвим елементом психіки сучасної людини. Так, архетип «священного», на думку К.Юнга, є відчуттям чогось величного, таємничого, такого, що викликає страх і водночас є нестримно привабливим; архетип «тіні» є темним несвідомим двійником нашого «Я». Отже, до архетипічних уявлень входять амбівалентні поняття, що є антиподами. Це життя – смерть, любов – ненависть, правий – лівий, старий – новий та ін. На кожному полюсі архетип набуває позитивного чи негативного значення. Згідно з сучасними уявленнями, в умовах певного культурного середовища відбувається почергова трансмутація амбівалентних архетипів у поляризовані символи.

У процесі дослідження народної художньої культури як системи варто виділити не лише її складові, але й здійснити спробу простежити їх взаємозв'язок.

Аналізуючи етнічні процеси в динаміці, дослідники доходять висновку, що до структури етносу входять певні інваріантні елементи, що дозволяють зберегти якісну визначеність народу упродовж століть, тисячоліть, незважаючи на важкі умови існування (природні, соціальні, політичні, історичні).

Так, на думку О.Козенко та Л.Моногарової, «у наш час важливим етнічним визначенням стає самосвідомість. Вона є елементом духовної культури етносу і може зберігатися в умовах, коли інші елементи починають втрачатися» [6; 5]. Більшість учених погоджується з міркуваннями російського дослідника В.Мархініна, який вважає, що «світоглядний зміст етнічної самосвідомості, що допомагає зберегти етнічну ідентичність під час зміни соціальних формацій, очевидно, є духовним опосередкуванням «надісторичного» буття етносу» [8; 38]. При цьому підкреслимо, що світоглядні

універсалії лише тоді стають чинником ідентифікації та збереження етносу, коли вони сягають підсвідомих глибин етнічної свідомості. Через це досить природними є твердження, що представник певної національної спільноти схильний мислити, відчувати, діяти відповідно до національних традицій, встановлених норм і правил поведінки.

Важливим питанням є вивчення структури національної самосвідомості, вихідним моментом якої є акт етнічної ідентифікації за тими чи іншими етнічними ознаками. Серед таких ознак виділяють: етнонім (самоназву); спільність походження; спільність території; спільність культури.

Етнонім, самоназва дає підстави стверджувати, що представники етнічної спільноти, що об'єдналися під цією самоназвою, мають розвинуту самосвідомість. Збереження чи втрата самоназви є важливими показниками стану етнічної самосвідомості.

Другою ознакою, яка, поруч із самоназвою, свідчить про появу етнічної самосвідомості у людей, що становлять етнос, є зародження у них уявлення про спільність походження. Однак, дослідники припускають, що ця ознака є важливою для етнічної ідентифікації лише на початкових етапах формування етносів, тому що його подальша історія – завжди процес, у якому переплітаються, зливаються різні за походженням етнічні елементи [11; 17]. І сучасна етнічна структура нашої держави є результатом багатовікових асиміляційних процесів.

Важливим поняттям, що створює унікальний образ певного народу в його внутрішньому і зовнішньому спілкуванні є етнічний світогляд. Його визначають як систему уявлень етносу про світ у цілому, про себе і власне місце у світі. Ця система дозволяє етносу ідентифікувати себе як цілісність у часі і просторі. Етнічний світогляд має такі складові:

1. Модель світу, створена на основі знань про нього, що функціонує на рівнях буденної і теоретичної свідомості.
2. Ієрархія потреб, інтересів, цінностей, що визначаються конкретними історичними обставинами й відображені у концентрованому вигляді в національній ідеології та національній ідеї, якщо така сформульована.
3. Особливості етнопсихологічних установок, стереотипів мислення і поведінки як найбільш закорінених і консервативних пластів світогляду етносу.
4. Механізми, що підтримують цілісність народу (світоглядні основи традицій, звичаїв, політичних, господарсько-економічних, духовно-ідеологічних зв'язків та відносин в етносі).
5. Реальне існування і поведінка етносу в часі та просторі як критерій цілісності чи маргінальності світоглядних установок народу [11; 43-44].

Досить широко у науці досліджується проблема менталітету. Так, зарубіжні вчені Л.Леві-Брюль, О.Богданов розглядають менталітет як певну форму мислення, що відповідає суспільно-історичній ситуації. М.Блок та Л.Февр вважають менталітет аналогом тієї частини «колективного несвідомого», що належить до непізнанного. Спостерігається також прагнення ототожнити менталітет зі світоглядними основами соціальної спільноти. Так, російський дослідник Ю.Безсмертний вважає менталітет сукупністю образів та уявлень, якою керуються у своїй поведінці члени певної соціальної групи і в якій відображене їх розуміння світу в цілому та їх місця у ньому [9; 9].

Більшість зарубіжних та вітчизняних авторів відзначають стійкість ментальних структур, причину якої вбачають у їх природі. У сучасній науці менталітет відносять до психологічної сфери, більш інертного та консервативного пласта свідомості. Є.Ануфрієв та Л.Лєсная вважають, що менталітет – «сукупність стійких соціально-психологічних характеристик, які історично склалися через досить великі проміжки часу і відображають відношення соціального суб'єкта до себе і оточуючих. Це певна спрямованість свідомості, самосвідомості та діяльності» [1; 20].

Досить часто менталітет пов'язують зі «складом розуму», «способом мислення», «національним способом бачити світ і діяти відповідним чином» та ін. На думку Г.Гачева, «у кожного народу як культурної цілісності є свій власний стиль мислення, який і визначає картину світу, що тут складається, і узгодившись з якою і розвивається історія, і поводить себе людина, і складає думки в ряд, який для неї є доказовим, а для іншого народу – ні» [4; 62]. Однак, у цьому випадку з автором важко погодитись, оскільки відомо, що у світі не існує народів, які б у процесі етногенезу не змішувались між собою. Як зазначає С.Безклубенко, «життя народів скрізь і завжди являє собою саме спів-буття, що нагадує «су-сідство» «культурних розчинів» різної концентрації» [3; 11]. Тому можна зробити припущення, що у чистому вигляді жоден народ не має притаманного йому власного стилю мислення.

Дослідники стверджують, що усім народам притаманні два типи мислення – східне (адаптаційно-позитивне) і західне (негативно-перетворювальне). Міра домінування того чи іншого типу, що відображається у «колективному несвідомому» етносу, і визначає належність до східного чи західного менталітету.

Ментальні структури охоплюють усі сфери життєдіяльності людини, тому що чим би вона не займалася, вона до всього ставиться як суб'єкт, що рефлектує, діяльність якого визначається усіма рівнями свідомості, аж до несвідомих. Етнос за допомогою етнічної свідомості створює власний світогляд, до якого входить етнічний менталітет, що охоплює всі його рівні та структурні компоненти. Отже, менталітет етносу – це світосприйняття, що формується на глибокому психічному рівні індивідуальної або колективної свідомості, сукупність психологічних, поведінкових настанов етносу. Це національний тип світовідчуття, що спирається на етнічні образи і символи, що зумовлюють стереотипи поведінки, психічні реакції, ставлення народу до світу.

Відзначимо, що менталітет безпосередньо пов'язаний зі сферою «колективного несвідомого» і «знаходиться», на думку У.Раульфа, глибше різних форм людської свідомості та поведінки, але матеріалізується у мисленні, почуттях та діях [5; 39].

Велике значення мають чинники, що впливають на формування певної моделі світогляду етносу. Учені визначають просторові, часові та структурні чинники. До просторових відносять природно-ландшафтні. Дослідники відзначають, що чинники виникнення світогляду етносу безпосередньо визначають особливості його етногенезу. Через відмінності первинних природно-ландшафтних умов виникнення етносу відбуваються певні зміни у деяких світоглядних принципах. Так, землероби, що активно впливають на природу, перетворюють її, не дуже дбайливо ставляться до неї. Для скотарів-кочівників характерна висока екологічність світосприйняття, що водночас поєднується із більш низьким перетворювальним потенціалом їх діяльності.

Помірний клімат України, рівнинна місцевість, межування з істотно відмінними ландшафтними системами – морськими на півдні, степом – на сході, густими лісами й болотною рослинністю на півночі, горами – на південному сході, сприяли тому, що ці землі з появою людини стали місцем проживання різних народів. Можна припустити, що на українських теренах, де взаємодіяли різноетнічні групи людей, існували різні ідеології та вірування.

Етноси, що освоюють різні ландшафтні зони у процесі етногенезу мають об'єднати в одне ціле різні картини світу. У картині світу українців, білорусів, росіян, болгар поєдналися моделі світу мисливців, скотарів та землеробів.

Другим просторовим чинником дослідники вважають те чи інше геополітичне положення етносу. Однак картина світу формується у тому випадку, коли народ мешкає серед рівних та споріднених етносів. Тоді у народу з'являється почуття етнічної гідності, впевненість у власних силах. Якщо ж етнос є частиною імперії, то світогляд включає механізми виживання та збереження. Проте у народу з'являється песимістичне світосприйняття, зневіра у власних силах та ін. [11; 67].

Для того, щоб побороти такі небезпечні для існування етносу соціально-психологічні особливості, використовуються світоглядні установки, що орієнтують етнос на інше сприйняття дійсності. Так, у легендах і міфах часто зустрічаються сюжети боротьби слов'ян із кочівниками – тюрками, печенігами, хазарами, половцями, які часто грабували слов'янські землі. Дослідники відзначають, що у випадку примусової асиміляції зазвичай з'являється тенденція до більш сильного зростання національної свідомості, при зменшенні чисельності народу починає зростати народжуваність і т.п. [6; 13].

Третім просторовим чинником вважають характеристики території заселення. Тут важливо з'ясувати, чи задовольняє ця територія потреби етносу, створює можливості для розвитку, чи стає тісною і обмежує його зростання. У процесі заселення територій виникають різні ситуації: одному етносу вдається повністю адаптуватися до нових природно-ландшафтних умов, що знаходить відображення у світогляді (з'являється «нова батьківщина»). Якщо ж цього не відбувається, то народ намагається адаптувати умови існування до свого колишнього способу життя і світоглядних установок. Найчастіше ці дві тенденції взаємно переплітаються, але домінує одна із них.

До часових чинників формування світогляду етносу відносять сукупність історичних умов і тенденцій, що мають різний ступінь узагальнення. Вагомий вплив на розвиток етносу та його світоглядних установок має загальноісторичний процес, особливості прогресивного, регресивного і стагнаційного розвитку. Навіть якщо народ тривалий час не був активним суб'єктом історичного процесу, вказаний процес опосередковано впливає на нього. З іншого боку, різна міра входження

того чи іншого етносу в загальноісторичний процес приводить і до різної частки загальнолюдських світоглядних новацій та спадщини в культурному просторі етносу.

Важливою у світогляді етносу є здатність народу до самостійного визначення своєї ролі й місця в історичному часі. Тут великого значення набуває відсутність чи збереження історичної спадкоємності у розвитку світогляду етносу. Так, в обрядах давніх слов'ян відображається циклічне сприйняття часу – передбачається повторюваність подій. Тут час замкнений у коло і кожного разу рух по колу повертає людину до початку – того моменту, з якого починалося творення світу [7; 16].

Отже, етнос може пізнавати світ та визначати власне місце у ньому, тобто має етнічну свідомість і формує етнічний світогляд, в якому відображені особливості етногенезу. Однак етнічний світогляд розвивається відносно самостійно і має зворотній вплив на етнос. Саме рівень складності та розвиненості етнічного світогляду є важливим чинником саморозвитку культури та мистецтва народу.

Джерельні приписи

1. Ануфриев Е.А. Российский менталитет как социально-политический и духовный феномен / Ануфриев Е.А., Лесная Л.В. // Социально-политический журнал. – 1997. – № 3. – С. 16-28.

2. Бабаков В.Г. Национальное сознание и национальная культура / Бабаков В.Г., Семенов В.М. – М.: ИФ РАН, 1996. – 70 с. – Режим доступа: http: // iph.ras.ru.

3. Безклубенко С.Д. Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси / Сергій Данилович Безклубенко. – Ужгород: Карпати, 2006. – 512 с.

4. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Георгий Гачев. – М.: Прогресс, 1995. – 480 с.

5. История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах / Сост. Е.М. Михина. – М.: РГГУ, 1996. – 255 с.

6. Козенко А.В. Эпистемология этнологии / Козенко А.В., Моногарова Л.Ф. // Этнографическое обозрение. – 1994. – № 4. – С. 3-15.

7. Кравченко Г.В. Історія української культури: конспекти лекцій, хрестоматія, наук. статті, ілюстрації / Кравченко Г.В., Клепалов Б.Я., Піддубська І.В., Шаповалова Н.П. – Донецьк, 2010. – 131 с.

8. Мархинин В.В. Теория этноса: к анализу оснований / В.В. Мархинин // Гуманитарные науки в Сибири. – 1994. – № 1. – С. 24-68.

9. Споры о главном: Дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской Школы «Анналов» / Под ред. Ю.Л. Бессмертного. – М.: Наука, 1993. – 207 с.

10. Стефаненко Т.Г. Этнопсихология / Татьяна Стефаненко. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.

11. Ултургашева Н.Т. Народная художественная культура в системе трансляции ценностей народов Саяно-Алтая: дисс… д-ра культурологии: 24.00.01 / Надежда Торжуевна Ултургашева. – Абакан, 2002. – 350 с.

12. Berry J.W. Cross-cultural psychology: Research and applications / J.W. Berry, Y.H. Poortinga, M.H. Segall, P.R. Dasen. – Cambridge, 2002. – 611 p.

Резюме

Розглядається роль етнонаціональних процесів у функціонуванні народної культури та мистецтва. Аналізується вплив національного характеру, етнічної самосвідомості, етнічної самоідентифікації та етнічного менталітету на розвиток культури і мистецтва народу.

Ключові слова: етнос, менталітет, національний характер, етнічна самоідентифікація, етнічний світогляд.

Summary

Knyazeva T. **A role of ethnic national processes is in functioning of folk artistic culture and art**

The article deals with the role of ethnic processes in the functioning of folk culture and art. Analyzes the impact of the national character, ethnic identity, ethnic identity and ethnic mentality on the development of culture and art of the people.

Key words: ethnicity, mentality, national character, ethnic identity, ethnic ideology.

Аннотация

Рассматривается роль этнонациональных процессов в функционировании народной культуры и искусства. Анализируется влияние национального характера, этнического самосознания, этнической самоидентификации и этнического менталитета на развитие культуры и искусства народа.

Ключевые слова: этнос, менталитет, национальный характер, этническая самоидентификация, этническое мировоззрение.

УДК 8.06

С.С. Соланський

ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ ЕЛІТАРНОГО І МАСОВОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ

Вельми актуальною у сучасному суспільстві видається проблема паралельного співіснування елітарного і масового мистецтва, їх взаємопроникнення, більша чи менша дифузія, притаманна для мистецтва постмодерну загалом.

Метою пропонованої розвідки є спроба простежити еволюцію елітарного і масового мистецтва крізь призму глобалізаційних процесів і розвитку засобів масової інформації, осмислити причини бурхливого розвитку масового мистецтва, виявити основні точки перетину останнього з мистецтвом елітарним, визначити схожі та відмінні риси у їхніх методах впливу на аудиторію і трансформацію цих методів у сучасному культурному просторі.

Ці проблеми цікавили філософів, культурологів, соціологів, психологів та ін. Зокрема, вагомі дослідження з'явились з-під пера А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, Х.Ортеґи-і-Ґассета, Т.С. Еліота, Ф.Р. Люіса, Р.Кірка, В.Парето, Р.Міхельса, Д.Бернхема, С.Дарлінгтона, Й.Шумпетера, Т.Адорно, М.Горкгеймера, Л.Левенталя, Г.Маркузе, К.Ґрінберґа, Б.Розенберґа, Г.Дж. Ганса, Г.Чернова, М.Хевеші, В.Шаповалова, Є.Подольської, Г.К. Ашина, А.П. Мідлера, Ю.В. Гордєєва та ін.

Прихильники елітарного мистецтва нерідко достатньо зневажливо (і це взаємно!) ставляться до масового мистецтва, вбачаючи у ньому незлічену кількість негативних сторін і підозрюючи його мало чи не у всіх гріхах сучасного суспільства. Представники ж протилежного табору переконані, якщо їх мистецтво є настільки затребуване людьми, то воно має повне право на існування, стосовно якості – «на кожен товар свій покупець». А з огляду на справді величезне розповсюдження і популярність масового мистецтва, його представники вважають цей «продукт» пріоритетним і домінуючим для нашого сьогодення. Любителям елітарного вони вказують (і зовсім не безпідставно) на їх снобізм, на тільки ними «бачену вищість над загалом», яку вони так нарцистично леліють, на те, що їхнє мистецтво є або надто традиціоналістичним, або незрозуміло – експериментаторським.

Якщо згадати культуру європейського преіндустріального суспільства, то можемо побачити, що вона поділялась на високу і народну. У порівнянні з містами, де культуру плекала тогочасна еліта (аристократія, духовенство, купці), тобто люди, що мали достатньо вільного часу і фінансових ресурсів для свого задоволення, народна культура існувала в ізольованих общинах і вважалась нижчою за статусом. Усе змінилось, коли почався стрімкий процес урбанізації.

Г.Чернов, розмірковуючи над трансформацією людських спільнот, спричинену урбанізацією, наголошує на тому, що «це не просто процес фізичної концентрації населення, але також і різка зміна характеру людської комунікації, зростаюча відчуженість індивіда від соціального світу. Попадаючи в місто, людина опинялась у новій для себе ситуації, коли попередні регулятиви її поведінки переставали діяти, а нові ще не були цілком зрозумілими. Все це створювало підґрунтя для явища маргіналізації та девіантної поведінки. Відсутність стабільних форм спілкування, що б могло сприяти подоланню анонімності, породжувала дезорганізованість, психічну напругу, ріст злочинності та самогубств…урбанізація була передумовою для формування «анонімної маси», що діяла у вигляді натовпу» [7; 147].

Коли у цих людей з'явилось більше прибутку і вільного часу, виникла можливість витрачати їх на своє, власне мистецтво. Саме вони і стали споживачами комерційної масової культури, здебільш відмовившись від пласта автентичної народної культури.

Ось як бачить американський вчений Герберт Дж. Ґанс наслідки цього процесу для митців: «Коли влада і матеріальна допомога багатих патронів зменшилась, багато творців високої культури змушені були залишити їхнє товариство і шукати фінансову підтримку та публіку в іншому місці. За досить короткий час на «культурному ринку» почалось змагання високої культури і культури масової. Для митців високої культури почались важливі трансформації. Рівень мистецьких творів масової культури падав, але віднині вона диктувала рівень для низько освіченої публіки. Творці високого мистецтва досить просто вирішили цю проблему, вони почали творити тільки для себе, і до себе подібним. До масової публіки вони відчували певну відразу, хоча масова публіка наділяла своїх митців більшою славою, свободою і визнанням, аніж до того будь-коли» [11; 144].

Американський вчений поділяє критиків масової культури на два великих табори: консерватори та соціалісти, хоча наголошує, що останні, здебільш, не називають себе ані марксистами, ані соціалістами: «Соціалістична критика масової культури багато в чому перетиналась з критикою консерваторів, і в той же час не була ворогом політичної демократії чи суспільній та економічній рівності» [12; 144]. До консерваторів належать Т.С.Еліот, Ф.Р.Люіс, Х.Ортеґа-і-Ґасет, Р.Кірк; до табору критиків соціалістичного спрямування – Т.Адорно, М.Горкгеймер, Л.Левенталь, Г.Маркузе, К.Ґрінберґ та ін.

Два табори різнились у тому, що причини проблем культури вони шукали в різних місцях. Консерватори існування такої масової культури пояснювали слабкістю її публіки, соціалісти ж звинувачували в усьому масове суспільство і ринкові механізми масової культури, що призвели до знищення народної культури, створивши культуру комерційну.

Варто зазначити, що саме слово «еліта» походить від французького *elite* – *відбірний*, *найкращий*, яке має латинське коріння – *eligo* – *вибираю*. Одним із значень цього слова є вибране коло людей. Елітарне мистецтво в естетиці трактується як «мистецтво, орієнтоване, на думку його творців, на невелику групу людей, що володіють особливою художньою сприйнятливістю, в силу яких вони мають оцінюватись як найкраща частина суспільства, її еліта… Основні елементи естетичної теорії елітарного мистецтва містяться в філософії А.Шопенгауера та Ф.Ніцше (з його антропологічним поділом людей на два типи: «люди користі» і «люди генію», перші з яких не володіють, а другі володіють особливим художнім обдаруванням, яке спонукає їх до філософсько-художньої творчості [10; 411-412].

Цікавим є міркування В.Шаповалова про ознаки, що характеризують духовну еліту:

– духовна еліта є носієм високої культури, яка не пов'язує своє буття з претензіями на високу матеріальну нагороду;

– її існування ґрунтується, перш за все, на усвідомленні самоцінності культури, яка є «нагородою сама по собі»;

– у ній не має і не може бути поклоніння – ні перед владою, ані перед народом. Тільки така еліта може розраховувати на відповідну суспільну оцінку, вільну від підозри в корисливості і, завдячуючи цьому, здатна реально впливати, у тому числі і морально, на життя суспільства [9; 35-38].

Складність осягнення сучасної культури підкреслюється багатьма культурологами: «Сучасна культура плюралістична (від лат. pluralis – множинний): ніколи раніше не було такої різноманітності культурних систем і підсистем, поглядів, напрямів як тепер. Таке протиріччя між цілісністю культури та її оволодінням суб'єктом через множину мінливих галузей знань призводить до того, що замість цілісної картини світу людина отримує осколки розбитого «дзеркала», які вона зібрати сама не в змозі. Культура в цілому «надлишкова» – в тому плані, що породжує надлишкову множинність можливих підходів до будь-якої проблеми…Механізми масової культури діють і в зворотному напрямку – в сторону уніфікації, шаблонізації культурного життя. Її принцип – тиражування і поширення в суспільстві одних і тих же матеріальних і духовних цінностей» [6; 130].

Цікавими видаються міркування стосовно стандартизації як фундаментального методу розвитку масової культури: «Масова культура стандартизує все – від умов побуту, харчування й одягу до бажань, думок й ідеалів. І все це завдяки засобам масової комунікації, які нав'язують індивідам, що належать до різних соціальних прошарків, соціальні стереотипи. В масовій культурі здійснюється «втеча від свободи»: особистість звільняється від вибору власної позиції, перегляду множинності можливих варіантів, із яких потрібно вибрати, взявши на себе відповідальність за вибір. Право вибору передається іншому – авторитету, лідеру… Уніфікація, шаблонізація смаків, поглядів, ідеалів, поєднується з конформізмом, втратою самостійності, автономності особистості (я – «як усі»), неприйняттям інших ідей, не співпадаючих з «загальною думкою»: «надлишковість» культури на цьому рівні зникає» [6; 131].

Засновником культуроцентристського підходу у вивченні маси є іспанський філософ і публіцист Хосе Ортеґа-і-Ґасет. Культуроцентристський підхід вивчає взаємодію маси (як пересічного, орієнтованого на цінності споживання «більшості», точніше, специфічного сегменту суспільства, при певних соціальних обставинах здатного стати більшістю) та духовної еліти (високоморальних і компетентних «меншин», гарантів збереження та творчого розвитку «високої культури», цивілізації в цілому). Ортегіанський культуроцентристський підхід звертає увагу на порушення колишньої динамічної рівноваги між елітою (високодуховною та висококваліфікованою частиною суспільства) та масою, на ріст соціальної, а пізніше і культурної переваги типу «людини

маси», небезпеку вульгаризації всього життя суспільства. Згідно з Х.Ортеґою-і-Ґасетом, при порушенні рівноваги між масою та елітою, коли маса усуває еліту і починає диктувати свої умови, виникає загроза деградації науки, політики, мистецтва та інших сфер. Небезпека такого роду виникає, на думку іспанського філософа, на межі XIX-XX століть із виходом на арену історії відносно нового типу людини. «Людина маси» у Х.Ортеґи-і-Ґасета стає основним героєм знаменитого есе «Повстання мас», що побачило світ у 1930 р. [7; 100-101].

Головними причинами стрибкоподібних змін у поведінці мас іспанський філософ вважав руйнування традиційних форм преіндустріального життя, «ріст життєвої сили» сучасного суспільства, що проявляється через взаємодію трьох факторів: експериментальної науки, індустріалізації (їх він об'єднує під іменем «техніки») та ліберальної демократії. Досягнення техніки призвели до небаченого для попередніх епох можливостей як для суспільства, так і окремої людини – розширення її уявлення про світ, стрибкоподібне піднесення рівня життя, нівелювання соціального стану. До економічної забезпеченості приєднуються «фізичні блага», комфорт, суспільний порядок. Х.Ортеґа-і-Ґасет пише: «Ми живемо в епоху всезагального нівелювання: відбувається вирівнювання багатств, прав, культур, статей» [4; 136].

Формальна рівність прав і можливостей, не підкріплена ростом рівності фактичного (тобто морального, культурного), самовдосконаленням, вірним розумінням співвідношення суспільних прав та обов'язків, призвела не до реального росту, а тільки росту амбіційності, претензій «людини маси». Зовнішні обмеження у всіх сферах життя для «більшості» виявились знятими. Людина маси утверджує свою рівність не шляхом сходженням до висот культури, самовдосконалення, а шляхом пристосування до себе навколишнього соціуму. Все це супроводжується різким зростанням населення Європи (за 1800-1914 роки – з 180 до 460 мільйонів людей). Суттєвим тут є те, що у суспільства не вистачило ані часу, ані сил для залучення у достатній мірі цього «потоку» до традиційної культури [7; 103].

У Х.Ортеґи-і-Ґасета мова йде про визначений тип людини, а не про суспільний клас. Він спеціально застерігає, що поділ суспільства на маси і вибрану меншість – це поділ не на соціальні класи, а на типи людей, це зовсім не ієрархічна відмінність «вищих» і «нижчих»: у кожному класі можна знайти і «масу», і справжню «вибрану меншість» [4; 121-122]. Водночас, приналежність до маси – ознака психологічна, зовсім не обов'язково, щоб суб'єкт до неї належить [7; 101].

У розумінні «масової культури» Г.Чернов застерігає, що це явище є вкрай неоднозначним: «Масова культура» – підсумок зустрічної взаємодії запитів масової публіки та діяльності художника нового типу, опосередкована втручанням ринку і власника капіталу… У широкому розумінні під «масовою культурою» можна розуміти всю сукупність взаємодій між інститутами духовного та художнього виробництва ринкового індустріального суспільства та масовим суспільством відносно однорідних за ціннісними та когнітивними характеристиками свідомості індивідів – споживачів продуктів цієї культури, а також всю суму однорідних в ціннісному та стилістичному відношенні впливів мистецтва, ЗМІ, пропаганди та масової свідомості» [7; 161]. Дослідник вказує на те, що суттєвими типологічними ознаками цього типу культури є «комерціалізація, зниження естетичних стандартів і їх зміщення (від піднесено – прекрасного до приголомшливого, дивуючого), зміщення акцентів ієрархії функцій культури, а також в ієрархії видів і жанрів мистецтва, ціннісного вихолощення, зумовленого неправомірним приданням буржуазним (а частково і плебейським) цінностям статусу загальнолюдських» [7; 162]. З точки зору впливу масової культури на соціум спостерігаємо, що розвиваюча функція мистецтва витісняється розважальною, яка у багатьох випадках є гіпертрофованою. Важливо також зауважити нав'язування психології та філософії «консумеризму», а процес глобалізації допомагає формуванню уніфікованого типу свідомості у небачених до цього розмірах [7; 162].

Г.Ашин та А.Мідлер розглядають «масову культуру» у якості індустрії, що зайнята виробництвом не тільки певної художньої продукції, але і «масової людини», яка запозичує думки телепередач, газет, реклами й перетворюється на простого виконавця заданих ролей [1; 11]. «Масова культура», також як і «елітарна», формує для себе власного споживача. Цікавими є міркування стосовно цього тривалого процесу Г.Чернова, який досліджує зміни у масовій свідомості. В силу дії низки соціальних і культурних факторів виробляється певний тип індивіда:

а) нетворчого, функціонального типу особистості, орієнтованої на механічне виконання заданої соціальної ролі;

б) деіндивідуалізованого споживача, піддатливого до рекламних та інших впливам;

в) підвищено амбіційної особистості, позбавленої самооцінки, яка переповнена спрагою досягнення споживацького «максимуму» [7; 137].

У структурі масовизації Б.Грушин пропонує виділити два важливі моменти:

1) об'єднання у рамках спільності великої, не в порівнянні з попередніми епохами, кількості індивідів, що призвело до примноження соціальних зв'язків;

2) зрівняння характеристик діяльності індивідів, що зумовлює певне зрівняння якостей самих індивідів [3; 31]. Загалом, капіталовкладення у масове мистецтво почало приносити небувалі прибутки і стало вигідним інвестуванням. Поступово комерційна сторона виявилась, у багатьох випадках, домінуючою. Майбутня фінансова вигода нерідко стає чи не найважливішим аспектом у створенні сучасного художнього продукту.

Однією з найсуттєвіших відмінностей між популярною і високою культурою є різниця у величині публіки та її гетерогенності. Оскільки публіка популярної культури є значно більшою від публіки високої культури, то природно, що вона є більш гетерогенною [11; 123]. В елітарній культурі прірва між творцем і публікою є меншою, ніж у популярній культурі, адже публіка її менша і більш гомогенна. Часто вона належить до того самого класу, що й митець [11; 125]. Конфлікт між творцями і продюсерами Герберт Дж. Ганс вбачає у тому, що творці популярної культури так само бажають висловити свої цінності і смаки, як і їх колеги, що творять у сфері «високої» культури [11; 124].

Тут доходимо до наступного, і чи не найбільш визначального аспекту, здатного прояснити протистояння між елітарним і масовим мистецтвом. Мова йде про розуміння художнього твору: «Якщо йдеться про нове мистецтво, розмежування відбувається на рівні значно глибшому, ніж індивідуальний смак. Справа не в тому, що більшості не подобається мистецтво молодих, а меншості – подобається. Справа в тому, що більшість, маси не розуміють його» [5; 144].

На думку згаданого вище мислителя, характерною рисою нового мистецтва з соціологічної точки зору є те, що «…вона розмежовує публіку на два класи: тих, хто його розуміє, і тих, хто його не розуміє. Це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншої, – тобто перед нами два різновиди людської натури. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, як романтизм, – воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає у мас. Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, то вона відчуває свою вищість до нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невиразне відчуття неповноцінності повинно бути компенсоване обуренням як самозахистом» [5; 145].

Кожен період у суспільстві характеризується паралельним існуванням декількох форм мистецтва. Естетично вони майже ніколи не бувають рівноцінними, але необхідність у них існує завжди. Адже поруч з естетично розвиненою публікою постійно буде публіка, естетичний розвиток якої з різних причин буде нижчим.

Особливий інтерес являє питання взаємодії елітарного і масового мистецтва в епоху постмодернізму. Прикметною для цієї епохи, за визначенням І.Чернової, є «поворот до масової слухацької аудиторії та її смаків, апологія кітчу, формування гедоністичної естетики дозвілля, виростання ролі естетичних симулякрів, що нейтралізують смакові уподобання, – свідчать, з одного боку, про демократизацію культури, а з другого – про девальвацію, що її переживає мистецтво в умовах арт-ринку і шоу-бізнесу, менеджменту і маркетингу, нівелюючи специфіку естетичного та художнього» [8; 13].

Взаємоінспіруючий розвиток технічних засобів розповсюдження інформації та масового мистецтва є також важливим аспектом домінування цього виду мистецтва. Серед найважливіших чинників, які призводять до цього – процес глобалізації, що веде до всезростаючої уніфікації суспільства, сприяючи при цьому заволодінню новими ринками для просування продукції масового мистецтва в сучасному культурному просторі.

Джерельні приписи

1. Ашин Г.К. В тисках духовного гнета / Ашин Г.К., Мидлер А.П. – М.: Мысль, 1986. – 253 с.

2. Гордеев Ю.В. Малая группа и «массовое общество» / Ю.В. Гордеев // Науч. зап. Московского пед. ин-та. – М., 1970. – Т. 276. – Вып. 17. – С. 42-49.

3. Грушин Б.А. Процессы массовизации в современных обществах / Б.А. Грушин. – М., 1986. – 57 с.

4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х.Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3-4. – С. 119-155; С. 114-155.

5. Ортеґа-і-Ґассет Х. Дегуманізація суспільства / Х.Ортеґа-і-Гассет // Всесвіт. – 1992. – № 3-4. – С. 144-156.

6. Подольськая Е.А. Культурология / Подольськая Е.А., Иванова К.А., Лихвар В.Д. – Х.: Изд-во НФаУ: Золотые страницы, 2003. – 160 с.

7. Чернов Г.Ю. Социально-массовые явления: Исследовательские подходы / Г.Ю. Чернов. – Дубна: Феникс+, 2002. – 208 с.

8. Чернова І.В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму / І.В. Чернова; автореф. дис… канд. мист.: 17.00.01. – Львів, 2007. – 20 с.

9. Шаповалов В.Ф. «Восстание масс» по-российски / В.Ф. Шаповалов // Свободная мысль. – 1993. – № 12. – С. 33-42.

10. Эстетика / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

11. Gans H.J. Popular Culture and High Culture. An analysis and Evaluation of Taste / H.J. Gans. – New York: Basic Books, 1974. – P. 3-63.

Резюме

Розглядається специфіка взаємодії елітарного та масового мистецтва в умовах сучасного глобалізованого суспільства.

Ключові слова: елітарне, масове мистецтво, глобалізація, культура.

Summary

Solanskiy S. **The problem of interaction of elite and mass art in modern cultural continuum**

The article considers the specifics of interaction of elite and mass art in conditions of modern globalize society.

Key words: elite, mass art, globalization, culture.

Аннотация

Рассматривается специфика взаимодействия элитарного и массового искусства в современном глобализированном обществе.

Ключевые слова: элитарное, массовое искусство, глобализация, культура.

УДК 613.3

С.О. Ігнатов

КУЛЬТУРА ГАРМОНІЙНОЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ ЯК УМОВА ФОРМУВАННЯ ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ

Згідно з резолюцією ООН № 38-54 від 1997 р. здоров'я населення – головний критерій доцільності і ефективності всіх сфер господарчої діяльності. За даними Всесвітньої організації охорони здоров'я серед причин хвороб спадковість складає 20%, екологія – 20%, спосіб життя – 50%. Сучасна медицина здатна впливати лише на 10% всіх хвороб. Кожний етнос сформував свою культуру оздоровлення. Одні і ті ж самі хвороби успішно лікуються різними методами, на основі не схожих уявлень про людину і світ. Це вказує на необхідність переосмислення культури життєдіяльності людства та її гармонізації. Що таке здоров'я і які процеси стоять за його трансформаціями на індивідуальному, груповому, національному і глобальному рівнях? Чому сучасна культура сприяє самознищенню людства, середовища проживання через спосіб життя і як зробити її гармонійною?

Загальноприйнятим у міжнародному обігу є визначення здоров'я, викладене у преамбулі Статуту ВООЗ (Женева, 1998 г.): «Здоров'я – це стан повного фізичного, психічного і соціального благополуччя, а не лише відсутність хвороб або фізичних вад» [13]. Таке визначення є констатацією не спроможності «спіймати» цей стан у межі критеріїв і слів. Свідченням на користь такого висновку є той факт, що частина авторів замість «психічного» пишуть «духовне» благополуччя по суті ототожнюючи ці поняття. Більшість авторів критикує це визначення за не конкретність, дорікаючи за його суб'єктивізм. Але, на нашу думку, це правильний підхід, бо для буденної свідомості здоров'я – дійсно синкретичне відчуття благополуччя, яке, за звичай, диференціюється на основі емпірико-аналітичних даних про хвороби.

З огляду на руйнівні результати антропологічної діяльності виникають питання: 1. Чому людина вважає благополуччям те, що її знищує? 2. Чому для продовження тривалості життя до біологічно можливого і покращення здоров'я, людину треба примушувати (виховувати)? 3. Що це за культура, як що вона закріпила в традиціях систему самознищення? От чому дослідження стану здоров'я як благополуччя – шлях до розуміння різних іпостасей природи людини та їхніх суперечностей.

У спеціальній літературі наводяться майже 80 визначень поняття «здоров'я». Г.Нікіфоров, спираючись на ці визначення, виділяє наступні концептуальні підходи: здоров'я – нормальна функція організму на всіх рівнях його організації; здоров'я – динамічна рівновага організму та його функцій з навколишнім середовищем; здоров'я – здібність організму пристосовуватись до постійних змін умов існування в середовищі проживання, здібність підтримувати сталість внутрішнього середовища організму, забезпечуючи нормальну і різнобічну життєдіяльність, збереження життєвого начала в організмі; здоров'я – відсутність хвороб, хворобливих станів, хворобливих змін; здоров'я – здатність до повноцінного виконання основних соціальних функцій; здоров'я – повне фізичне, духовне, розумове і соціальне благополуччя. Гармонійний розвиток фізичних і духовних сил, принцип єдності організму, саморегуляції і врівноваженої взаємодії всього організму [11].

Ці визначення доповнюють суб'єктивну самооцінку, комплексом встановлених наукою показників роботи організму, а також екзогенних та ендогенних факторів впливу на людину з боку середовища проживання. Згідно методології процесу пізнання, цей процес безмежний, тому визначення поняття здоров'я буде і надалі доповнюватися новими нюансами, але основні складові, що входять до системи стану здоров'я встановлені. «Сучасна наука свідчить, що здоров'я людини є складним феноменом глобального значення, який може розглядатися як філософська, соціальна, економічна, біологічна, медична категорії, як об'єкт споживання, внесення капіталу, як індивідуальна і суспільна цінність, явище системного характеру, динамічне, постійно взаємодіюче з оточуючим середовищем, що, у свою чергу, постійно змінюється» [16]. Процеси дослідження стану здоров'я призвели до цікавого поєднання суб'єктивних самооцінок здоров'я з доступними, в результаті освіти, теоретичними знаннями, а також конкретними рекомендаціями лікарів і різних цілителів. Інформаційна глобалізація, накладаючись на національні традиції призводить до різних світоглядних феноменів. У нашій культурі це проявляється в процесі звертання за медичною допомогою. Хворий

сам ставить собі діагноз хвороби і згідно з ним записується на прийом до лікаря. Одночасно він може звертатись до цілителів різного спрямування, молитися богу, займатися йогою, фень-шуєм, цигуном та ін. Розбіжність між самооцінкою і теоретичними знаннями наростає, що вимагає спеціальних зусиль по формуванню культури життєдіяльності людства.

Кожна культурно-історична епоха і відповідне їй соціальне середовище породжує специфічне поняття здоров'я, на основі якого будуються похідні концепції, уявлення і моделі. Характер конкретного визначення здоров'я завжди залежить від фундаментальних уявлень про людину, природу і космос, які склались у процесі розвитку даної культури [5]. Ю.Лисицін також пов'язує здоров'я з культурою: «здоров'я може бути визначено як здібність взаємодіючих систем організму, що забезпечують реалізацію генетичних функцій, розумової діяльності і фенотипічної поведінки, спрямованих на соціальну і культурну сфери» [8].

В.Таралло, аналізуючи спосіб життя, вказує на роль поведінки, виділяє неділимі елементи: «традиції – норми – ідеали». Традиції розуміються як морфологічна характеристика вмісту життєдіяльності, основа сформованого способу життя. Поняття норми – функціональна характеристика способу життя, як напряму діяльності і обмеження, а ідеали – генетична характеристика способу життя, як мети отримання ідеалів здоров'я [12]. Чому традиції зберігають негативні норми і ідеали? Як вдосконалювати традиції та їхні нормативи? Культура і здоров'я створили поняття «культура здоров'я». Здоров'я розглядається як універсальний феномен людської культури [2]. Як що культура віддзеркалює суперечності природи людини, то змінюючи культуру, змінимо природу людини, зокрема її здоров'я.

Відомо, що поняття культури також стикається з проблемами визначення. «Велика кількість існуючих в світі філософських та наукових дефініцій культури не дозволяють спиратись на це поняття як на найбільш очевидне визначення об'єкту і предмету культурології і потребує більш чіткої і вузької її конкретизації» [14].

Для орієнтації в цьому потоці інформації слід зауважити дані, наведені Всесвітньою організацією охорони здоров'я. Серед факторів, що впливають на здоров'я людини 50-55% пов'язані з умовами і способом життя. Що таке спосіб життя?

Поняття здорового способу життя в декларації Алма-Атинської міжнародної конференції охорони здоров'я 1978 р. визначалося так: «… Все в людській діяльності, що стосується збереження і зміцнення здоров'я, все, що сприяє виконанню людиною своїх людських функцій шляхом діяльності з оздоровлення умов життя, праці, відпочинку, побуту» [17]. В.Кузьменко були запропоновані такі критерії здорового способу життя: наявність знань про здоров'я і здоровий спосіб життя; дотримання вимог здорового способу життя у повсякденному житті; стан здоров'я, рівні фізичного розвитку і біологічної дозрілості, фізична підготовленість до навчання [6].

Багатогранні проблеми формування здорового способу життя вимагають інтегрованого підходу до свого вирішення; ними займаються фахівці різних напрямів. Так, у педагогіці ці проблеми досліджували О.Жабокрицька, І.Муравйова, Л.Іваненко, А.Сударєва, С.Душаніна, С.Кондратюк, В.Кузьменко та ін. [6; 4; 7]. О.Леонтьєва зауважує, що інформування людей вважається малоефективним, продуктивним є впровадження комплексних дитячих та підліткових культурно-освітніх програм з формування здорового способу життя і попередження залежності від психоактивних речовин у навчальних закладах [3].

Феномен здоров'я вирізняється специфікою. Його вивчення ускладнюється тим, що в основі поведінки, пов'язаної із здоров'ям, лежать різноманітні потреби При цьому значна частина різновидів поведінки, що впливають на здоров'я, детермінуються мотивами, не пов'язаними із здоров'ям. В психології дослідження здорового способу життя проводяться дослідженням психолого-педагогічних аспектів. А.Щедріна [15], А.Леонтьєв [10] акцентують увагу на потребі здоров'я. Г.Власик вважає необхідною умовою формування здорового способу життя мотивацію підлітків [3]. О.Вакуленко, Л.Жаліло, Н.Комарова, Р.Левін, І.Солоненко, О.Яременко до особистісних факторів впливу на формування здорового способу життя відносять рівень особистісної культури; обізнаність з факторами забезпечення здорового функціонування організму; психологічний стан організму; особистісні установки на дотримання здорового способу життя [16].

О.Ахвердова, В.Магин вказують, що культура здоров'я – інтегративне особистісне утворення, що є проявом гармонійності, багатства, цілісності особистості, універсальності її зв'язків з оточуючим світом і людьми, а також здібності до творчої і активної життєдіяльності. Автори пропонують структуру культури здоров'я, яка є сукупністю когнитивно-мотиваційного, емоційного і

комунікативно-вольового компонентів [1]. Таким чином, проблеми здоров'я і здорового способу життя пов'язані із ступенем пізнання природи людини і процесів її взаємодії з елементами навколишнього середовища. Культура взагалі віддзеркалює всі особливості природи людини і позитивні і негативні. На відміну від неї, культура здоров'я спрямована на боротьбу з деструктивними проявами природи людини. Для цього необхідно знати, позитивне в нас – це самостійний, ослаблений елемент природи людини чи тільки результат її пригнічення?

Метою пропонованої статті є аналіз ролі культури у формуванні здорового способу життя. *Об'єкт дослідження* – людина як біо-енергоінформаційна система. Предмет дослідження – здоровий спосіб життя.

Наші дослідження показали, що людина є біо-енергоінформаційна система, до складу якої входять біологічна, психічна і духовна підсистеми (БПД). Важливою складовою природи людини є свідомість. На біологічному рівні вона представлена головним мозком, на енергетичному – енергетичним полем, що включає в себе понад 10 суб'єктів (власне свідомості). Між ними існують ієрархічні, функціонально спеціалізовані взаємовідносини. Ми ототожнюємо себе з «Я» свідомістю. Неусвідомлену частину системи свідомості (СиС) ми назвали парасвідомістю. Просторово і функціонально в ній можна виділити підсвідомість і надсвідомість. Всі суб'єкти СиС мають опозиційні стани активності. На надсвідомому рівні духовні суб'єкти представлені біологічним (негативним) і надбіологічним (позитивним) суб'єктами. Це дозволяє говорити про негативну і позитивну духовність. Негативна духовність проявляється в життєдіяльності спрямованій на реалізацію потреб, що вважаються гріховними у відповідній релігійній культурі. Наприклад, для православного християнина це питання заробітку грошей, сексу, любові до себе та ін.

Розвиток СиС залежить від вроджених властивостей СиС (конституція СиС) та її задіяності в процесах життєдіяльності. Кожний суб'єкт СиС сприймає інформацію органів відчуття і через пряме підключення до відповідних зовнішніх об'єктів. Це забезпечує формування специфічного мікросвітогляду, мікрокультури і відповідних стереотипних варіантів задоволення потреб. Процеси задоволення потреб – це боротьба за дозвіл на реалізацію з боку «Я» свідомості. «Я» свідомість оцінює потребу с точки зору своїх світоглядних цінностей та умов для її реалізації. Саме «Я» свідомість вирішує доцільність проведення того чи іншого виду діяльності чи бездіяльності. Включення в аналіз стану бездіяльності має велике значення для формування здорового способу життя, бо стосується свідомих обмежень певних потреб або культури їх задоволення. Воля, підключена до «Я» свідомості, включає здоровий спосіб життя, подавляючи опозиційні потреби суб'єктів СиС. Якщо воля підсвідомості сильніша за волю «Я» свідомості, людина не здатна боротися із своїми звичками. Ці механізми слід враховувати при формуванні здорового способу життя, бо вони можуть призвести до неврозів. Для цього використовуємо метод внутрішньої педагогіки, мета якого – зміна світогляду пригніченого суб'єкту СиС, або пов'язання деструктивної потреби з конструктивною, як умови задоволення першої. Враховуючи процеси, що виникають у СиС при формуванні світогляду і його реалізації, слід прагнути перевести теоретичні знання через розроблені на їхній основі тренінги на доступні для сенсорної системи учня результати. Це дозволяє сформувати необхідний комплекс переконань і відповідні культурні традиції способу життя.

Така структура СиС забезпечує зв'язок і взаємодію з відповідними підсистемами навколишнього світу. Ми розглядаємо його як СиСтему «Бог – Люд – Мир». Поняття «Бог», у залежності від переконань, може розглядатись як Абсолют, Вища свідомість, вища ідея. Ця СиСтема здійснює комплексний біо-енергоінформоаційний вплив на СиС людини, який ми назвали дрейфом свідомості. Дрейф свідомості включає в себе всі функції парасвідомості. Це закрита для «Я» свідомості частина природи людини, але в нашу «Я» свідомість може поступати певна ментальна, образна, емоційна інформація. Для більшості людей вставки в «Я» свідомість з боку парасвідомості не сприймаються як чужі. Ми ототожнюємо себе з ними. Відомий всім внутрішній монолог – це вставки власне надсвідомості або СиСтеми. Він може бути негативним за змістом і позитивним. Творчість і релігійні переживання також пов'язані саме з цим явищем. Ми досліджували зворотній процес маніфестації СиС у відповідних видах мистецької і лікувально-профілактичної життєдіяльності. Наша СиС при певних умовах також має можливості усвідомлювати дрейф свідомості і проводити різні варіанти сенситивного діалогу. Чому людина не має доступу до усвідомлення функцій своєї СиС? Складається враження через не здатність керувати своїми бажаннями, які вже призвели до антропогенної катастрофи.

Виходячи з цих спостережень, у природі людини виділяємо три суперечності: між обмеженим

сприйняттям і обмеженим розумінням сприйнятого; між над біологічною і надбіологічною підсистемами; необхідність вибору психічною підсистемою між світоглядними цінностями біологічної та над біологічної підсистем.

За станом розвитку суб'єктів СиС і прояву суперечностей природи людини, нас можна умовно поділити на три групи: 1) з домінуванням біологічної підсистеми; 2) з домінуванням духовної підсистеми; 3) середній варіант – з різним наближенням до гармонійного. Вони мають відповідний світогляд і спосіб життя. Представники першої групи формують більшість населення, бо сенсорна система робить реальністю лише біологічну і частково психічну підсистеми. Духовна підсистема і її потреби не сприймаються. Це так звана буденна свідомість, якій притаманний буденний світогляд, культура і спосіб життя. Здоров'я у таких людей сприймається як дозвіл на максимальне задоволення біологічних потреб. Саме так формувались основи традиційних видів життєдіяльності різних народів. Обмеження здорового способу життя – це певна руйнація цінностей буденного світогляду і відповідного способу життя. Проблеми виховання культури здоров'я пов'язані з особливостями СиС саме таких людей. В основі деструктивного антропогенного впливу на середовище проживання і себе знаходяться біологічні і підпорядковані їм психічні і духовні потреби. Тому до складу здорового способу життя повинна входити культура задоволення потреб.

З метою мінімізації суперечностей людської природи нами розроблена Система Інтегрального Гармонійного Розвитку Людини (СІГРоЛ). В основі її формування лежать наступні принципи: гармонійний, інтегральний розвиток всіх елементів та структур біо-енергоінформаціонної природи людини; мінімізація суперечностей людської природи, формування гармонійного світогляду і способу життя, який враховує закони СиСтеми «Людина – Природа – Суспільство – Бог», творча реалізація індивідуального сенсу життя.

З огляду на особливості природи людини здоров'я і хвороби – єдиний процес її життєдіяльності. Його розділення на здоров'я і хвороби пов'язано з обмеженнями сенсорної системи і методів дослідження, які розширюють їхні можливості. Насправді соматичні хвороби тривалий час знаходяться нижче порогу сприйняття нервовою системою. Хвороба – період знаходження патогенного процесу вище порогу сприйняття, а одужання – повернення процесу на рівень нижче порогу. В основі профілактики хвороб лежить принцип гармонії між біологічною і над біологічною підсистемами. Саме він формує стан практично здорової людини.

В основу СІГРоЛ лягли відомі оздоровчі і духовні практики. Закладені в них закономірності були доповнені результатами власних досліджень. Нами розроблені тренінги для всіх елементів БПД – СиС (розвиток і усвідомлення; трансформація світогляду, сенсу життя, способу життя на гармонійний; оптимізація всіх видів життєдіяльності). Життєдіяльність – процес задоволення біологічних і над біологічних потреб. Під час його реалізації на людину впливають небезпечні та шкідливі фактори (психофізіологічні, фізичні, хімічні, біологічні і травматичні). Їх можна розділити на такі, що сприймаються сенсорною системою і не сприймаються. Мінімізація негативного впливу може проводитись трьома шляхами: 1) раціональним, спираючись на знання про небезпеку і способи захисту; 2) системним раціонально-інтуїтивним; 3) системним інтуїтивно-раціональним;. Практично учні засвоюють ці методи як єдиний процес самопізнання, самовдосконалення і адаптації до навколишнього середовища в процесі творчої реалізації потреб. Процеси усвідомлення пара свідомості полегшують процеси формування культури здоров'я, як культури інтегрального гармонійного розвитку БПД – СиС, як культури реалізації потреб в середовищі проживання, як культури захворювання.

Культура гармонійної життєдіяльності формується через гармонізацію способу життя. Здоровий спосіб життя – це шлях гармонізації природи людини, як складової частини СиСтеми «Бог – Люд – Мир». Структура здорового способу життя повинна забезпечити єдність всіх сторін людського буття через гармонізацію біо-енергоінформаційної природи людини. Таким вимогам не відповідає жодна національна культура, тому в значній мірі вона носить деструктивний характер. У той же час кожна національна культура несе в собі раціональне зерно, яке доцільно вивчати і запозичити. Спираючись на принцип успадкування соціокультурних зв'язків і установок від одного покоління в суспільстві до іншого, необхідно підкреслити особливу роль національних традицій і звичаїв, діяльність релігійних організацій і впроваджувати сучасні знання про здоровий спосіб життя. Проводити постійний контроль за станом національного здоров'я і своєчасну корекцію культури здоров'я. СІГРоЛ – система, що інтегрує національні традиції і світовий досвід культури здоров'я.

Джерельні приписи

1. Ахвердова О.А. К исследованию феномена «культура здоровья» в области профессионального физкультурного образования / Ахвердова О.А., Магин В.А. – Режим доступа: http: // pdffactory.com.

2. Буряк Д.А. Культура здоров'я / Д.А. Буряк / «Порадник Президента» № 26 від 02.07.2004 г.

3. Власик Г.І. Педагогіка, психологія та мед.-біол. проблеми фізичного виховання і спорту / Г.І. Власик. – Х., 2002. – № 9.

4. Жабокрицька О.В. Педагогічні умови виховання основ здорового способу життя підлітків у позакласній діяльності / О.В. Жабокрицька: автореф. дис… канд. пед. наук: 13.00.07 / Інститут проблем виховання АПН України. – К., 2004. – 17 с.

5. Кузнецова З.М. Теоретические аспекты понятия здоровья / Кузнецова З.М., Павлова С.В. – Режим доступа: http: // pdffactory.com.

6. Кондратюк С.М. Інтегративний підхід до виховання у молодих школярів здорового способу життя / С.В. Кондратюк: автореф. дис… канд. пед. наук: 13.00.07 / Інститут проблем виховання АПН України. – К., 2003. – 17 с.

7. Кузьменко В.Ю Виховання в учнів 8-9 класів здорового способу життя / В.Ю. Кузьменко: автореф. дис… канд. пед. наук: 13.00.07 / Інститут проблем виховання АПН України. – К., 2003. – 17 с.

8. Лисицин Ю.П. Слово о здоровье / Ю.П. Лисицин. – М., 1986. – 393 с.

9. Леонт'єва О.І. Формування здорового способу життя підлітків: основні підходи та напрями досліджень / О.І. Леонт'єва. – Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Вип. 13 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. – Серія «Педагогіка». – К., 2005. – 198 с.

10. Леонтьев А.Н. Потребности, мотиви и эмоции / А.Н. Леонтьев. – М.: Изд-во Московського ун-та, 1971. – 38 с.

11. Никифоров Г.С. Психология здоровья: Учеб. пос. / Г.С. Никифоров. – М., 2002. – 234 с.

12. Таралло В.Л. Геногеографические параметры здоровья населения / В.Л. Таралло. – Режим доступа: http: // bit.te.ua.ukr.

13. Устав Всемирной организации здравохранения. – Режим доступа: http: // zakon.nau.ua.

14. Флиер А.Я. Культурология. XX век: Энциклопедия. – Т. 1. / А.Я. Флиер. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 372 с.

15. Щедрина А.Г. Онтогенез и теория здоровья / А.Г. Щедрина. – Новосибирск: Наука, 1989. – 173 с.

16. Яременко О. Формування здорового способу життя / Яременко О., Вакуленко О., Жаліло О., Комарова Н. та ін. – Навч. посіб. для слухачів курсів підвищення кваліфікації держ. службовців. Укр. ін-т соціальних досліджень, 2000. – 232 с.

17. Declaration of Alma-Ata. International Confernce of Primary Healt Care, Alma-Ata, USSR, 6-12 September 1978.

Резюме

Культура фіксує як позитивні так і негативні надбання різних етносів. Це пов'язано із суперечностями біо-енергоінформаційної природи людини. Розглянутий принцип інтеграції позитивного досвіду різних культур на основі інтеграційних уявлень про природу людини.

Ключові слова: здоровий спосіб життя, культура гармонійної життєдіяльності, свідомість, світогляд.

Summary

Ignatov S. **Culture of harmonious vital functions as condition of forming of healthy way of life**

Culture captures both positive and negative heritage of different ethnic groups. This is due to the contradictions of Bio-Energy and human nature. In the article the principle of integrating positive experience different cultures through the integration of ideas about human nature. Presented system of human development based on the principles of integrated harmonious development of all elements of the nature of the creative individual meaning of life, dynamic adaptation to the «God – People – Peace».

Key words: healthy lifestyle, culture harmonious life, consciousness, outlook.

Аннотация

Культура фиксирует как положительные так и отрицательные достояния различных этносов. Это связано с противоречиями био-энергоинформационной природы человека. Рассмотрен принцип интеграции положительного опыта различных культур на основе интеграционных представлений о природе человека. Представлена авторская система развития человека, которая базируется на принципах интегрального гармоничного развития всех элементов его природы, творческой реализации индивидуального смысла жизни, динамической адаптации к системе «Бог – Люд – Мир».

Ключевые слова: здоровый образ жизни, культура гармоничной жизнедеятельности, сознание, мировоззрение.

УДК 77.04(477.81)

С.В. Виткалов

СУЧАСНА РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ

Регіональна культурно-мистецька практика – одна з найоригінальніших та найяскравіших сторінок вітчизняної історії культури, адже саме на регіональному рівні формуються або побутують численні й достатньо специфічні форми мистецького мислення і художнього самовиявлення. І саме регіональна культура є важливою складовою феномену під назвою «Національна культура України», визначаючи увесь спектр її барв. Тож характерною рисою сьогодення республіки є й активізація регіональних досліджень [1], які, хоча і вирізняються достатньою строкатістю щодо наукових вимірів та підходів до вивчення того чи іншого явища, постаті тощо, глибини розробки проблеми, аналітичною якістю, однак засвідчують щире бажання місцевих дослідників вивчати усі явища, притаманні цій культурній практиці. І саме у такий спосіб їх розвідки й складають важливий аспект джерельної бази подальшого вивчення культурного простору України XXI століття.

В одній із своїх розвідок [2] ми вже здійснювали спробу класифікувати рівненських митців, зокрема й майстрів художньої фотографії, за ознакою ставлення до творчості та намагалися прослідкувати думку про те, що бізнес і мистецтво – це цілком реальні речі в умовах сьогодення, що приносять добрий результат. Йдеться не про фінансовий зиск від реалізації творів мистецтва, а про бізнесмена-митця, який свої кошти значною мірою спрямовує на подальше його вивчення, пропаганду і поширення, впливаючи таким чином і на культурне середовище краю. Це можна сказати і про єдину поки що в краї приватну галерею європейського живопису «Євро-арт».

Яскравим представником подібного бізнесу є Олександр Купчинський.

Мета статті – розкрити напрями організаційно-творчої діяльності одного з представників фотомистецтва Рівненщини.

Він належить до успішних бізнесменів міста, у якого стабільна і достатньо прибуткова справа. Однак все це лише допомагає йому самореалізовуватися у житті, тобто його бізнес – скоріше за все – засіб до досягнення мети, аніж форма постійного підвищення добробуту. І його приватна фотогалерея «Сальвадор Далі» тому переконливе свідчення. Адже саме бізнес допомагає Олександрові активно спілкуватися з колегами з багатьох європейських країн, надихаючись спілкуванням і спогляданням різних творчих манер, технічних можливостей і прийомів тощо, реалізовувати численні власні мистецькі проекти, які, в принципі, як і мистецтво загалом, не дають фінансового прибутку. Натомість вони лише потребують постійного притоку коштів. Але вони, ці проекти, у той же час роблять те, що неможливо реалізувати будь-якому бізнесу – вони формують людину іншою, акцентують її увагу на духовному, показують чи, краще б сказати, підштовхують, до формування власної думки про те, що життя – це не лише «хліб і видовища». Тож у його фотогалереї зібрано не лише безліч оригінальної інформації про фотомитців світу, їх мистецькі презентації, фрагменти робіт, шаржі, тобто багато з того, що засвідчує, що людина може жити інакше, не лише зосереджуючись на матеріальному.

Узагалі, знаходячись вже на порозі сходинок до цієї галереї, відчуваєш чи очікуєш на зустріч із таємничим світом, чимось не чи (над) звичайним. Хоча, в принципі, так і повинен будуватися справжній клуб. Йдеться про його форму, як місце, центр спілкування однодумців, людей, близьких духом один одному, а не про приміщення у звичному для нас сенсі слова. І запах, а згодом і смак справжньої кави, це значною мірою підсилює.

Гортаючи сторінки його творчої біографії, підготовленої колегами, а отже дещо романтизованої загалом, утім не далекої від реальності, відчуваєш, а згодом – у спілкуванні, і переконуєшся, що значне місце в його формуванні відіграв Петербург. Про це Олександр із захопленням розповідає завжди.

Усі ті елітні літературно-мистецькі клуби «Північної Пальміри», стіни яких пам’ятали і зберегли атмосферу Андрія Бєлого та Сергія Єсеніна, Олександра Блока і Анни Ахматової, а також Володимира Маяковського, Зінаїди Гіппіус, Олександра Мережковського, Марини Цвєтаєвої, як і дещо раніше, інших своїх гостей – Кирила та Андрія Розумовських, Михайла Глінку, Олександра Пушкіна, чи Олександра Бенуа, Сергія Дягілева і Сергія Лихваря і ще безлічі інших, не менш

оригінальних майстрів пера, пензля, сцени, філософської думки чи… політичної інтриги, мабуть, залишилися десь не підсвідомому рівні в інтелігенції світу і пульсують сьогодні у віртуальному вимірі глибокого мистецтва символізму, яке залишилося нам у спадок від «срібної доби російської культури», або її відгомони, помітному по багатьох маєтках української інтелігенції (братів Галаганів, П.Апостола, М.Гоголя та Є.Гребінки), в якій чи не найголовніше місце посідали високий інтелект, емоції, чуттєвість, що бентежили думки тисяч людей у неспокійному XX столітті, принаймні у першій його третині, залишивши нам у спадок чимало блискучої інтимної чи громадського звучання лірики, що й сьогодні залишається предметом захоплень значної частини наших співгромадян, виступаючи джерелом натхнення людям із художнім баченням життя.

Усе це, той дух епохи, він – Олександр Купчинський – намагається втілити чи відтворити (настільки це можливо у форматі підвального приміщення, однак надзвичайно затишного і комфортного, з любов'ю до мистецтва оформленого) у своїй галереї. Саме там, у фотогалереї, відбуваються численні зібрання інтелігенції міста, камерні концерти, зустрічі людей самих різних векторів художнього смаку, уподобань, бачення проблем життя, людей, дещо специфічних за сприйняттям, утім – достатньо оригінальних, яким є що сказати чи продемонструвати, для яких спільним і важливим залишається сам предмет, факт цього спілкування. І взагалі, перебуваючи у приміщенні галереї, приходить на думку, що саме там, у маленьких залах «Сальвадора Далі», й починалися «Клуби творчої молоді», як форми зібрання молодих, дещо амбітних, однак здатних до активних практичних дій, людей. Тут були і представники Клубу бізнесменів міста, яким також є що сказати один одному. І «Стратегічна рада міста», започаткована свого часу Олексієм Губановим – теперішнім заступником Голови обласної державної адміністрації, також, мабуть, результат цих спілкувань. Адже «….якщо оволодіти мистецтвом спілкування і зустріти тотожну душу, то людина може бути не лише щасливою, але й найщасливішою» – цей класичний, афористичний вислів Екзюпері не спростував ще жоден філософ, бізнесмен чи будь-хто навіть у пересиченому жадобою до наживи XXI столітті.

Олександр – далеко не проста людина, у звичайному вимірі цього слова, що має чималий життєвий досвід, а також досвід спілкування як із представниками бізнесу, так і з митцями. Він – самодостатній в усіх вимірах, певною мірою – естет. Тож слова радянського класика-символіста 20-х років XX століття, Володимира Маяковського «…тот, кто постоянно ясен – тот, по-моєму, просто глуп» – жодним чином не можна прикласти до його характеристики.

Людина, сформована в іншій політико-соціальній системі, що може порівняти (і постійно це робить) сучасний стан нашого життя, ставлення до багатьох його проблем і форм їх вирішення, – вона залишилася достатньо оригінальною і вільною у судженнях, не втратила інтересу до навколишньої дійсності; постійно знаходиться в русі. І його вибір на користь мистецтва також є певною якісною характеристикою особистості, переконливим свідченням того, що в Україні, принаймні на її регіональному рівні, активно формується новий тип інтелігенції з новими потребами і новими вимогами до життя і до себе. І саме за також Україною – майбутнє.

Його хобі, чи краще б сказати, творче захоплення – чорно-біла фотографія, адже саме вона дає можливість загострено *побачити* (а не лише подивитися на) життя. Тому він, віддаючи невеличке, утім затишне приміщення галереї під чергову експозицію, більш захоплюється творчістю тих митців, які акцентують увагу на людському вимірі життя, подають його незвичний (життєвий) ракурс (і найперше – творчістю львівського фотомитця Володимира Дубаса, фотовиставка якого демонструється сьогодні і до репрезентації її фрагментів він повертається досить часто; а також Володимира Нікітенка, Олександра Жиліна, Миколи Тинкалюка, Євгена Комаріва. Є серед них і чимало іноземних колег – Гарік Аванесов, Гуннар Бінде, Ян Саудек та ін.).

Олександр – представник вже нової генерації бізнесу, для якої класична схема К.Маркса стосовно розвитку нового (капіталістичного) суспільства про те, що «гроші – товар – гроші» у принципі – беззаперечна, однак не головна у житті. Хоча він також повною мірою дотримується і поділяє думку класиків німецької політекономії другої половини XIX століття про те, що «…для того, щоб займатися філософією (*у широкому сенсі цього слова* – авт.) – потрібно їсти, пити та мати дах над головою…» [3].

Отже, хто і який він, Олександр Купчинський?

Народився 1 квітня 1955 року в невеликому містечку Черняховську, що в Калінінградській області в родині службовців. Із п'ятирічного віку живе в м. Рівному. Закінчив Рівненський державний текстильний технікум.

Із дитинства мріяв стати художником і впевнено йшов до своєї мети. Як фотограф одержав початкову професійну підготовку в Московському народному університеті мистецтв на факультеті фото-кінорежисури (була така форма підвищення кваліфікації у радянську добу, через яку пройшли тисячі молодих людей, змінивши згодом свою професію, або змінившись навіть зовні від спілкування з мистецтвом, пізнавши його ази, а згодом – і глибини).

Ще в далекому 1977 році на напіввійськовому підприємстві «Газотрон» (м. Рівне) він разом із професійним фотографом Миколою Демченком, створили фотоклуб «Орбіта» – один із перших фотоклубів нашого міста. У 1977-1990 роках Олександр був заступником голови цього фотоклубу. У 1979 – 1990 роках він – голова слайдклубу «Міф», на рахунку якого організація безлічі фотовиставок, конкурсів слайдів і слайд-фільмів, підготовка й проведення в м. Рівному III Всесоюзного фестивалю народного мистецтва «Полісся-90», II Всесоюзного конкурсу слайд-фільмів та ін. Однак із розпадом СРСР клубна робота, як відомо, почала згортатися і Олександр Купчинский зайнявся кавовим бізнесом, заснувавши фірму «Юліка». Проте уже на початку 2000-х років він знову повернувся до мистецтва, якого, втім, на довго і не полишав і у квітні 2005 року організував власну персональну виставку у місцевому кінопалаці «Україна». Роботи були помічені фахівцями та громадськістю і у 2002 році він був прийнятий до членів обласного відділення Національної спілки фотохудожників України.

У 2006 році відкрив першу в місті приватну фотогалерею, давши потужний поштовх популяризації й розвитку фотомистецтва в краї. А 2008 року створив першу в м. Рівному фотошколу, також стимулювавши появу подібної форми навчання нашої молоді. І понад 30 її випускників складають сьогодні потужний потенціал фотомистецтва Рівненщини.

Сьогодні Олександр Купчинський бере активну участь у міжнародних фотоконкурсах, багато подорожує. Він – член фото клубу «Простір фото» (м. Рівне). Організатор понад 70 художніх виставок в Україні та за кордоном. Автор 11 персональних фотовиставок в Україні, Польщі, Словаччині, Китаї, Італії, Кіпрі, острові Крит.

Його окремі творчі роботи («Магдалина», «Глянець», «Ноша», «Мудрість», «Портрет чоловіка з люлькою», «Зиґзаґ», «Старець», «Світло й пітьма», «Життя крізь скло», «Асоціації», «Емансипе») пройшли конкурсний відбір та були представлені на 17 міжнародних виставках FIAP. А фотоколаж «Емансипе» відзначений навіть Золотою медаллю в номінації «Тіло» міжнародної виставки «З любов'ю до жінки» (м. Львів).

«Фотомистецтво – це моє життя. Бізнесу в цьому немає. Це стовідсотково – хобі… На кілька років довелося повністю зануритися в бізнес, щоб забезпечити себе матеріально, аби одержати можливість згодом більше часу присвятити улюбленій справі» – постійно наголошує він.

Протягом лише 2008 року в галереї О.Купчинского були представлені художні твори 15 закордонних авторів. Цей проект одержав назву «Відомі фотохудожники світу в галереї О.Купчинского».

«…Бельгієць, італієць, турок, чех, японець, серб, американка, молдаванин, китаєць…, – я не просто висмикнув аби кого, – зазначає Олександр… Це – кращі фотохудожники у своїх країнах, що входять до числа кращих фотохудожників світу.

…Експонувалося по 54 роботи кожного автора, аби глядач склав уявлення про кожного з них. Цю колекцію було показано також у Києві, Одесі, Луцьку, Львові».

Сьогодні Олександр планує підготовку до друку фотоальбому «50 кращих фотохудожників світу» і сподіваємося, що незабаром український поціновувач фотомистецтва буде мати змогу споглядати ще один яскравий мистецький проект.

У галереї Олександра було реалізовано також новий яскравий арт-проект «Фотоклуби України», покликаний познайомити глядачів із творчістю й стилем фотошкіл різних міст нашої держави. А з січня по травень минулого, 2011 року, рівненчани побачили художні колекції членів фотоклубів міст Львова, Ялти, Одеси. На черзі – фотоклуби Миколаєва, Харкова, Києва, Івано-Франківська.

Проект «Відомі фотохудожники світу в арт-галереї «Сальвадор Далі» О.Купчинского презентувався і на Всесвітньому конгресі FIAP 2008 року в Словаччині, а у 2009 році – на острові Крит. А проект «Провідні фотохудожники України», як і наступний – «Відомі фотохудожники світу» – експонувався також у бібліотеці ім. Лесі Українки, що на вул. Великій Житомирській у Києві.

«…Мрію, що колись на книжковій полиці поруч із художніми альбомами «Ермітаж» і «Третьяковська галерея» буде стояти і фотоальбом «Українські фотохудожники», за яким

вивчатимуть мистецтво українських фотомайстрів. Хочеться, щоб про них знав увесь світ, щоб їх вивчали в школі…

Адже фотографія – універсальна, образна мова міжнародного спілкування. За її допомогою долаються мовні бар'єри. Вона – місток взаєморозуміння для людей з різним суспільним устроєм,… різних національностей. Це – міст над часом і простором. Можливість людям різних країн довідатися одне про одного, а фотографам – ще й оцінити роботу своїх колег, чомусь навчиться й навчити самим. Ось чому для мене так важливо те, що я роблю», – наголошує насамкінець нашої зустрічі в арт-кав'ярні Олександр.

У його особистому баченні простір міста – це безліч різноаспектних, компактних, культурно-насичених осередків із самим неочікуваним сальдо творчого самовиявлення митців. Таке місто буде цікаве всім. І тим, що мають достатньо високий художній смак та рівень культурно-мистецьких потреб, і тим, для яких подібні питання лише стають привабливими та є предметом обговорення.

Сьогодні культурний простір наших міст, як і України загалом, формують, і ця тенденція все більше набирає обертів, вже інші люди, що інакше бачать світ та своє призначення в ньому. І від їх соціальної та творчої активності багато в чому залежатиме наше майбутнє, оскільки молодь концентрується саме там.

Джерельні приписи

1. Левчук К. Мелодії Поліського передзвону (культурна творчість мешканців сіл Волинського Полісся у XX столітті) / К.Левчук. – Костопіль, 2006. – 187 с.; Виткалов С.В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: Моногр. / Сергій Виткалов. – Рівне: ППДМ, 2012. – 416 с.; Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини: енцикл. довідн. / Богдан Столярчук. – Рівне: О.Зень, 2011. – 317 с. та ін.

2. Виткалов С.В. Олексій Потянок і сучасне фотомистецтво Рівненщини / С.В. Виткалов // Мистецькі грані. – 2012. – № 6 (33). – С. 31-32; він же: Художнє середовище міста і його упорядники: штрихи до характеристики художньої школи Рівного / С.В. Виткалов // Погорина: літ.-краєзнавчий журн. Рівненщини. – 2012. – № 2 (22/23).

3. Маркс К. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. // Собр. соч. – М.: Политиздат, 1961.

Резюме

Розглядається художнє життя Рівненщини (на прикладі діяльності одного з його організаторів – О.Купчинського).

Ключові слова: художня фотографія, культурно-мистецьке життя, Рівненщина.

Summary

Vytkalov S. **The modern Rivne area is through the prism of artistic photo (before the exit of album a photo)**

Artistic life of the Rivne area (on the example of activity of one from his organizers of – O.Kupchinskiy) is examined.

Key words: artistic photo, cultural and art life, Rivne area.

Аннотация

Рассматривается художественная жизнь Ровенщины (на примере деятельности одного из ее организаторов – Александра Купчинского).

Ключевые слова: художественная фотография, культурная жизнь, Ровенщина.

УДК 784.1

О.Драгомирецька

ОБРОБКИ ПІСЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ АНАТОЛІЄМ АВДІЄВСЬКИМ: СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ

Постановка проблеми. Багата та об'ємна традиція хорової обробки народної пісні набуває особливих рис і в другій пол. XX ст., даючи зразки різноманітних підходів до народнопісенного джерела. Адже в цьому розмаїтті виділяються напрямні лінії трактування фольклорної основи, що залежать від творчої особистості автора, тих завдань, які він перед собою ставить, суспільно-культурного контексту. В загальному процесі історико-стильової видозміни принципів обробки важливо з'ясувати кілька засадничих проблем, що в сучасних умовах глобалізації культури і мистецтва, його «вестернізації» та «американізації», втрати національної самобутності, виникають у функціонуванні хорового співу. Водночас констатуємо збереження низки суспільних функцій сучасними хоровими колективами України, на відміну від інших національних шкіл та трансформації сучасної хорової обробки народних пісень у творчості провідних композиторів та диригентів відповідно до нових культурних реалій. На це звертають увагу й провідні сучасні українські фольклористи, підтвердження чому знаходимо в працях М.Бурбана, А.Гуменюка, С.Людкевича, О.Бенч, А.Лащенка, С.Грици, Н.Горюхіної, О.Козаренка, В.Перепелюка, О.Скопцової, О.Смоляка, О.Таранченко, О.Торби, І.Шатової та ін. [2].

Особливо дискусійними видаються в цьому контексті пісні літературного походження, які одні дослідники вважають повноцінним зразком фольклору, інші ставляться до них доволі скептично. Підтримуючи їх значну самоцінність у фольклорній спадщині, наведемо спостереження С.Кримського: «Формування власних культурних цінностей в Україні відбувалось у своєрідному «крейсуванні» між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [4; 426-427]. Тож, щоб зробити свій внесок у вирішення цієї проблеми, була сформульована *мета даної статті:* розкрити специфіку обробок українських народних пісень літературного походження в доробку одного з найвизначніших хорових диригентів другої пол. XX ст. А.Авдієвського в світлі духовно-мистецьких викликів нашого часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Обробки ААвдієвського являють показовий зразок підходу до народної пісні з боку не лише талановитого музиканта-практика, диригента з понад 50-річним стажем роботи з різними хорами, але й особистості, що за своїм родинним вихованням і за інтересами, сформованими в роки навчання, глибоко закоріненої у фольклорну традицію. Звернемось в цьому зв'язку до твердження самого А.Авдієвського, висловленого ним в одному з інтерв'ю: «Увага до фольклору – цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» [1]. Саме тому його обробки і отримали таку популярність та визнання як в Україні, так і за її межами.

Обробка однієї з найвідоміших українських народних пісень на вірші Т.Шевченка «Думи мої» виразно демонструє талант А.Авдієвського у вдумливій, винахідливій роботі не тільки з мелодією, але й з текстом, який в засадах обробки отримує розкриття «підтекстів». Хоча завдяки своїй надзвичайній популярності ця пісня зазнала численних інтерпретацій і перетворень: від прекрасної кантати В.Сильвестрова до примітивного самодіяльного переспіву, в хоровій практиці минулого була найбільш розповсюджена куплетно-варіантна версія з мінімальними змінами, переважно, темпово-агогічними, інваріанту пісні. А.Авдієвський же трактує її цілком інакше, в артистичному ключі, розкриваючи послідовність тексту і музики як хорову поему, забезпечуючи наскрізний розвиток і уважно розкриваючи приховані змісти поетичного тексту.

А.Авдієвський, на нашу думку, у своїй обробці глибоко проникнув як у сутність Шевченкової поезії, так і фольклорного музичного шедевру на слова Кобзаря. Цього результату він досягнув через використання складної і багатогранної системи інтонаційно-ритмічних асоціацій – від епічної речитації до церковного співу, до театрально-драматичної стилістики.

Основний принцип, якого дотримується у шевченковій пісні автор обробки, – наближення до стримано-епічної манери речитації кобзарів, одразу апелюючи до сутнісної характеристики поетичного першоджерела: символу Кобзаря як носія пам'яті поколінь і духовного коду нації. Відповідно особливої ролі набуває, по-перше, унісонний тип викладу, хорова фактура немовби згортається до однієї головної, як же виразної декламаційно-розповідної лінії, щоби потім знову розшаруватись у багатоголоссі.

По-друге, провідної виразової ролі набуває експресивна метроритмічна пульсація, що походить із природи метроритміки мелодії пісні з послідовно дотриманим рядом синкоп. У розмірі 6/8 витриманий своєрідний пульс: витримана перша і друга доля з заключною вісімкою на третій долі, а навпаки, коротка перша доля з чверткою на другій-третій долі, що створює емоційний ефект тяжкого зітхання, яке рветься з глибини душі. Композитор майже ніде не затушовує цієї синкопи підголосами, комплементарністю голосів, що не ведуть мелодію, а, навпаки, послідовно виділяє її. Тому, коли двічі синкопа все-таки заповнюється плавним веденням вісімок – у шостому і чотирнадцятому такті – це сприймається дуже свіжо, як вияв схвильованої розповіді.

По-третє, важливу виразову функцію композитор відводить динамічній палітрі, яку сприймає не як «неспецифічний елемент виразової системи» (за В.Медушевським), а як один із найістотніших компонентів цілісного художнього образу. Подаємо послідовний ряд динамічних видозмін, які відповідають драматургічному розвитку пісні і показують послідовність динамічних відтінків у кожному куплеті:

1*p* – 2*mp* – 3*f* – 4*mf* – 5*p*;

Таким чином і через логіку зміни динамічних відтінків композитор досягає заокругленості всієї форми.

Подана обробка яскраво свідчить про уважне ставлення автора не лише до змістовного ряду, закладеного в тексті і мелодії, але й до підтекстів, тих змістовних обертонів, котрі містяться у специфічній будові фраз, можливості ладотональної колористики в інтерпретації автентичної пісенної мелодії.

У першому куплеті автор обробки виявляє несподівану спорідненість народнопісенної мелодії з давнім духовним розспівом, суворою монодією, доручивши початкові фрази унісону чоловічих голосів. Стриманий суворий характер, який надає такий тип викладу, дозволяє розкрити змістовний підтекст: дума Кобзаря, щодо якої він наголошує особистісний компонент («думи мої») – найбільш сокровенне послання, яке геніальний поет передає нащадкам з надією і вірою в їх майбутнє.

Подальший розвиток музичної думки відбувається по висхідній лінії, поступово драматизується, активізується, розширюється в просторі, тобто захоплює ширший регістр, а водночас вводиться більш диференційована фактура. Розповідно-експресивний відтінок, що досягається такими прийомами обробки, нагадує про інший пласт української духовної традиції: кобзарський епос. Таким чином, епічне, філософсько-споглядальне світовідчуття, яке загалом панує в обробці, отримує дві асоціативні грані: сакральну і фольклорну, безпосередніше пов'язану із головним Шевченковим символом кобзаря.

У наступних куплетах А.Авдієвський знаходить точний прийом, що дозволяє зберегти загальний суворо-епічний стрій пісні, водночас тонко розцвічуючи його новими експресивними деталями. Риси музично-драматичної виразовості, типової зокрема для українського театру, впізнаються в інтонаційно-фактурному, гармонічному наповненні деяких ключових слів. Так, невипадково, кульмінаційним стає словосполучення «щире серце». Адже кордоцентризм, філософія серця, яка є найважливішою для української ментальності, у Шевченковій поезії також проходить наскрізною лінією всіх його писань. Те ж глибинне відчуття всіх колізій сучасного і минулого, духовного коду нації, через сердечне співвідчуття притаманне і А.Авдієвському – як автору численних обробок і диригенту.

Ідея суспільної призначеності та заангажованості митця, що своєю творчістю передусім служить народові, винятково близька А.Авдієвському, тож його опрацювання народної пісні та виконання під його батутою вражає експресією і водночас філософською самозаглибленістю, в якій ідеально витриманий баланс згаданої вище української ментальної кордоцентричності та філософської епічності кобзарського мистецтва. Варто додати, що ця обробка з'явилась у творчому доробку Маестро 1981 р. – на зламі тривалого періоду брежнєвської стагнації, в очікуванні і надії близьких історичних змін.

Хоча мелодія надпопулярної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т.Шевченка має відомого автора – Данила Яковича Крижанівського, була написана одеським шкільним вчителем на дев'ять строф із поеми «Невольник» спеціально для Марка Кропивницького, розрахована на його голос – для соліста у супроводі фортепіано і йому присвячена, вона широко побутує як народна і

отримала низку композиторських обробок, найчастіше хорових (Варто пам'ятати, що крім обробок пісні Крижанівського, є ще й інші композиторські втілення вірша Шевченка, приміром, хор Л.Ревуцького). Саме хорові версії пісні міцно увійшли до репертуару колективів. Серед композиторських обробок згадаємо обробку Є.Козака. Часто обробку цієї пісні здійснюють самі керівники хорів – до них відносимо обробку А.Кушніренка, керівника Буковинського хору, А.Пашкевича, свого часу керівника Черкаського народного хору, М.Кацала, керівника хору хлопчиків «Дударик» зі Львова, В.Кучеровського та ін.

А.Авдієвський підійшов до пісні як до урочистого гімну, враховуючи її історичну долю. Адже не раз поруч із «Заповітом» та «Думи мої» вона трактувалась як нетлінний символ духу нації і в такій функції виконувалась на численних шевченківських вечорах. Тому автор обробки відмовляється від будь-якої диференціації фактури, впровадження виразних підголосків і від початку до кінця утримує щільний акордовий виклад, наближаючись до ефекту органно-хорової звучності.

Деякі зміни вносить Авдієвський в гармонічне вирішення обробки. Мається на увазі, наприклад, впровадження наступного, доволі експресивного ходу: зіставлення тризвуку третього щабля з VII6/5 до субдомінанти. Драматичне звучання ввідного зменшеного акорду до субдомінанти співпадає зі словами першого куплету «високі» і, таким чином, ілюструє сенс слова.

Загалом, ця обробка належить до «візитних карток» хору ім. Г.Верьовки і сам <u>текст</u> обробки стає по-справжньому зрозумілим лише в <u>контексті</u> його інтерпретації, являючи зразок нерозривної художньої єдності автора обробки – композитора і диригента.

Коли А.Авдієвський брався за обробку пісень, котрі мали виняткове місце, як символ історичної долі народу, його боротьби за незалежність, він виявляв при тому особливу творчу інвенцію, розгортаючи справжні хорові поеми-сцени. Це відноситься до обробок шевченківських пісень, що побутують як народні, і водночас – до інших пісень літературного походження, зокрема до обробок пісенної спадщини українського стрілецтва. В останній групі слід виділити три найбільш показові зразки: «Взяв би я бандуру» до слів М.Петренка, реквієм за загиблими товаришами, пісню братів Левка і Богдана Лепких «Чуєш, брате мій» та пісню-гімн стрілецтва на слова С.Чарнецького «Ой, у лузі червона калина».

Знаменита пісня «Взяв би я бандуру», один із символів українського раннього романтизму дошевченківської доби, не позбавленому ще рис сентименталізму, до слів М.Петренка, переважно трактувалась у чутливо-зітхаючому характері. Це доволі закономірно, якщо врахувати образно-тематичне коло літератури тієї доби – крім самого Петренка, поезії В.Забіли, П.Гулака та деяких ін. Зосередженість на особистих почуттях, оспівування «недолі» (саме таку назву має інший знаменитий вірш Петренка – «Дивлюсь я на небо»), темних барв емоційної палітри закономірно викликала відповідну манеру їх музичної інтерпретації, в якій зітхання, ридання, вигуки, часом навіть перебільшена експресивна мелодика, не позбавлена іноді надривності, складала основу виразової системи. Ця традиція настільки прийнялась в українському музичному побуті, що відобразилась у численних виконаннях та обробках популярних пісень протягом 150років.

Зовсім інакше прочитує популярну пісню літературного походження А.Авдієвський. Прикметно, що на роль головного героя – соліста він обирає не тенора, що найчастіше виконують цю пісню, а баса, ще й доручає заспів перших трьох куплетів лише солістові без супроводу. Це надає пісні більш суворого стриманого характеру, апелюючи вже до пізнішої шевченківської кобзарської символіки з елементами епічної героїки. Хор виконує тут основну функцію договорювання, а властиво, доспівування останньої фрази соліста. Дещо змінюється, варіюється тут сама основна мелодія пісні, частково редукуючи розспівні фрази та залишаючи лише основний кістяк.

У гармонічному наповненні чотириголосої фактури композитор вводить типово романтичну послідовність, з характерними для неї альтерованими функціями:

T6 – VII6/4 – DDVII7 – D,

що увиразнює кадансовий зворот.

Цікаво вирішений й останній куплет, що повторює слова першого куплету: в заспів додається другий соліст – бас, завдяки чому пісенна мелодія збагачується самостійним другим голосом. А заключне хорове резюме додає тонкі емоційно-колористичні відтінки до загального образу. Початкове мотивне зерно перегармонізовується у F-dur, потім продовжується спадаючим ходом до фермати і врешті доходить до заключної тоніки, таким чином, уникаючи будь-якої надмірної сентиментальної експресії і надаючи перевагу виразу прихованого глибоко на дні душі страждання ліричного героя.

Основне, на що варто звернути увагу: автор обробки відмовляється від стереотипного супроводу вальсоподібного характеру, до якого звикли слухачі. Пісня розпочинається з невеликого інструментального вступу, де не просто застосовано виразний тембр бандури, але він і потрактований у більш модерному ключі, подібно, як трактував бандуру, наприклад, Гнат Хоткевич. На цьому барвному інструментальному тлі композитор поміщає партію соліста, притому знову ж таки обирає інший, аніж звично, тембр: не «солодкий» тенор, а суворий сильний баритон, навіть ближче до басового регістру. В хоровому супроводі сольної мелодії автор обробки також змінює стереотипи: хор не лише супроводить, а вступає в діалог із солістом, додає – особливо у приспіві, активному, цілеспрямованому, витриманому майже у манері козацького маршу – нових емоційно-образних обертонів. У такому ключі розгортається вся обробка, навіть завершення А.Авдієвський вирішує зовсім інакше, аніж у «тенорових» варіантах: замість ефектного верхнього звуку, обробка закінчується глибоким басовим тоном, що більше пасував би до епічної пісенності, навіть до думи, аніж до сентиментального романсу.

Переконливо зроблені Авдієвським і обробки стрілецьких пісень. Варто нагадати, що й ці обидві пісні, подібно до розглянутих вище, мають у своїй історичній долі низку обробок, деякі з яких зроблені видатними майстрами, класиками української музики. Так, пісня «Чуєш, брате мій» була опрацьована для хору К.Стеценком, Л.Ревуцьким, М.Гайворонським, учасником січового стрілецтва і товаришем авторів пісні (з первинною текстовою версією «Видиш, брате мій»), всі три обробки виконуються дуже часто. Оркестрову обробку пісні здійснив В.Полєвий.

Гімн січового стрілецтва «Ой у лузі червона калина» опрацьовували десятки музикантів, серед них такі знакові особистості, як С.Людкевич, Є.Козак, А.Кушніренко, М.Гвоздь, П.Андрійчук, М.Кречко та багато ін. Звісно, А.Авдієвський знав більшість цих обробок своїх видатних попередників і колег і все ж відчув у собі силу сказати своє слово у новітньому хоровому прочитанні загальновідомих патріотичних пісень, втілити їх крізь призму свого світогляду. Найголовніше, що вдалось йому зберегти в цих обробках – гармонійність і натуральність відчуття природи народної пісні. В цьому він виявився спадкоємцем О.Кошиця, який стверджував: «Почуття, яке одухотворяє такі твори... – це стан вищої правди, вищої істини, а істина перш за все проста і чесна, вона не потребує широковіщуючих тлумачень і вичурності викладу. Якщо цей стан назвати, як у нас звикли, почуттям, або вульгарно його називають «настроєм», то лише для ідіота не буде зрозуміло, що форма вислову цього стану не може бути іншою, лише простою. І кожен, хто береться за композицію на ці теми і не перебуває у цьому «стані» або... не має цього «почуття», буде завжди балакун, позер, брехун...» [3; 105].

В обробці пісні «Чуєш, брате мій» основним принципом виявляється фактурно-регістрова диференціація та тонка градація динамічної палітри.

Початок пісні вирішена як перекличка чоловічої і жіночої групи хору за респонсорним типом (питання – відповідь). Це цілком обумовлено поетичним текстом. Адже узагальнений ліричний герой запитує: «Чуєш?». Тож таке відлуння поставленого питання, що спочатку в жіночій групі набуває більш здивованого, а в чоловічій – більш ствердного характеру зовсім закономірне. Наступна фраза розвивається більш цілеспрямовано: спочатку на витриманому домінантовому органному пункті у тенорів і басів, а потім до повноцінного мелодичного розвитку підключаються і жіночі голоси.

Ефектно переосмислені А.Авдієвським звукоімітаційні прийоми на словах «Кру-кру-кру». Мелодична фраза перекидається по різних регістрах, немовби блукаючи у далеких світах, а водночас супроводжується повторами домінантового звуку в басах, що справляє враження погребального подзвону, розкриваючи сенс слова «умру», що припадає на ту ж фразу. Завершення пісні являє собою кульмінаційну зону з найширшим діапазоном динамічних градацій, інтенсивністю підголоскової роботи. Найвищий пункт припадає на слова «Крилонька зітру», на які автор обробки поміщає фермату, динамічним акцентом відштовхуючись від цієї вершини і спадаючи додолу виразним ходом у басах як ілюстрація «стертих крил», котрі більше не полетять. Поступове затухання звучності і згортання регістрового об’єму в останній фразі доповнюється далеким відзвуком крику журавлів, доданого композитором. Загалом цілість справляє враження драматичної хорової поеми-сцени.

Ще більш диференційовано підходить А.Авдієвський до обробки гімну січового стрілецтва «Ой, у лузі червона калина». Він відмовляється від традиційної повторності куплетів і знаходить для кожного куплету особливі виразові деталі, перетворюючи, таким чином, куплетну пісню у своєрідну хорову поему.

Перший куплет знаменитого стрілецького гімну вирішений в лірико-епічному ключі, як

виразний зачин-експозиція подальшого пісенного дійства. Він більш багатий і насичений з боку темброво-гармонічної колористики порівняно з відомими варіантами. На тлі стислого акордового викладу теми пісні всією масою хору, альт соло виводить виразну лірико-експресивну мелодію, і після трьох перших тактів хор залишає на авансцені лише солістку, яка плавно підхоплює основну тему пісні. Хор же лише епізодично, як відлуння, повторює останні слова фраз: «похилилася…», «зажурилася…».

Натомість приспів виконує весь хор, причому кількість голосів коливається від двох до шести. Саме у манері обробки приспіву найбільше акцентується характер урочистого гімну, недаремно ж він повторюється незмінно тричі.

У другому куплеті заспів передається унісону сопрано та альтів, таким чином, характер змінюється з лірико-експресивного в першому куплеті на суворо-зосереджений у другому. В третьому куплеті заспів пісні виконує весь хор, загалом його наступну образно-емоційну видозміну можна окреслити як епічну або епіко-розповідну, оскільки в ній присутні як виразні, широкого дихання унісони, так і елементи комплементарної взаємодоповнюваності голосів чи хорових пластів.

Таким чином, підсумовуючи розгляд пісень літературного походження, можемо стверджувати, що в їх обробці А.Авдієвський більш чутливо озвучує підтексти деяких ключових поетичних фраз, сміливіше вводить театралізовано-драматичні елементи, концертні ефекти, відповідно до ареалу суспільного поширення цих пісень, побутуючої манери їх виконання, а передусім – природи самої мелодики, її синтаксичної структури, графічного рельєфу тощо. Зіставлення підходів, які А.Авдієвський демонструє у обробці пісень різного жанру, історико-культурного походження і суспільних функцій, контексту, структури мелодичного інваріанту, свідчить не лише про довершений художній смак майстра, але й про композиторський талант.

Джерельні приписи

1. Авдієвський А. «Про що тужить рідна пісня» (бесіду вів Євген Іваненко). – Режим доступу: // kr-gazeta.kiev.ua: 01.02.2007.

2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібн. / О.Бенч-Шокало. – К.: Український світ, 2002. – 433 с.

3. Кошиць О. Листи до друга (1904-1931). Упорядкування, опрацювання текстів, коментарі, передмова і покажчик імен Л.Пархоменко / О.Кошиць. – К., 1998. – 190 с.

4. Кримський С. Архетипи української ментальності / С.Кримський // Проблеми теорії ментальності. – К.: Наукова думка, 2006. – С. 272-301.

Резюме

Розглядаються принципи хорових обробок українських народних пісень на тексти Т.Шевченка, М.Петренка, Б.Лепкого, здійснені українським хоровим диригентом і композитором А.Авдієвським.

Ключові слова: обробка українських народних пісень, Анатолій Авдієвський, хорова творчість, фактура, гармонічна палітра, пісні літературного походження.

Summary

Dragomiretska O. **Treatments of songs of literary origin by Anatolii Avdievski: specific of transformation of vivid maintenance**

Principles of choral treatments of the Ukrainian folk songs are examined on texts of T.Shevchenko, M.Petrenko, Б.Lepki, carried out by the Ukrainian choral conductor and composer A.Avdievski. Such are marked them basic lines, as propensity to the theatricalization, differentiated interpretation of choral voices and soloists, harmonic and texture refinement.

Key words: treatment of the Ukrainian folk songs, Anatolii Avdievski, choral work, invoice, harmonic palette, songs of literary origin.

Аннотация

Рассматриваются принципы хоровых обработок украинских народных песен на тексты Т.Шевченка, М.Петренка, Б.Лепкого, осуществленные выдающимся украинским хоровым дирижером и композитором А.Авдиевским.

Ключевые слова: обработка украинских народных песен, Анатолий Авдиевский, хоровое творчество, фактура, гармоническая палитра, песни литературного происхождения.

УДК 39(477)

В.М. Лазука

РЕГІОНАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОЛИНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В РОКИ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Актуалізація проблем регіональних досліджень у сучасній науці пов'язана з наростанням низки суспільно-історичних процесів. На макрорівні вони проявляються як діалектично взаємопов'язані світові процеси глобалізації, регіоналізації та локалізації; на мікрорівні – як бурхливе зростання регіональної самосвідомості. Термін «регіон» стає об'єктом уваги і одним із найпоширеніших і багатозначних у наукових дослідженнях та публіцистиці. В залежності від специфіки наукової дисципліни, в змісті поняття акцентуються різні складові: економісти визначають регіон як господарсько-економічну спільність; географи – адміністративно-територіальну одиницю; краєзнавці – історико-культурну область; культурологи – культурно-цивілізаційний, духовно-моральний простір і т.д.

У західній соціо-культурній та політичній регіоналістиці поширена точка зору, у відповідності до якої регіони можна розглядати, перш за все, як самоорганізуючі територіальні спільноти людей. Являючи собою єдність у розмаїтті, вони утворюють одиниці просторової таксономії, займаючи проміжні сходинки між індивідуумом і державою. Оскільки єдність регіону мислиться при цьому саме як спільність людей, при такому методологічному підході неможливо обійтись без урахування фактору історичного спадку. А це, – традиції, що увіковічені у фольклорному надбанні будь-якого народу. Отже, фольклорні дослідження окремих регіонів вказують на їх специфіку, забезпечуючи непорушну єдність української нації. Волинь в цьому аспекті не є виключенням. Адже ретельне вивчення фольклору, народних звичаїв, обрядів і свят не лише збуджує історичну пам'ять, але і прокладає єдино істинні шляхи нашого відродження. Саме це спонукало вибір теми нашої розвідки «Регіональні дослідження волинського фольклору в роки державної незалежності».

Питаннями волинського фольклору у своїх наукових розвідках переймалися науковці різноманітних галузей, зокрема, філологи: Р.Кирчів [8], В.Давидюк [3], М.Дмитренко [4], Т.Жалко [5],О.Білик [1], мистецтвознавці Н.Супрун-Яремко [18], Л.Ігнатова [7], О.Коменда [16] тощо. Разом із тим, історія збирання та вивчення волинського фольклору в сучасний період потребує послідовності, уточнення та систематизації.

Метаю статті є огляд регіональних досліджень сучасних волинських фольклористів, що виступають як альтернатива світовим глобалізаційним процесам.

Україна репрезентує себе в світі як демократична держава з самобутньою історією, мовою, культурою та високим рівнем наукового потенціалу. Переглядаючи сьогодні свої досягнення, пріоритетність у наукових дослідження надається регіональній специфіці, де фольклорна проблематика займає не останнє місце. Значно розширюється жанрова палітра дослідження – обрядовий фольклор, пісні січових стрільців, повстанські пісні та ін. На цьому ґрунті ведуть активну збирацьку діяльність О.Ошуркевич, Є.Гіщинський, П.Клекоцюк, О.Антонюк та О.Кондратович тощо.

Уродженка села Кримно Камінь-Каширського району О.Кондратович – відома волинська збирачка і пропагандистка поліської пісенної обрядовості. У 1994 році у видавництві «Надстир'я» побачила світ книга «Калиновий квіт Полісся» [10] (понад 160 народних пісень), записаних в рідному селі. Пісенний матеріал у книзі систематизовано за жанрово-тематичним принципом: календарно-обрядові: рогульки (7), веснянки (9), постові пісні (15), петрівочні, ягідні, косарські (27), жниварські (27), осінні (4); родинно-обрядові: пісні про кохання (кількісно найбільший розділ) – (68), пісні про сімейне життя; наймитські, заробітчанські, вдовині, сирітські пісні (6); балади (14); козацькі (8); рекрутські, солдатські пісні (8). Як бачимо, в побуті волинського Полісся найбільше збереглось родинно-обрядових пісень. Насамперед це пояснюється весільним обрядом, повністю збереженим у волинських селах. Такі пісні, як наймитські, заробітчанські, рекрутські, солдатські практично не побутують. Слід зауважити, що календарно-обрядові пісні починаються з рогульок. Справа в тому, що в західних регіонах України, зокрема на межі з білоруськими територіями, так називали волочебні пісні, які, за словами Ф.Колесси, «співають у часи Великодня дружини «волочебників», зорганізовані так само, як українські колядники. Волочебні обряди й пісні були давніше поширені й на українських землях... Вони оспівують ті ж самі теми, як колядки, даючи перевагу еротичному (любовному)

змістові» [9; 37-38]. У 2007 році побачило світ друге, доповнене видання цього збірника [11]. У новому варіанті збірника розширилось жанрове представництво поліських пісень, а саме: додались колядки і щедрівки, історичні та пісні, що співаються на хрестинах, пісні про сімейне життя замінені родинно-побутовими піснями. У розгорнутому вступі збирачка розповіла та представила світлини носіїв й популяризаторів духовних надбань волинських поліщуків. З часом О.Кондратович розширила коло етнографічних інтересів, у 2009 р. надрукувавши книгу «Народний календар Волинського Полісся: від свята до свята» [13]. У науково-пізнавальному виданні автор відобразила спосіб життя поліщуків, їхні набутки у сфері матеріальної та духовної культури, зокрема, традиції, звичаї, обряди, вірування та повір'я. Мова збірника багата, яскрава, пересипана переказами, легендами, спогадами старожилів [13]. Утім, дослідниця не зупинилася на досягнутому і в 2011 р. вийшла її книга «Кримно і Брониця: минувшина та сьогодення», в якій висвітлено літопис поліського с. Кримно Камінь-Каширського району, що на Волині. Через опис суспільних подій та долі окремих людей і родин ведеться розповідь про те, як село з волі місцевого поміщика Яна Терлецького мало перетворитись на містечко Катериново на честь дружини можновладця Катерини; як дії місцевої влади позбавили село статусу самостійного населеного пункту та його історичної назви; як 9-річна наполеглива боротьба патріотично налаштованих кримненців повернула села і його попередній статус і назву [12].

Помітний внесок у волинську фольклористику зробив О.Ошуркевич – фольклорист, етнограф, літературознавець. Родом із містечка Берестечка, він все життя присвятив збиранню і вивченню народно-традиційної творчості своїх земляків. У його арсеналі такі друковані праці, як «Пісні з Волині» (1970 р.), «Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся» (1995 р.), «Пісні з Колодяжна» (1998 р.), «Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції» (2002 р.) тощо.

З цієї серії книг оригінальністю виділяється збірник «Пісні з Колодяжна», виданий 1998 року в «Надстир'ї». Він репрезентує пісенний пласт з одного осередку – села Колодяжна Волинської обл. [14]. Ця книга перегукується з працею І.Колесси «Галицько-руські народні пісні з мелодіями», опублікованої, як повідомляє М.Загайкевич, 1901 р. етнографічною комісією НТШ ім. Т.Шевченка. Автор теж відтворює картину музичного побуту одного села, зокрема с. Хомовичі Стрийського повіту [6; 70].

Матеріали збиралися протягом 1965-1996 рр. У збірнику вони згруповані згідно жанрово-тематичного принципу: календарно-обрядові пісні, родинно-обрядові пісні, пісні з особистого та родинного життя, балади, історичні та суспільно-побутові пісні, жартівливі пісні, приспівки. Збірник доповнений примітками, покажчиком виконавців пісень, словником діалектичних та маловживаних слів, а також алфавітним покажчиком. У межах жанрових груп твори систематизовано за тематичними або хронологічними ознаками. Назви пісень, як правило, подаються за першим рядком. У фольклорних записах збережені діалектичні, локальні особливості мови жителів села. Автор зауважує, що у сьогочасному побуті Полісся поряд із чітко вираженими говірковими, зустрічаються водночас, й літературні форми, такі як виночок – віночок, говорать – говорять, ранейко – раненько та ін. Загалом записи відображають картину побутування народнопісенної творчості кінця XIX – початку XX століть, виявляють ступінь збереженості даних творів у пам'яті людей. Враховуючи специфіку даного видання, у тексті внесені вказівки на пісенні варіанти і паралелі, що походять з інших районів Полісся та Волині і наявні у фольклористичній спадщині членів родини Косачів – Лесі Українки, Олени Пчілки, Ольги Косач-Кривинюк [14; 3].

Як відомо, історія с. Колодяжне тісно пов'язана з видатною родиною Косачів, життям і творчістю великої української письменниці Лесі Українки. Саме тут, слухаючи співи селянської дівчики Ганни Пиріг (в одруженні Дмитрук) Леся зробила свої перші пісенні записи. Вона і надалі користувалася послугами юної співачки. Про це свідчить лист письменниці до сестри Ольги від 8 березня 1907 року, в якому вона згадує, що «весілля колодяженські вже покінчались, і Варка зовсім охрипла після них – переспівалась» [14; 6]. Тому О.Ошуркевич, здійснюючи повторні записи пісень, накреслив перед собою наступні завдання: виявлення факту збереженості і побутування різних пісенних жанрів на сучасному етапі; фіксація матеріалів і зіставлення їх із записами кінця XIX ст., що їх зробили на Ковельщині члени родини Косачів, зокрема, Леся Українка.

В останні роки свого життя О.Ошуркевич працює над різдвяно-новорічною тематикою. Так, у 2009 р. виходять друком «Під зорями новорічними: традиційні щедрівки, рядження» [15], «Різдвяний вертеп на Волині» [17]. У першій книзі вперше публікуються фольклорно-етнографічні матеріали,

зібрані на теренах Західного Полісся та Волині (в межах сучасної Волинської обл.). Традиційні новорічні щедрівки, звичаї рядження, ритуальні обходи дворів з Маланкою, козою, конем, ведмедем, буськом відзначаються багатством і стійкістю канонічних форм, локальними особливостями. Зразки народної творчості, традиційно пов'язані з передноворічним Щедрим вечором, об'єднані у збірнику в два блоки. Перший з них містить щедрівки, деякі твори колядкового характеру, що виступають інколи в ролі щедрівок. Другий блок містить тексти обрядових ряджень. При основних текстах щедрівок подано також окремі варіанти. Як приклад: Маланка з Поромова [15; 63]; Маланка з Білина [15; 65]; Маланка з Кримна [15; 67]; Маланка з Залуття [15; 68]; Миланка з Колодниці [15; 70].Паралельно подано різноманітні типи і форми ряджень, властиві як для Волині, так і для Західного Полісся. Нотні транскрипції здійснено М.Стефанишином (розділ «Щедрівки») і Ю.Рибаком (розділ «Обрядові рядження»). Мелодії до пісенних текстів обрядових ряджень подаються в додатку окремим блоком. Як у текстовій частині, так і в нотаціях мелодій збережені автентичні особливості фольклорно-етнографічних записів [15].

Книга «Різдвяний вертеп на Волині» висвітлює історію розвитку вертепу як унікального явища традиційної побутової культури, подаються автентичні записи текстів вертепних драм. У виданні використано рідкісні ілюстративні матеріали. У передмові видання автор представив унікальний, інколи дещо дискусійний матеріал щодо вертепного дійства. Зауважимо, що складні суспільно-історичні і побутові умови визначили своєрідність розвитку вертепного мистецтва. Тут, безперечно, мали впливи польської шопки. Проте вони аж ніяк не були вирішальними. Вироблялися, закріплювалися і суто місцеві типи українського вертепу. Про це свідчить увесь комплекс наявних матеріалів.

Різдвяні вистави, як правило, функціонували на рівні різних редакцій, типів, варіантів. За своїми конструктивними особливостями то не був одностандартний театр ляльок. Побутували вертепи (шопки) дво- і одноярусні, можливо, і триярусні, що будувалися за принципом наверстування символів: небо – земля – пекло. Така сутність підсвідомо або ж явно виражена в усій смисловій структурі вертепів. Та, безумовно, що форми і специфіка побутування вертепі на Волині, як і загалом Україні, досі вивчені недостатньо. Разом із тим, вертепна драма мала вплив на формування та становлення багатьох творчих особистостей. З цього приводу варто згадати листа польського поета-романтика, Ю.Словацького від 2 січня 1838 року до матері. В ньому уродженець Волині згадує кременецький вертеп, якому, за його ж словами, він зобов'язаний своїм шекспірівським ентузіазмом. Як витвір народної творчості і як історико-культурне явище, вертепне мистецтво завжди відповідало вимогам, інтересам широких кіл народу. Тривкою і незмінною була ідея боротьби з тиранією [17; 15].

Сьогодні ще побутує у Волинському Поліссі один із найновітніших та, в силу відомих політичних обставин, найменш вивчений пласт народної творчості – стрілецькі і повстанські пісні. Дослідження даного питання зустрічаємо у дисертації Л.П. Ігнатової [7]. Автор вказує на те, що оскільки виникнення вказаних творів пов'язане з певним історичним етапом, вони мають окреслене тематичне коло, пов'язане з життям і побутом певного середовища, а їх головна сюжетна спрямованість – боротьба за створення української державності. Втім, на Волині більше уваги зосереджено на повстанських піснях часів Великої Вітчизняної війни й перших повоєнних років – пісенності, на якій до останнього часу було накладено суворе вето. Тих, кого вони оспівували, трактували однозначно – вороги народу.

Відомо, що першою в жовтні 1942 р. організувалась УПА «Північ» на Волині, поблизу с. Вовчак Турійського району створилась легендарна «Січ» – колиска УПА. Тому повстанські пісні, як і стрілецькі, побутували серед волинян і в радянські часи. Свідченням цього є подія, що відбулася в смт. Рожище на початку 70-х років. Силами акторів-аматорів була поставлена п'єса «Невольник», для музичного оформлення якої керівник оркестру А.Малярчук використав мелодії з повстанських пісень. Проте легалізаційний статус цей пласт української пісенності отримав лише на початку 90-х років XX ст. Для цього багато зробив Є.Гіщинський – художній керівник навчально-методичного центру культури Волині, творець співаника «Пісні січових стрільців» (1990 р.) [98], уродженець с. Кимир Львівської обл. 2002 року ним надруковано збірник-антологію «За волю України» [9], в якому репрезентовано повстанські чоловічі військові співи. Вони творились під час відомих військових дій, співались УПА, всім свідомим українством. Подано 238 текстів і нотний матеріал (в тому числі варіанти) молитв і гімнів (6), урочисто-патріотичних (83), похідних (18), лірико-побутових (55), жартівливих і сатиричних (12), тюремних і табірних (44). Збірник доповнений примітками, де розміщені нариси про подвижників українських національно-визвольних змагань та довідки про

авторів пісен, а також біографічні нариси К.Полуведька та Б.Старшинського (розділ «Майстри кривавих вбивств»). У передмові подана інформація про діяльність УПА на Волині, зібраний пісенний репертуар. Автор включив до збірника, крім повстанських, стрілецькі, пластунські, народні пісні, їх переспіви, романси. Часто на мелодії відомих авторських і народних пісень, романсів складались нові, актуальніші на той час за змістом слова (Ой піду я, піду поміж ланами; Ми смілі воїни суворі; Дівчино-голубко; Козак перед боєм; До колгоспу стежка проста; Під небом чужим я скитаюсь). Так досить оперативно поповнювався репертуар бійців. Деякі з цих прикладів увійшли до збірника.

Ще одним джерелом поповнення пісенного матеріалу стали твори, записані і розшифровані М.Стефанишиним («Сидів я дні, лічив і ночі»; «Скажи мені, моя матусю»; «Люба матусе»; «Україно, Україно»), Р.Кушніруком («Зродились ми великої години»; «Під Києвом, під Крутами»; «Мов олень той»; «Ой у лісі на полянці»; «Прощайте, літа молодії»; «Зажурились хлопці»), П.Клекоцюком («Довго спала Україна»), Т.Фокшей («Пісня хлопських повстанців»). Але найбільша кількість пісень записана, розшифрована або відтворена з власної пам'яті упорядника – Є.Гіщинського, який у дитячі та юнацькі роки співав їх разом зі своїми односельцями (с. Кимир Перемишлянського р-ну, що на Львівщині). Спостерігається іманентна специфічність цих пісень – внаслідок народної обробки (у більшості випадків усна творчість) в різних місцевостях, навіть у близьких селах побутували відмінні варіанти як мелодій, так і тексту. Деякі з них теж представлені у зазначеному збірнику – «Цього року сумні свята»; «Мов олень той»; «Спіть, хлопці, спіть»; «Зелений гай»; «Сонце сходить і заходить» та ін.

Слід відмітити й художнє оформлення книги. Вона проілюстрована відомими графічними роботами Ніла Хасевича, видрукуваними в м. Любліні (Польща) Б.Самохваленком у 1992 році [7; 34-35].

Уваги фольклористів заслуговує збірка волинських народних пісень «Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший…», упорядниками якої виступають П.Клекоцюк та О.Коменда [16]. У збірці репрезентовані народні пісні Західної Волині і Західного Полісся, записані протягом 1991-2005 рр. у селах Володимир-Волинського, Горохівського. Локачинського, Ратнівського, Камінь-Каширського, Рожищенського, Ківерцівського, Маневицького та Луцького районів; запропоновано новітній підхід до структуризації матеріалу. Як зазначає О.Коменда у «Вступних заувагах» [16; 10-17], «структура збірки утворена перехресною дією трьох принципів: 1) календарної хронології (весна, ягоди, жнива); 2) послідовності подій людського життя (хрестини, при колисці, весілля); 3) виконавсько-стилістичної спорідненості (наспіви, записані від одних і тих же виконавців, подані підряд)» [16; 11]. Не менш цікавим є представлений пісенний матеріал. Вперше зустрічаємо «ягідні» пісні, також мало поширені зараз колискові та хрестинні пісні.

Підсумовуючи, можемо зробити висновки, що в Україні регіональні фольклористичні дослідження, як альтернатива світовим глобалізаційним процесам, продовжуються і, незважаючи на існуючий політичний клімат, набувають статусу першочергових. Волинь теж активно працює у зазначених напрямах, хоча, як і колись, їй не вистачає професійних кадрів та фінансової підтримки з боку можновладців. Натомість, відповідна ситуація спостерігається у всіх регіонах країни, тому вирішувати її, як загально об'єднуючу справу, потрібно на державному рівні.

Джерельні приписи

1. Білик О.А. Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся / О.А. Білик. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 334 с.

2. Гіщинський Є.І. За волю України. Антологія / Є.І. Гіщинський. – Луцьк: Надстир'я, 2002. – 275 с.

3. Давидюк В.Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В.Ф. Давидюк. – Луцьк: Волинська обл. друк., 2005. – 310 с.

4. Дмитренко М. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду / М.Дмитренко // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць. – Вип. 10. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – С. 3-10.

5. Жалко Т. До питання жанрології українських весняних календарно-обрядових пісень / Т.Жалко // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць. – Вип. 10. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – С. 61-68.

6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М.Загайкевич. –

К.: Вид. АН УРСР, 1960. – 190 с.

7. Ігнатова Л.П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – поч. XXI ст.: дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Ігнатова Лариса Петрівна. – К., 2006. – 219 с.

8. Кирчів Р. Фольклор українського Полісся / Р.Кирчів // Із фольклор. регіонів України. Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 214-262.

9. Колесса Ф. Огляд пісенних форм української народної поезії / Ф.Колесса. – Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.

10. Кондратович О. Калиновий квіт Полісся / О.Кондратович. – Луцьк: Надстир'я, 1992. – 88 с.

11. Кондратович О. Калиновий квіт Полісся. Пісенні скарби краю / О.Кондратович. – Луцьк: Волинська обл. друк., 2007. – 248 с.

12. Кондратович О. Кримно і Брониця: минувшина та сьогодення / О.Кондратович. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. – 176 с.

13. Кондратович О. Народний календар Волинського Полісся: від свята до свята / О.Кондратович. – Луцьк: Волин. обл. друк., 2009. – 198 с.

14. Ошуркевич О. Пісні з Колодяжна. Фольклорний збірник / О.Ошуркевич. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – 152 с.

15. Під зорями новорічними: традиційні щедрівки, рядження / Фольк.-етногр. зап. О.Ошуркевича. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2009. – 100 с.

16. Пісні Волині й Полісся. «Наш роде хороший…». – Вип. 1 / Упор. П.В. Клекоцюк, О.І. Коменда. – Луцьк: ВМА «Терен». – 216 с.

17. Різдвяний вертеп на Волині. – Вид. 2, доп. і ут. / Зап. текстів, упор. і вступ. ст. О.Ошуркевича. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2009. – 72 с.

18. Супрун-Яремко Н.О. Весняний дитячий фольклор Південно-західної Волині / Н.О. Супрун-Яремко // Музикознавчі праці: Зб. наук. статей. – Рівне: Видавець О.Зень, 2010. – 574 с.: нот., світлини.

Резюме

Аналізується фольклористична діяльність сучасних збирачів народнопісенної творчості Волині в контексті регіональних досліджень.

Ключові слова: регіональні дослідження, Волинь, сучасні фольклористи.

Summary

Lazuka V. **Regional research volynian folklore in the independence**

This article is devoted folklore collectors of modern folk song creation Volyn in the context of regional studies as an alternative to globalization processes.

Key words: regional studies, Volyn, modern folklorists.

Аннотация

Анализируется фольклористическая деятельность современных собирателей народно-песенного творчества Волыни в контексте региональных исследований.

Ключевые слова: региональные исследования, Волынь, современные фольклористы.

УДК 378:168.522

М.В. Левенець

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДИСЦИПЛІНИ У СУЧАСНОМУ ВНЗ: СТАН І ПРОБЛЕМИ

Сьогодні, в умовах розбудови держави, з огляду на глобальні інтеграційні процеси, пов'язані з входженням України в європейський і світовий простір, проблема якості підготовки фахівців у вищій школі є надзвичайно актуальною: держава потребує висококваліфікованих кадрів, розвинених інтелектуально, фізично й духовно. Отже, перед вищою школою постає мета – забезпечення максимального інтелектуального, морального й фізичного потенціалу членів суспільства, виховання гармонійно розвиненої особистості.

Загальному розумінню проблеми допомогли окремі теоретичні положення праць українських філософів, істориків, культурологів минулого та сучасності: «Формування художньої культури в Україні: історія, естетика, семіотика, напрями, перспективи» (Юдкін І., Безклубенко С.), «Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні» (Богуцький Ю., Іваненкова С.), «Культура України: історико-культурологічні виміри» (Шейко В., Гаєвська Т.), «Українська національна культура як цілісність: регулювання її регіональних відмінностей» (Щербина В., Наумова М.), «Українська культура і світ: організаційні проблеми художньої культури» (Безгін О., Кочарян І.), «Інтегративні процеси як перспектива культурного розвитку України: методологічні, семіотичні, комунікативні, інтерактивні, регіональні аспекти» (Юдкін І., Волков С.).

Проблем діяльності вищих навчальних закладів освіти в Україні, шляхів удосконалення, раціоналізації управління закладами освіти, напрямів адаптації до нових ринкових умов, особливостей надання освітніх послуг та наближення їх до світових стандартів торкаються праці І.Зязюна, В.Зубка, В.Козакова, К.Корсака, В.Кременя, В.Подкопаєва, О.Тимошенка, В.Виткалова, А.Чебикіна, В.Чернеця, В.Шейка.

В українській науці теоретичне обґрунтування культурологічної освіти у вищій школі спонукало ґрунтовний і багатоаспектний її розгляд. У той же час необхідно зауважити, що основний масив праць присвячено проблемам культурологічної освіти та культурологічної підготовки майбутніх фахівців. Проте, незважаючи на ґрунтовні дослідження, ця тема й досі залишається маловивченою, що й зумовило вибір теми статті.

Її мета – аналіз змісту й структури гуманітарної освіти загалом та культурологічної освіти зокрема на неспеціальних факультетах вищих навчальних закладів України.

Надзвичайно важливим у цьому контексті є питання щодо змісту й структури гуманітарної освіти на неспеціальних факультетах. Гуманітарна освіта в наші дні повинна бути максимально широкою, такою, щоб її можна було використовувати як у науковій роботі, так і в практичній діяльності, різних сферах життя суспільства: політичній, економічній, дипломатичній, юридичній тощо. Інтегруючу роль у такій структурі освіти за певних умов може виконувати культурологія, наука, яка з огляду на специфіку свого предмета, мусить черпати інформацію з різних галузей: історії, етнології, філософії, лінгвістики, соціології, релігієзнавства, мистецтвознавства тощо.

Головною метою педагогічного колективу ВНЗ є створення в університеті умов для неперервного становлення студента як особистості. Чимало наших студентів, колишніх школярів, є прикладом незгармонізованої особистості з частково атрофованою емоційно-чуттєвою сферою (такі собі «Електроніки» XXI ст.). Наші сучасні «електроніки» переважно не демонструють широкого спектру успіхів у кількох сферах діяльності, і в плані фізичного здоров'я – більшість, на жаль, теж не мають нічого спільного зі згаданим персонажем. Не врахування індивідуальних особливостей розвитку учнів/студентів, незбалансованість навчальних програм, непродумане скорочення непрофільних дисциплін нерідко призводить до однобокості, обмеженості й загалом не сприяє повноцінному, гармонійному розвитку особистості. В умовах переходу на кредитно-модульне навчання ця тенденція особливо небезпечна. На жаль, це має безпосереднє відношення й до культурології. Як відомо, кількість годин з культурологічних дисциплін на негуманітарних спеціальностях протягом останніх років зменшено. Це цілком відповідає сучасним вимогам Болонського процесу: акцентувати увагу на профільних дисциплінах, звузити спектр обов'язкових дисциплін, що в результаті має сприяти отриманню більш глибоких знань, виробленню умінь і

навичок у межах обраної спеціальності. Однак постає закономірне питання: «Як співвідноситься такий підхід з окресленою вище метою – формуванням гармонійної, усебічно розвиненої особистості?» Чи можна, наприклад, вважати такою особистістю геніального математика, талановитого економіста, якщо той не може адекватно реалізувати себе словесно, не знає історії рідного краю, традицій свого народу і здобутків світової культури? А чи можна вважати за тих же обставин гармонійною, усебічно розвиненою особистістю не геніального, а пересічного математика, економіста, яких все ж таки більшість? Адже скорочення дисциплін гуманітарного циклу жодним чином не гарантує, що вузький спеціаліст середнього рівня завдяки доданим годинам спецдисциплін раптом стане генієм! Згадаймо, що слово «університет» має спільну етимологію зі словами «універсам», «універсальний». Так хто ж завтра вийде з університету? Чи буде це гармонійна, універсальна особистість, спроможна розв'язувати складні нестандартні завдання, виявляючи при цьому творчий підхід, гнучко мислити, адекватно спілкуватися? Навряд чи відповідь буде оптимістичною.

Отже, по-перше, на нашу думку, кількість годин, виділених для вивчення культурології, має бути переглянута в бік збільшення. По-друге, надзвичайно важливим є якісне, змістове наповнення цієї дисципліни. Якщо дійсно хочемо виховувати гармонійну особистість, то маємо дбати не тільки про вузькопрофесійні уміння й навички, не тільки про інтелектуальний розвиток, але й про естетичний, про формування емоційно-чуттєвої, емоційно-вольової сфери. На тлі спецдисциплін особливо перспективною в цьому сенсі є саме культурологія.

Разом із тим, зміст і структура цієї дисципліни не є остаточно окресленими й потребують більш уважного розгляду. На сьогодні видано чимало різноманітних підручників і посібників з культурології, що репрезентують різні підходи до її предмета. Певні труднощі у визначенні предмета культурології пояснюються багатьма обставинами: багатовимірністю самого «феномена» культури, багатозначністю дефініцій культури, що відбивають як структурну складність самого поняття культури, так і багатоаспектність її досліджень. Культура як явище багатомірне є об'єктом і соціологічного, і філософського, й культурологічного аналізу. Множинність поглядів дозволяє говорити про максимальну відкритість предмета культурології. Які ж аспекти культурологічного знання є, на наш погляд, найбільш вагомими в контексті окресленої проблеми? Важливим у світлі сучасних реалій є погляд, згідно з яким культурологічне знання пропонується поділяти на гуманітарне культурознавство й соціальну культурологію. Остання передбачає проникнення в культурний підтекст і зміст процесів і подій, що відбуваються в суспільстві (зміна технологій і соціальних структур, політичних систем, реформи, війни тощо).

Одним із найважливіших сучасних завдань культурології є формування нового типу культурної взаємодії, що передбачає відмову від спрощених раціональних схем, вироблення нових способів розв'язання культурних проблем. Усе більшого значення сьогодні набуває здатність до розуміння чужої культури й чужих поглядів, визнання чужої культурної самобутності й чужої істини, визнання правомірності існування багатьох істин, уміння вибудовувати діалогічні взаємини і йти на розумний компроміс. У контексті вибудовування діалогічних взаємин одним із найважливіших завдань культурологічного знання є порівняльне вивчення «свого» і «чужого» в діалозі культур – як сучасних, так і історично вилучених, як територіально суміжних, так і розділених нездоланними географічними й значеннєвими відстанями.

Для того, щоб діалог культур відбувся, національні та етнічні культури повинні взаємодіяти за схемою: «я – для інших», «інші – для мене», при цьому для повноцінного діалогу важливо, насамперед, володіти добре відрефлексованим змістом «я – для себе», з тим, щоб його передавати для інших культур чи їх суб'єктів («я – для іншого»). Зміст «я – для себе» – це і національна самосвідомість, і усвідомлення власної культурної самобутності, це підґрунтя для міжкультурної комунікації, адже через усвідомлення власної культурної самобутності приходить усвідомлення культурних самобутностей інших народів. Отже, вивчаючи культурологію, студенти повинні усвідомити, що сучасна культура – це розмаїття самобутніх культур, що перебувають у діалозі й взаємодії. Моделювання різних ситуацій міжкультурної комунікації, що відтворюють модель діалогу культур – реальний і продуктивний шлях організації ціннісно-змістового простору як інтерсуб'єктного й мультикультурного і водночас цілісного, єдиного. Ця проблематика, як ніколи, має потребу в подальшому вивченні.

Отже, вивчення культурології, на наш погляд, не повинно зводитися до розгляду суто теоретичних питань, до раціонального опису культурних цінностей. Наголосимо, що знання

теоретичних положень і фактажу ще не означає наявності культурологічного знання. Надзвичайно важливою є робота, спрямована на формування емоційної, вольової сфери, орієнтація на діалог з творами мистецтва – живописними, архітектурними, скульптурними, музичними тощо. Саме ця робота може допомогти згармонізувати особистість, виправити «інтелектуалістичні перекоси», сприяти розвитку творчої уяви, розкриттю творчого потенціалу особистості.

Сьогодні особливо необхідно звернути увагу на збалансованість «Культурології» на неспеціальних факультетах з іншими, профільними дисциплінами, а також на її естетичне наповнення, дати можливість молодим людям повноцінно розвиватися не тільки в інтелектуальному, а і в емоційному, духовному плані, без чого формування гармонійно розвиненої особистості в принципі неможливе.

Джерельні приписи

1. Більченко Є. Проблема тексту культури в змісті освіти / Є.Більченко // Шлях освіти. – 2007. – № 3. – С. 8-12.

2. Зязюн І.А. Педагогіка добра: ідеали і реалії / І.А. Зязюн. – К.: МАУП, 2000. – 312 с.

3. Виткалов В.Г. Українська культура: Методичне забезпечення дисципліни: Навч.-метод. пос.: для студ. гуманіт. навч. закл. / В.Г. Виткалов / Рівненський держ. гуманітарний ун-т. – 2. вид., випр. і доп. – Рівне, 2001. – 168 с.

4. Кремень В.Г. Феномен інновації: освіта, суспільство, культура / Кремень В.Г., Ільїн В.В., Пролеєв С.В. та ін. / За ред. В.Г. Кременя. – К.: Педагогічна думка, 2008. – 472 с.

5. Культура України: Зб. наук. праць. Спецвипуск. 24. Культурологія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. В.М. Шейко. – Х.: ХДАК, 2008. – 204 с.

6. Культурологія: Навч.-метод. комплекс: напрям підготовки 0201 – «Культура», спеціальність «Культурологія» (6.020101; 7.020101; 8.020101): Навч.-метод. пос. / За ред. В.П. Мельника. – Л.: Видав. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2008. – 355 с.

7. Установчі збори Української Асоціації культурологів // Релігія в Україні. Новини. – Режим доступу: http: // www.religion.in.ua.

Резюме

Досліджено особливості вивчення культурологічних дисциплін у вищих навчальних закладах та стан розвитку культурологічної освіти в Україні. Проведено аналіз змісту й структури гуманітарної освіти на неспеціальних факультетах.

Ключові слова: культурологічна освіта, особливості гуманітарної освіти, розвиток культурологічної освіти.

Summary

Levenets M. **Peculiarities of studying of cultural disciplines in the university**

The article is devoted to peculiarities of studying of cultural disciplines in higher educational institutions and especially the development of cultural education of the Ukraine. The analysis of the content and structure of the humanitarian education in faculties.

Key words: cultural education, especially of humanitarian education, the development of cultural education.

Аннотация

Исследованы особенности изучения культурологических дисциплин в высших учебных заведениях и особенности развития культурологического образования Украины. Проведен анализ содержания и структуры гуманитарного образования на неспециализированных факультетах.

Ключевые слова: культурологическое образование, особенности гуманитарного образования, развитие культурологического образования.

УДК 378:78.01(477)

А.А. Мірошніченко

МУЗИЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ: КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Музика є універсальною динамічною моделлю життя і загальнолюдського духовного досвіду. В музичній діяльності – композиторській, виконавській, слухацькій – знаходимо канали залучення до духовного надособистісного буття. У процесі багатовікової історії людство завжди прагнуло визначити феномен музики й з'ясувати її художньо-естетичний вплив на громадське виховання. Феномен музичної освіти набував специфіки у кожну культурно-історичну епоху, зумовлюючись конкретною концепцією людини.

Історія становлення й розвитку музичної освіти в Україні вивчались відомими українськими музичними педагогами, музичними діячами, композиторами – О.Васютою, В.Івановим, С.Людкевичем та ін. Мистецтвознавчі праці Л.Масол, Г.Падалки, О.Рудницької, Л.Хлєбникової й ін. сприяли осмисленню тенденцій і особливостей розвитку музичної освіти у різних регіонах України з урахуванням їх багато національності, полікультурності та інших факторів.

Проблеми розвитку музичної освіти, її категорій різноаспектно досліджують вітчизняні освітяни й мистецтвознавці: Т.Діденко, Г.Падалка, Г.Шостак, О.Щолокова та ін. Проте й донині теорія і практика вітчизняної музичної освіти не стала предметом систематизованого культурологічного дослідження. Дослідження сучасного стану й закономірностей подальшого розвитку вітчизняної музичної освіти вимагає уточнення й подальшого удосконалення понятійно-категоріального апарату, іманентного музикознавчим дисциплінам. Адже музична освіта, на відміну, наприклад, від літературо- і мистецтвознавства має свою змістову специфіку, зумовлюється предметом вивчення. Тому *метою нашого дослідження є* визначення категоріального апарату музичної освіти.

Важливе місце в структурі культури музиканта посідає його музична культура, що здобуває все більшу роль у зв'язку з поглибленням гуманізації й гуманітаризації освіти. Тому що сформувати з учня духовно-багату, естетично й музично розвинену особистість може лише той педагог, який сам є людиною високої музичної культури, здатний на рівні сучасних знань про світ і людину вести творчий діалог із підростаючим поколінням.

Як діяльнісна категорія, музична культура реалізується у всіх видах музично-педагогічної діяльності, є засобом музично-педагогічної підготовки майбутнього вчителя, сприяє формуванню його багатобічних відносин і спілкування, забезпечує самопізнання, саморозвиток, у цілому самовдосконалення через оволодіння виробленим людством музичним досвідом у різних формах і видах. Як якісна характеристика особистості музична культура є показником її духовного розвитку, сформована на основі музичних знань, умінь, навичок, а також музичних потреб і музичних здібностей, у цілому – всебічного гармонічного розвитку.

Спорідненими категоріями музичної культури є музична освіта, музичне навчання, народна музика, духовна музика, класика, класична музика, поп-музика, музична грамотність тощо.

Мистецька освіта – процес і результат засвоєння суб'єктом явищ навколишньої дійсності, фіксованої у художніх образах. Структурно-організаційним змістом мистецької освіти є підпорядкована загальнокультурному й фахово-мистецькому розвитку особистості система педагогічно адаптованих художньо-практичних знань, умінь і навичок [5; 3]. Головним напрямом її розвитку має стати фундаменталізація – наповнення ґрунтовними й важливими для розгортання художньо-мистецьких процесів гуманітарними знаннями [11; 10].

Музичну освіту доцільно визначити як процес і результат засвоєння творчим суб'єктом сукупності знань, умінь і навичок, потрібних для успішної музично-виконавської та композиторської діяльності. Її головним освітньо-виховним каналом є цілеспрямована підготовка під керівництвом педагога у навчальному закладі, доповнювана безперервною музичною самоосвітою за діючими навчальними програмами. Існують загалом музична освіта, потрібна кожній культурній людині, й фахова музична освіта, яка готує спеціалістів для композиторської, музично-виконавської й музикознавчої науково-педагогічної діяльності. Музична освіта є історичною категорією – цілі, зміст й організаційно-методичне забезпечення музично-освітнього процесу детермінується суспільними

відносинами, етнокультурним середовищем, місцем музичної культури у життєдіяльності конкретного суспільства, посиленими музично-естетичними концепціями й стереотипами музичної діяльності, рівнем розвитку музичної педагогіки.

У системі музичної освіти кожна функціональна ланка є важливою для вирішення актуальних завдань музично-естетичного виховання й культивування належних професійних якостей. Вона характеризується чіткою наступністю й послідовністю ступенів та етапів, доцільністю й скоординованістю викладання музикознавчих дисциплін, концептуальною єдністю навчального процесу. Музичне навчання може бути визначено як процес передачі та засвоєння музичних знань, умінь і навичок, передбачених конкретним навчальним планом. Метою його є оволодіння знаннями, уміннями та навичками практичної музично-естетичної діяльності у відповідності з стандартами музичної освіти. Музичне навчання може здійснюватись як державними мистецькими закладами, так і недержавними, приватними інститутами й фізичними особами. Залучення до системи музичної освіти сприяє формуванню відповідних смаків, нахилів і здібностей, спрямованість на ідеали, які зорієнтовують особу на плідну музично-естетичну діяльність.

Народна музика – одна з форм музичного мистецтва усної традиції. Вживається й інший термін – фольклор (у перекладі з англ. – народна мудрість, народне знання). Він має більш широке застосування. У поняття «фольклор» закладений естетичний, побутовий, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь. Це перша сходинка в багатогранній художній картині світу.

Духовна музика – великий шар світової культури. Поняття духовної музики включає в себе музичні твори професійних композиторів на релігійні тексти й богослужебний спів як у структурі церковно-культової практики, так і у побуті. Для вітчизняної культури хорова традиція – це храмова, православна музика, що є основою духовних жанрів впродовж всієї історії вітчизняної музики. Зокрема, в особі А.Веделя українська духовна музична культура сягнула зоряних висот. Понад 30 духовних концертів, дві «Літургії», «Всеношна», 40 окремих хорів і вокальних тріо на канонічні тексти – це лише те, що відомо нині з доробку митця.

Класична (академічна) музика, за визначенням «Музичної енциклопедії», – музичні твори, що відповідають найвищим художнім вимогам, поєднують високу змістовність й ідейну спрямованість з досконалістю форми» [3; 826]. У цьому смислі поняття класичної музики може не обмежуватися конкретними хронологічними рамками. До неї можуть належати як твори, написані у давнину, так і довершені зразки сучасної музики, і тут важливо робити аксіологічний акцент. Класика – зразкові, видатні, загальновизнані твори літератури і мистецтва, що мають неминущу цінність для національної та світової культури.

Молодіжна або поп-музика відіграє особливу роль у «духовному» становленні сучасної молоді, заполонивши майже весь музичний ефір. Поп-музика – явище ринкового характеру, продукт музичного шоу-бізнесу. «До поп-музики прийнято сьогодні відносити практично будь-які напрями джазу, року, вітчизняної пісні тощо, але в тому випадку, коли користуються ними широкі маси, коли продукція ця обертається в сфері «попиту – пропозиції», тобто є об’єктом комерційного товарообороту» [10]. У поп-музиці квітнуть переважно принципова антихудожність із підкресленим примітивізмом, невтримною агресивністю й відкритою сексуальністю [6; 20].

Якісна підготовка професіонала-музиканта сприяє формуванню його високої музичної грамотності, що у музичному мистецтві означає здатність зацікавлено сприймати звукову природу музики, аналізувати її й володіти традиційною нотною знаковістю як засобом зберігання музичної інформації: «Використання... знаків дає можливість людині опанувати своєю поведінкою, управляти своїми психічними процесами, які з нижчих, натуральних, безпосередніх стають вищими, соціальними, опосередкованими й довільними» [8; 16]. Музична грамотність означає належний рівень самостійності у галузі музичної діяльності, що виражається у творчому засвоєнні світової й національної музично-культурної спадщини, вільному читанні й оперуванні нотними текстами, професійної обізнаності з теорією та історією музики, умінні фахово аналізувати різноманітні види сучасної музики.

Важливим для нашого дослідження є поняття тенденції.

У «Новому тлумачному словнику української мови» воно трактується як: 1. Напрям розвитку будь-чого; 2. Прагнення, намір, властиві кому – чому-небудь // Потяг, схильність до чогось; 3. Провідна думка, ідея художнього, наукового і т.п. твору, його ідейне спрямування; 4. Упереджена думка, ідея, теза, що не випливає логічно з певного розвитку подій та художніх образів, а нав’язується читачеві [9; 519]. Парадигмально для розвитку вітчизняної мистецької, у тому числі

музичної, освіти є тенденція її інтеграції в європейський культурний простір. Звідси, головним завданням освіти є зорієнтованість майбутніх спеціалістів на гармонійне співіснування, спираючись на знання історії, культури різних за традиціями народів.

Поняття «освітній простір» у 1990-ті рр. вперше запровадили у науковий обіг радянські вчені І.Фрумін і Б.Ельконін, теорію його розвинув А.Попов під впливом теорії соціального простору французького соціолога П.Бурдьє [4].

Освітній простір – штучне утворення, створене людським інтелектом, а, отже, зумовлюється світоглядним рівнем цього інтелекту, а, значить, управляється, змінюється й наповнюється людиною. Система освітнього простору диференціюється на низку підсистем: національні, регіональні, релігійні, соціальні, вікові та позначені полі функціональністю [2]. Простір взагалі – найважливіший аспект моделі світу, характеристика структурності [7; 141]. Певним чином це поняття пов'язане з поняттям територіальності. Освітній простір – одна з форм поняття «простір», що існує в одній із соціальних практик – освіті. Говорячи про музичний освітній простір, лише підкреслюємо специфічність цього поняття. Музично-освітній простір включає в себе методики навчання народній, духовній й класичній (академічній) музиці [2]. Залучення до навчального процесу сучасних інформаційних технологій відкриває широкі можливості для удосконалення загальної і професійної освіти, реалізації її креативно-пошукового потенціалу.

Цілісність музичної освіти правомірно розглядати як сукупність музично-теоретичних, музично-виконавських, психолого-педагогічних зусиль і технологій, спрямованих на підготовку музиканта-професіонала (виконавця, композитора, викладача музики) й постійне удосконалення його творчої майстерності.

Сучасний стан розвитку вітчизняної музичної освіти характеризується її входженням до загальноєвропейського культурного простору, безперервністю у часі й задоволенні художньо-естетичних потреб дітей і дорослих. Правомірно констатувати наявність інтернаціоналізованого освітньо-наукового простору. Зазначені тенденції модернізації музичної освіти підпорядковані орієнтації на творчий саморозвиток вчителя музики, свідомого провідника надбань світової й вітчизняної музичної культури, авторських оригінальних навчальних проектів із залученням новітніх музичних комп'ютерних технологій.

Поняття «музичні комп'ютерні технології» включає сукупність способів і прийомів генерації, розробки, організації, фіксації та конвертації музичного матеріалу, здійснюваних за допомогою комп'ютера [1]. Сучасна комп'ютерна техніка дозволяє створювати, записувати, редагувати музику, змінювати, й реалізовувати її у звуці, виконувати для індивідуального прослуховування й широкого загалу та фіксувати у записах на аудіоносіях, у вигляді аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Соціокультурна еволюція сучасного суспільства зумовлює пошук нових художньо-естетичних термінів й застосування тих, що вже використовувались суміжними дисциплінами. Що стосується впровадження нових дефініцій, то тут акцент робиться на тлумачення предмета або явища передусім на метафоричному рівні для більшої зрозумілості. Цим пояснюється численність випадків уживання слів у лапках, що, за умови недостатньої апробованості, є виправданим як тимчасовий спосіб використання.

Отже, під музичною освітою розуміється процес засвоєння знань, вмінь й навичок, необхідних для музично-педагогічної діяльності, а також сукупність знань і пов'язаних із ними вмінь й навичок, отриманих у результаті навчання. Під музичною освітою розуміють і саму систему організації музичного навчання.

Останнім часом у вітчизняному музикознавстві актуалізується джерелознавчий напрям досліджень, що дозволяє поглибити обізнаність у галузі національної музичної освіти. Саме її категорії, перетворені внутрішнім досвідом музиканта, стають основою його індивідуальної моделі фахівця. Водночас проблема дослідження музичної освіти України ще потребує ґрунтовного наукового дослідження. Донині залишається багато неопрацьованого та недостатньо висвітленого матеріалу з історії української музичної освіти.

Джерельні приписи

1. Гайденко І.А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / І.А. Гайденко; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Х., 2005. – 19 с.

2. Игнатова Л. Музыкальное образовательное пространство в современном обществе /

Л.Игнатова. – Электр. ресурс: http: // www.nbuv.gov.ua.

3. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш; чл. редкол.: Белый В.А., Виноградов В.С., Данилевич Л.В. и др. – М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор. – Т. 2. – 1974. – 960 с.

4. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е.М. Орлова. – М.: Музыка, 1984. – 302 с.

5. Падалка Г.М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку / Г.М. Падалка // Наук. часопис. – К., 2009. – Вип. 7 (12). – С. 3-9.

6. Петлій Л. Проблеми формування художнього світогляду населення України / Л.Петлій // Наук. вісн. ВДУ ім. Лесі Українки. – (Серія «Педагогічні та психологічні науки»). – Вип. 2. – Луцьк: РВВ «Вежа», 1998. – С. 19-21.

7. Пигалев А.И. Пространство / А.И. Пигалев // Культурология. XX век: Энциклопедия. – СПб.: Университет. кн. – Т. 2. – 1998.

8. Талызина Н.Ф. Управление процессом усвоения знаний / Н.Ф. Талызина. – М.: Изд-во МГУ, 1975. – 344 с.

9. Тенденції // Новий тлумачний словник української мови. – Т. 3. – К.: Аконіт, 2001.

10. Шостак Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту ж музичну течію? / Г.Шостак // Музика. – 1992. – № 6. – С. 26-30.

11. Щолокова О.М. Філософські засади мистецької освіти / О.М. Щолокова // Наук. часопис. – К., 2009. – Вип. 7 (12). – С. 9-13.

Резюме

Аналізуються категоріальний апарат музичної освіти України: музична культура, музична освіта, музичний та освітній простір, тенденції тощо.

Ключові слова: музична культура, музична освіта, народна музика, духовна музика, класична музика, поп-музика, музична грамотність, тенденції, освітній простір, музичні комп'ютерні технології.

Summary

Mirosnicenko A. **The music education of the Ukraine: the categories of the research**

The categorical apparatus in the music education in the Ukraine: musical culture, music education, music and education space, trends etc. is analyzed in the article.

Key words: music culture, music education, folk music, sacred music, classical music, pop music, musical literacy, trends, educational space, computer music technology.

Аннотация

Анализируются категориальный аппарат в области музыкального образования Украины: музыкальная культура, музыкальное образование, музыкальное и образовательное пространство, тенденции и т.п.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальное образование, народная музыка, духовная музыка, классическая музыка, поп-музыка, музыкальная грамотность, тенденции, образовательное пространство, музыкальные компьютерные технологии.

УДК 371.134:78.071.2(045)

С.Царук

ВОКАЛЬНА ШКОЛА УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСОРА ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ

Постановка проблеми. Знаменитий оперний співак, «король тенорів» (як його називав Е.Карузо) Олександр Мишуга зарекомендував себе як талановитий педагог. Ім'я професора співу О.Мишуги відоме шанувальникам вокального мистецтва не лише в Україні, але далеко за її межами.

Нам вдалося відшукати його педагогічні настанови «Десять заповідей співака», що дозволяють розширити уявлення про особливості системи постановки голосу О.Мишуги. Адже йому вдалося здійснити революцію у науці співу.

Мета статті – висвітлення, на прикладі аналізу «Десяти заповідей співака», фундаментальних принципів школи О.Мишуги, яких має дотримуватися співак у виконавській діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед плеяди оперних співаків кінця XIX – першої третини XX ст. вирізняється багатогранністю і своєрідністю життєдіяльності та педагогічної творчості Олександр Пилипович Мишуга (1853-1922 рр.). Як і Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Федір Шаляпін, Енріко Карузо, Тітта Руффо, Філіппі-Мишуга (сценічне ім'я) співав на кращих сценах Європи, виконуючи найвідповідальніші партії.

«Олександр Мишуга зарекомендував себе блискучим представником італійської школи бельканто, особливості якої він зумів поєднати з українською задушевністю. Він підкоряв слухачів досконалістю співу, чіткою дикцією, виразним фразуванням, чудовою кантиленою і майстерною грою. Спів і гра О.Мишуги викликали захоплення, подив. Це був справжній поет пісні», – так оцінив видатного українця знавець його творчості Михайло Головащенко [1; 118].

1905 р. Микола Лисенко запросив О.Мишугу до щойно створеної ним Музично-драматичної школи на посаду професора співу. Його вокальна школа набула надзвичайної популярності. Від інших вона вирізнялась науковим підґрунтям; у ній, за твердженням М.Висоцької, «немає нічого випадкового, непродуманого, все логічно обґрунтовано і зрозуміло як практично, так і теоретично. Завдяки цьому методу голос звучить однорідно, одноякісно, соковито на всьому діапазоні; він звучний і політний, а головне, що ні в співі, ні в розмові не стомлюється, завжди зберігає свіжість і блиск на довгі роки» [7; 292].

Уроки маестро проводив, використовуючи виключно українську термінологію. Володіючи глибокими знаннями з анатомії, фізіології, акустики, О.Мишуга умів теоретично обґрунтувати як саме треба співати, чому саме так, а не інакше. Він вимагав від учнів засвоєння будови голосового апарату, глибокого усвідомлення особливостей процесу звукоутворення і резонування. «Який це був знавець вокалу! Вчив, як треба відчувати і навіть бачити звук, щоб він підкорявся співакові. Артист не повинен здаватися на випадковості – вийде в нього пісня вдало чи ні. Він мусить заздалегідь знати, як має проспівати її, – на те він і вчиться, і цим професіонал повинен відрізнятися від аматора», – згадувала настанови учителя оперна співачка Софія Мирович, професор Ленінградської консерваторії ім. М.Римського-Корсакова, заслужений діяч мистецтв Росії [7; 164].

О.Мишуга першим ввів поняття «вокально правильного тону» і «музично-вокального слуху». Стверджував, що майже кожна людина має від природи музичний слух, а вокальний необхідно розвивати. Вокальний слух дозволяє відрізняти правильні звуки від неправильних з точки зору їх тембральної якості. Він вважав, що можна співати інтонаційно правильно, а з вокального боку зовсім фальшиво. Учні класу О.Мишуги вчилися слухати інших, аналізувати, виправляти помилки, таким чином виховуючи звичку контролювати вухом і власний спів щодо правильності вокального тону. Марія Гребінецька, українська оперна співачка, констатувала, що «…лекції в О.Мишуги відбувалися від 10 години до 4 години пополудні. Весь цей час учні мали бути присутніми на уроці співу. Він пояснював переконливо і зрозуміло, користуючись при цьому анатомічними малюнками голосового апарату. Учнів викликав по одному до піаніно, і, коли котрийсь із них співав, інші уважали на помилки й мали бути готові поправити їх власним голосом» [7; 147]. Спів професор пояснював як подовжену мову, надавав важливого значення виразній вимові кожного слова одним неперервним звуком, а «голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні голосівок. Так резонансова точка находиться в щілині між двома верхніми передніми зубами; тут при помочі носового резонансу

голос звучить найприємніше. Всі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами, а ніколи не допускати вимови складів і слів на корінь язика!» [7; 279].

Постійно працюючи над проблемою підготовки молодих співаків, О.Мишуга накреслив контури реформування системи вокальної підготовки, акцентуючи увагу на осмисленому ставленні співака до процесу звуковидобування, розвитку його вокального слуху. «А щоб звук, голос був рівним, однорідним, одноякісним, необхідно утримувати розкрите горло в одній і тій же позиції, ширині і рівно, плавно, без поштовхів, як смичком по струнах скрипки, подавати струмінь повітря по куполу піднебіння в напрямку резонансового пункту», – стверджував професор [7; 282].

О.Мишузі вдалося розробити авторську методику постановки голосу, що має наукову основу й стала вагомим внеском у розвиток національного вокального мистецтва. Існують згадки про «об'ємистий, власноручно написаний [О.Мишугою] підручник», який на сьогоднішній день вважається втраченим [7; 211]. До 1965 р. у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка зберігався так званий «Зошит» Олександра Мишуги, що складався з трьох окремих зошитів, написаних польською, російською, італійською, французької мовами. За твердженням Л.Кияновської, «…цей зошит, …особистий щоденник і водночас – теоретичні розважання, був укладений доволі фантазійно, хоч може не завжди послідовно, що трапляється, коли праця стає наслідком довголітніх спостережень і рефлексій та віддзеркалює не лише наслідок наукових пошуків, але й особисті рефлексії, процес формування цілості методичної системи» [9; 88].

Інформація у «Зошиті» досить різноманітна. Це – уривки з праць з анатомії голосового апарату (італійською мовою), з фонетики французької мови – з книги Е.Вильємін «Загальні риси французької вимови» (французький текст), виписки з Л.Толстого і М.Горького (також італійською) та інших мислителів. На щастя, до моменту зникнення оригіналу безцінного документа, професор Львівської консерваторії ім. М.Лисенка Л.Улуханова зробила переклад російською тієї частини «Зошита», яку було написано польською мовою, а саме: текстів науково-методичних доповідей, лекцій О.Мишуги та письмових звітів учнів класу про розуміння ними особливостей методики навчання співу у класі професора.

Існує декілька екземплярів згаданого «Зошита». Рукопис зберігається у Музично-меморіальному музеї С.Крушельницької; одна з друкованих копій знаходиться в архіві Львівської національної музичної академії, іншу Л.Улуханова подарувала близькій подрузі Марії Донець-Тессейр. У фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України серед особистих документів професора М.Донець-Тессейр автором статті віднайдено, окрім згаданого екземпляру «Зошита», «Десять заповідей співака Олександра Мишуги» [8], які раніше не публікувались та не згадувались у науковій літературі. Враховуючи те, що написані «Заповіді» російською мовою, можемо зробити припущення, що їх було перекладено з польської чи української мови, так само, власне, як і «Зошит». Той факт, що листування між двома педагогами велося російською, дозволяє зробити припущення, що, можливо, переклад виконано або Л.Улухановою, або ж М.Донець-Тессейр.

Олександр Мишуга у «Заповідях» звертається до свого учня на «ти», знаком оклику ніби дає зрозуміти важливість кожної наступної настанови, а крапки (обрив) – пауза, необхідна для засвоєння учнем інформації. Окрім того, майже кожна порада супроводжується запитаннями для самоконтролю, самоперевірки. Відбувається уявне спілкування професора із учнем.

Перша заповідь звучить так: «Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!.. Справа не в тім, щоби «ухопити» ноту («Як здорово!»), а в тім, щоби торкнутися душі слухача («Як же добре!..»).

– Чи співаєш ти так, щоб милувались тобою, захоплювались? Чи прагнеш ти до чаруючого співу»?

Не повинно бути «слова без змісту і звука без значення, адже думка невід'ємна від емоцій» [7; 144]. Співак мусить усвідомлювати, що його зусилля мають бути спрямовані на створення художнього образу твору з тим, щоби торкнутися душі кожного слухача. Співати так, щоб співом милувались. Адже спів повинен викликати у слухача певні переживання, відображати почуття і емоції. Поради професора щодо невід'ємності думки від емоцій співака знаходимо у спогадах учениці О.Мишуги професора Київської консерваторії ім. П.Чайковського, народної артистки України М.Донець-Тессейр: «…не можна співати, будучи в нейтральному емоційному стані. Спів завжди вимагає відповідної внутрішньої емоціональної настроєності, без якої немислима правдива передача змісту музичного твору» [Там само].

Про шкідливість форсування звуку попереджає друга заповідь: «Не кричи!». Професор застерігає: «Крик нікого не приваблює! Милуються співом, коли голос ллється, коли співак ним

володіє, то підсилюючи, то послаблюючи його за власним бажанням.

– Чи ллється твій голос?.. Чи вмієш ти перш за все стримувати його, співати ледь чутно, завмираючи («піано-піаніссімо»)?.. Більше того – не перекрикуючи інших!.. Ти – не півень!.. Бережи свій голосовий апарат!.. Як зіницю ока, змолоду бережи!.. Ще питання: що ніжніше – око чи гортань!.. Чи помітив ти це? Чи знаєш, що більшість нещасть співаків відбуваються від спроб подавати голос зі усієї сили..»?

Найкращим доказом істинності таких тверджень є сорокарічний досвід сценічної діяльності педагога-оперного співака О.Мишуги та багаторічний творчий шлях його учнів. Відома польська оперна співачка Яніна Тіссерант-Паржинська розповідає: «Останнім часом дирекція Краківської опери запросила мене на гостинні виступи в опері П.Чайковського «Пікова дама» в партії Графині. Виконувала цю роль з великим успіхом, що не одного здивувало і вразило, перш за все з огляду на мій вік. Виявляється, що навіть після 70-ти років можна відважитись на публічні виступи в опері, безперечно при умові, коли досконало володієш голосом, коли маєш справжню вокальну школу. Навчив мене цього незабутній і коханий мій маестро Олександр Мишуга…» [7; 152].

Вільне, приємне звучання голосу, за твердженням О.Мишуги, можливе лише за умови розуміння і усвідомлення співаком поняття «цілеспрямованого співацького звуку, який вимагає високої техніки», використання такого прийому як «дотик». За словами одного з найкращих учнів О.Мишуги, професора Київської консерваторії, народного артиста України Михайла Микиші, – «це вокально-технічний прийом тонкого і ніжного (стаккатованого) торкання голосового струменя до резонансового пункту» [4; 26].

У своїх методичних записках професор часто використовує вислів «відкрите горло». Таку позицію необхідно утримувати, спрямовуючи повітря найвищою головною лінією («високе звучання») як на «piano», так і на «forte». Саме за рахунок правильного положення глотки під час фонації та осмисленого володіння резонаторами можна добитися природного звучання голосу, здатного заволодіти слухацькою аудиторією.

Третя заповідь: «Не викривлюйся! Дай можливість дивитися на тебе під час твого співу! Не червоній! Не напружуйся! Не витріщай очей! Не перекошуй рота! Особливо – не будь жалюгідним – не примушуй хвилюватись за себе («Боже мій, чи візьме ноту, чи дотягне її?») або пробачати тобі (– «Бог з ним!.. Що з нього візьмеш?» і т.п.).

– Чи можеш ти співати, не червоніючи і без надутих «жил» на шиї?.. А без найменшої напруги чи зусилля?.. А для перевірки, що співаєш вільно («не здавлюючи»), чи можеш тягнути ноту і одночасно крутити головою вправо та вліво?..»

Зі своїми учнями Філіппі-Мишуга щедро ділився артистичним досвідом. Адже його виступи мали величезний успіх. Відомі випадки, коли одна і та ж арія на прохання публіки виконувалась декілька разів. Йому присвячували вірші, складали про нього легенди і навіть тістечка прикрашали його іменем. Це все при тому, що «зовні Мишуга не був інтересним, середнього зросту», але на сцені, живучи життям своїх героїв, «становився невпізнаним, як кажуть, паном над панами» [7; 186]. Майя Чінберг, видатна шведська оперна співачка, розповідає про талант свого учителя: «Одного разу під час уроку маестро так зворушливо продемонстрував мені сцену смерті Віолетти з «Травіати», що коли наприкінці читав листа коханця Віолетти, то я не могла стримати сліз, що буквально душили мене» [7; 204]. Навряд чи виступи артиста супроводжувалися б таким шаленим успіхом, якби він не дотримувався «третьої заповіді співака». Адже співак, що проявляє «надмірну старанність», не здатний вільно почуватися на сцені, переборюючи хвилювання, не може сподіватися на визнання публіки. Найбільше, що вона може йому дати, – жалість. Та хіба таким є призначення співака?

Наступна заповідь: «Не «роби» голосу! Не гуди! Не згрублюй звук! Не розріджуй, не витончуй його! Не тягнися занадто вгору або занадто вниз! Залиши свій голос таким, який він у тебе від природи! Готуючись співати, не перестарайся: не опускай голову, не втягуй шию, не будь «букою», не співай з-під лоба, не роби сердитого обличчя, не стискай кулаків, не піднімайся «навшпиньки», не ставай в «позу»! Співай простіше, спокійніше!..

– Чи можеш ти співати так само невимушено, як говориш?.. Чи скажуть про тебе, що ти співаєш «граючись», ніби співати тобі нічого не варто («співає собі – заливається!..»).

Ця заповідь, на перший погляд, в деякій мірі перегукується з першою. Але з питань професора стає зрозумілим, що тут йдеться про причини скутості та неестетичного вигляду співака під час виступу. Такими причинами можуть бути: занадто складний репертуар або ж такий, який не відповідає вокально-технічним можливостям співака, нетверде знання партії, відповідно, зайве

хвилювання, тощо. Усі описані О.Мишугою ознаки неспокою та неврівноваженості можуть мати місце тоді, коли співаку не притаманне почуття вокально-творчого спокою. М.Микиша, у праці «Практичні основи вокального мистецтва» визначає вокально-творчий спокій як «спокій і впевненість співака у своїх силах і можливостях, творчу налаштованість його під час співу», називаючи його станом «творчого захоплення, творчого збудження співака, впевненого в успішному виконанні будь-якого технічного і творчого завдання, відсутність будь-якої напруженості, скутості, нервозності» [4; 59].

Основою невимушеного, вільного співу є досконале володіння голосовим апаратом. Недарма ця заповідь розпочинається закликом дотримання природності звучання, розвитку так званих «натуральних тонів» [5; 329]. Голос кожного із своїх учнів О.Мишуга розвивав поступово, з особливою обережністю, на вправах, які придумував для учнів сам, орієнтуючись на індивідуальні особливості кожного з них, написаних не ширше, ніж на п'ятилінійному нотному стані. Робота з початківцями спрямовувалась не на розширення діапазону, а на згладжування регістрів, досягнення однорідності звучання голосу при переході з одного регістру в інший – з грудного в середній, з середнього в головний. Одне з основних правил постановки голосу О.Мишуги: «La voce chuisa, la vokale aperta», що означає «звук критий, голосний відкритий, ясний». Згладжуванню регістрів сприяє систематичне і цілеспрямоване виспівування вправ прикритим звуком на всьому діапазоні, особливо на перехідних нотах. Розкрите горло при цьому необхідно утримувати «в одній і тій же позиції, ширині і рівно, плавно, без поштовхів, як смичком по струнах скрипки, подавати струмінь повітря по куполу неба в напрямку резонансового пункту» [7; 282]. А голосні (склади, потім – слова) слід вимовляти чітко, рельєфно, біля верхніх передніх зубів у високій позиції. Наполегливо працюючи, співак згодом помічає, що розмовна мова здійснюється за такими самими законами. Своїх учнів професор вчив говорити, вимовляючи кожне слово чітко і виразно в резонансовому пункті на legato. «Хто вміє говорити – той вміє співати», – любив повторювати маестро.

У п'ятій заповіді підкреслюється важливість опанування прийомами правильного дихання: «Не перебирай повітря! Не витрачай свої сили дарма! Вдихай спокійно, не піднімаючи плечей! Наповнюй груди повітрям в міру! А наповнивши, дихай животом!

– Чи спостерігаєш ти за собою, обмацуєш себе, коли спокійно дихаєш (найкраще лежачи)? Чи вмієш ти, вдихнувши, втримувати широко (щоб не складались) нижні ребра, а видихати животом?..»

Особливого значення професор надавав розвитку в учнів співацького дихання, пояснюючи, що від його якості залежить і сила, і краса звучання голосу. Оптимальним вважав використання нижньореберно-діафрагматичного типу дихання. Важливим є вдих, який повинен бути безшумним і непомітним для слухача. Професор радив набирати повітря через ніс, хоча вдиху одночасно через рот і ніс не заперечував: вдихаючи повітря, розширювати нижні ребра, дещо випираючи верхню частину живота, на якусь мить дихання затримати, а уже після цього розпочинати видих. Грудна клітка повинна залишатися у стані вдиху до кінця фрази. Видих повинен здійснюватися плавно, без поштовхів, за допомогою м'язів черевного пресу, які еластично скорочуються. За словами В.Долинської-Михалевич, яка навчалася співу у класі О.Мишуги в Музично-драматичній школі М.Лисенка, професор пояснював мистецтво володіння диханням умінням економно його витрачати і не перевантажувати повітрям легені, не перебирати його [7; 160].

Тренувати дихання професор радив, виконуючи нескладну вправу з розведеними в сторони руками. «В такому положенні набрати стільки повітря, скільки можуть вмістити легені, потім на кілька секунд затримати його, залишаючи грудну клітку розширеною, і лише після цього починати процес видихання, опускаючи руки» [7; 280]. Своїм учням Олександр Пилипович радив щоденно повторювати вправи для розвитку дихання на зразок тієї, про яку пише у своїх спогадах одна з його учениць О.Любич-Парахоняк, відома оперна співачка:

– розставити ноги на ширину плечей;
– руки підняти перед собою;
– розвести в сторони, після чого вдихнути на повні груди через ніс;
– руки зігнути в ліктях;
– опустити лікті вниз;
– опустити руки вниз і тільки тоді видихати, та і то краще всього співаючи якийсь голосний [7; 139].

Вадим Щербаківський, видатний український етнограф і мистецтвознавець, який певний час вивчав методику постановки голосу О.Мишуги, мимохідь згадує вправи для розвитку дихання, які

виконувалися лежачи, і називає їх «особливо цікавими» [7; 119]. На жаль, більш детального опису їх не знайдено.

Заповідь шоста: «Не напружуй живота! Він тобі потрібний для тривалого та рівномірного (без поштовхів) видиху. Пам'ятай: при вдиханні живіт помітно випинається вперед, а при видиханні глибоко втягується всередину!

– Чи припустимо це, що твій живіт як барабан?..»

Олександр Мишуга заперечував існування черевного дихання як такого. Хибне уявлення про відчуття черевного дихання пояснював тим, що процес вдиху передбачає наповнення легенів повітрям, відповідно, діафрагма опускається, складається враження, ніби збільшується живіт [7; 280]. Плечі та верхня частина грудної клітини не повинні реагувати на вдих, залишаючись у стані спокою. Після короткої затримки дихання розпочинається видих, який здійснюється шляхом «підтягування нижньої частини живота» [2; 32]. Учениця О.Мишуги М.Донець-Тессейр у своїй статті «Досвід виховання сопрано» пише про спосіб, за умови дотримання якого можна добитися легкого видиху, без поштовхів. «Видих, – за її словами, – регулюється діафрагмою та м'язами черевного преса, а не протиприродними натисками на гортань або різким падінням ребер, – в процесі співу вони повинні зберігати дихальне положення. Це м'язова напруга, що утримує грудну клітину у розширеному положенні, створює у відчутті співака враження опори для повітряного струменя. Чим плавніше і рівніше дихання, тим триваліше можна тримати звук і тим приємніше він звучить» [3; 124].

У сьомій заповіді професор дає поради, як можна вирішити проблему «горлового звука»: «Поклади язика! Язик твій не повинен бути твердим і стояти пагорбом, закриваючи глотку! Навпаки: язик співака – м'який і лежить пластом (часто – «човником»!). Спробуй зробити так: позіхни солодко, але при закритому роті! Коли позіхання вдалося, то, нічого не змінюючи, повільно та обережно трохи відкрий рот і подивись у дзеркало – як пласко лежить твій м'який (ненапружений) язик і як добре видно горло. Так показують його лікарю! Тож показуй його під час співу і самому собі – контролюй себе! І не будеш «співати горлом»!

На шляху до резонаторів звук не повинен зустрічати жодних перешкод, однією з яких може стати корінь язика. Піднятий корінь язика провокує такий же стан усієї гортані. Таке положення є неприпустимим, адже це спричиняє неприємний горловий відтінок голосу, який до того ж втрачає дзвінкість і початкову силу. Професор Мишуга радить якомога нижче укладати корінь язика, піднімаючи якнайвище м'яке піднебіння разом із маленьким язичком при формуванні правильного звука [7; 281].

Восьма заповідь закликає: «Не вий, як кішка! Не губи резонатора! Не розтягуй рота до вух! Стягни рота (стисни рот)! Намагайся відкривати його красиво (овально) і в міру!

Співай соковито, з повітрям! Відучись відбуватися тільки губами і грати ними!.. Не змінюй різко форму рота через кожну нову ноту!

– Чи можеш ти співати вверх та вниз швидкі гами (на будь-який голосний) так, щоби рот не смикався з боку в бік, а напіввідкривався в міру потреби завдяки відпадінню нижньої щелепи?..».

М.Висоцька, оперна співачка, пригадує порівняння свого учителя звуковидобування з ударом «пальцем по клавішах» [7; 292]. Чим точнішим буде спрямування голосового струменя в резонансовий пункт, тим краще, яскравіше і соковитіше звучатиме голос. «Ударяти звуком в напрямку маленького язичка і носового видиху треба рішуче, майже раптово, заповнюючи все піднебіння вібруючим голосом і що найголовніше – концентрувати його в резонансовому пункті, який знаходиться в щілині двох передніх верхніх центральних зубів на рівні їх коренів» [7; 281]. Остап Лисенко, син видатного композитора, у спогадах про уроки О.Мишуги пише, що пошуки резонансового пункту у класі відбувалися від ранку і до вечора, учні професора гули, як бджоли, «шукаючи «точку», як говорив Олександр Пилипович, «інтелігенцію», тобто, місце, де найкраще звучить, резонує голос» [7; 95].

Під «красиво (овально) і в міру» відкритим ротом О.Мишуга розумів рот, відкритий орієнтовно на висоту другого суглоба вказівного пальця. Таке положення рота, звичайно є умовним, застосовувати такий прийом перевірки краще на самому початку занять вокалом. Стежити треба і за тим, щоби співак не викривляв рота, не випинав губи. Нижня щелепа має бути вільно опущена донизу, без напруження. Незважаючи на те, що кожен голосний, за твердженням Михайла Микиші, «має свою індивідуальну форму рухомих резонаторів, форму рота», з поданого у його праці малюнка (за Л.Работновим) видно, що провідну роль у формуванні голосного відіграє нижня щелепа, її вільне відкидання донизу, аж ніяк не розтягування рота у ширину. Необхідно стежити за тим, щоби кожен

голосний звучав точно у резонансовому пункті (співацькій позиції). «Така вимова сприяє виробленню техніки безперервного еластичного руху звукової енергії, техніки ізолювання голосних під час співу, а застосування прийому ізолювання голосних – досягненню повноти, соковитості й художності звука» [4; 28-29].

Заповідь дев'ята: «Не перебирай голосних!... Полюби їх всіх однаково!.. Полюби щиро, вимовляй їй чітко і точно, щоб не перетворювалися на інші – «невизначені»!.. Найбільше за все полюби голосні «і», «у», «ю» на всіх нотах твого голосу!.. Горе тобі, якщо не вмієш співати слова «алилуйя», «душу», «люблю», «бурю», а співаєш замість них «аллелоія», «дошо», «льобльо», «борьо» і т.д. Вправляй себе у точному виспівуванні голосних (і приголосних!) на будь-якій висоті!..

Слід зазначити, що «Десять заповідей співака» О.Мишуги перекладені російською з урахуванням фонетичних особливостей даної мови. Дозволимо собі ще раз звернутися до праці улюбленого учня Олександра Пилиповича, Михайла Микиші, «Практичні основи вокального мистецтва», в якій викладено основні положення методики постановки голосу видатного педагога. Розвитку «вокально-художнього» звуку приділяється особлива увага. Саме визначення має декілька тлумачень, одне з яких: «звучання правильно сформованих і проспіваних голосних та їхніх сполучень з приголосними, тобто результат правильно подовженої мови». Правильна вимова, спів самого вокального голосного не можна змішувати з видобуванням звука. М.Микиша подає у своїй роботі формули вокально-художнього звучання основних вокальних голосних *А, Е, І, О, У, И* і носових *Он, Ен* французької вимови, постійно підкреслюючи важливість використання носо-зубного резонансу при формуванні будь-якого голосного звуку, його вплив «на виховання вокально-художнього звука, на постановку голосу в цілому» [4; 30].

Підготувавши «відкрите горло», прибравши усі перешкоди, про які йдеться вище, спрямувавши повітря в «маску», треба потурбуватися про кожен голосний звук, склад, слово. «Сполучення, злиття звуків і голосних здійснювати legato, ніби нанизуючи один на один… Щоб добре зрозуміти і відчути правильне звучання голосу, необхідно уважно слідкувати за кожним складом, широко укладеним на зубах, ніби спертим на двох точках, головна з яких – це резонансовий пункт – верхні зуби і тверде піднебіння, а друга – це три фактори артикуляції: кінець язика, нижні зуби і губи, злиті ніби в одне ціле» [7; 283].

У десятій заповіді О.Мишуга вимагає свідомого, відповідального ставлення до занять вокалом: «Не співай по нотах! Співай напам'ять! Співак з нотами в руках – як актор, що зазирає у книжку – не знає ролі! Зачаровувати він не може.

– Чи помітив ти, що ноти заважають виконанню?.. Чи намагаєшся ти якнайшвидше завчити те, що співаєш і розлучитися з нотами?..».

Незаперечним є той факт, що знання літературного та нотного тексту допомагає зосередженню уваги вокаліста на формуванні співацької позиції звука та виробленні навичок слухового самоконтролю цієї позиції, правильності звучання голосу в цілому. В свою чергу, засвоєння основних вокально-технічних прийомів слугує основою для створення художнього образу, повноцінного художнього виконання твору. «За умовною термінологією Мишуги… це називається «поставити твір в точки». Під цим слід розуміти точне технічне виконання кожного ходу, кожного звука, визначеність місця звучання кожної ноти, точність і правильність інтонації» [2; 53]. Відомий цікавий приклад з життя Ф.Шаляпіна, колеги по сцені О.Мишуги, коли він, готуючись до виступу, вивчав напам'ять усі партії, мотивуючи це тим, що «знання всієї опери допомагає створенню інтерпретації власної ролі» [5; 26].

Підготовка майбутнього співака до виконавської діяльності, на думку О.Мишуги, базується на наступних принципах: робота над повноцінністю художнього виконання вокального твору через довершене володіння вокально-технічними прийомами, наявність розвинених навичок акумуляції звукового струменя в резонансовому пункті та уміння організувати процес видиху, створюючи опору дихання і звука. О.Мишуга виховував співаків, здатних вирішувати складні виконавські завдання, вчив їх акторської майстерності. Але зауважував, що це лише технічна сторона справи. Кожне слово, кожну думку необхідно осмислити та передати зміст виконуваного твору, створюючи відповідний настрій, намагаючись викликати у слухача відповідні емоції. Зокрема, про виконання партії Йонтека з опери С.Монюшка «Галька», О.Мишуга писав: «Партію цю після вокального опанування треба відчути серцем, тоді з певністю слухач також зрозуміє серцем кожного співака» [7; 294].

На завершення наведемо творчо-педагогічне кредо співака, яке він вважав наріжним каменем співочої діяльності і своєї власної, і своїх учнів: «Для того, щоб навчитися співати, треба любити

мистецтво співу більше, ніж самого себе, і принести в жертву цьому мистецтву навіть свій егоїзм та особисте «я». Присвячувати себе мистецтву співу заради матеріальних вигод, тимчасової слави, похвал рецензентів і маси – це злочин перед собою і суспільством. Якщо любиш його лише заради краси, чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, тільки тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірив себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Проте не слід забувати, що крім бажання, потрібен ще хороший голосовий матеріал, слух та сильна воля» [7; 287-288].

Отже, розглянуті вище «Заповіді» співака, які залишив у спадок видатний митець і педагог О.Мишуга, свідчать про існування певної системи навчання майбутніх співаків не лише основам техніки володіння власним голосовим апаратом, але і умінню поводити себе на сцені, наголошуючи на естетичності вигляду вокаліста під час співу. Важливо уміти застосовувати у співацькій діяльності набуті знання щодо особливостей будови голосового апарату, процесу співацького дихання, навички умілого використання резонаторів, відповідного способу звуковидобування. Пам’ятати, що головне призначення виконавця – дарувати мистецтво, чарувати слухача своїм співом, досконало володіючи технікою вокальної майстерності.

Джерельні приписи

1. Головащенко М. Пісень дивних чародій / Михайло Головащенко // Музика. – 1971. – № 3 (жовтень). –С. 116-127.

2. Дмитриев Л. В классе профессора М.Е. Донец-Тессейр. О воспитании легких женских голосов / Леонид Дмитриев. – М.: Музыка, 1974. – 64 с.

3. Донець-Тессейр М. Опыт воспитания сопрано / Мария Донець-Тессейр // Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки. – М.: Музыка, 1967. – № 3. – С. 120-133.

4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Микиша; літ. виклад М.Головащенка. – 2 вид. – К.: Музична Україна, 1985. – 80 с.

5. Назаренко И. Искусство пения / Иван Назаренко. – М.: Музгиз, 1963. – 512 с.

6. Нестеренко Е. Размышления о профессии / Евгений Нестеренко. – М.: Искусство, 1985. – 184 с.

7. Олександр Мишуга – король тенорів / Авт.-упоряд. М.Головащенко. – К.: Музична Україна, 2004. – 610 с.

8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, ф. 122, оп. 1, спр. 361, 4 арк.

9. Kijanovska-Kaminska L. Metoda nauczania spiewu Aleksandra Myszugi / Luba Kijanovska-Kaminska // Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy Nr 77. – Wroclaw: Akademia muzyczna im. Karola Lipinskiego, 2000. – S. 87-101.

Резюме

Розглянуто основні положення вокальної школи видатного співака та педагога Олександра Мишуги на прикладі його «Десяти заповідей співака».

Ключові слова: мистецтво володіння голосом, вокальна підготовка майбутнього співака, фундаментальні принципи вокальної школи Олександра Мишуги.

Summary

Tsaruk S. **Vocal school of the Ukrainian professor Olexander Myshuga**

The main ideas of vocal school of eminent singer and pedagogue Olexander Myshuga have been viewed in this article on the subject.

Key words: art of vocal proficiency, vocal training of future singer, basic principles of the vocal school by Olexander Myshuga.

Аннотация

Рассмотрены основные идеи вокальной школы выдающегося певца и педагога Александра Мишуги на примере его «Десяти заповедей певца».

Ключевые слова: искусство владения голосом, вокальная подготовка будущего певца, фундаментальные принципы вокальной школы Александра Мишуги.

УДК 78.03:7.071.1(477)

Л.М. Білозуб

СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ШКОЛИ В УКРАЇНІ

Національна українська професійно-композиторська школа формувалась протягом трьох століть – з часу написання М.Дилецьким «Грамматики пения мусикийскаго» до музично-педагогічної діяльності Б.Лятошинського, у консерваторському класі якого навчалися талановиті київські «шістдесятники» Г.Таранов, І.Шамо, Л.Грабовський, В.Сильвестров, Є.Станкович, Л.Дичко, І.Карабиць та ін.

Діяльність українських композиторів тяжіла у минулому здебільшого до спокійної й навіть обережної трансформації вже відкристалізованих у західноєвропейських центрах (Відні, Парижі, Лейпцигу) музичних концепцій, форм та виражальних засобів до появи вітчизняного мистецького авангарду. Йому історично передувала поява «акласичної» стилістики бароко й романтизму, глибоко споріднених із національною ментальністю українців, що реалізувалася у діяльності літературно-поетичної, театрально-драматургічної, образотворчої та композиторської шкіл вітчизняної культури й мистецтва. Вони є генетично закоріненими у філософсько-художній світогляд нашого народу з часів слов'янського язичництва, коли чуттєвість і певна ірраціональність ідентифікуються з «колективним» першозмістом обряду [5]. Завдяки подальшому впливові християнської духовної традиції розвинулися мистецтво хорового церковного співу та регентська справа у структурі літургії.

Музикознавець М.Ржевська констатує трифазну циклічність формування у Наддніпрянській Україні композиторської школи європейського зразка: від М.Лисенка до К.Стеценка-старшого, Я.Степового, М.Леонтовича та О.Кошиця, М.Вериківського, П.Козицького й Л.Ревуцького [8].

У дисертаційній роботі С.Щитова досліджує музично-педагогічну діяльність В.Сапєлкіна – ініціатора створення Донецького регіонального відділення Спілки композиторів України, а згодом – керівника Дніпропетровської обласної організації цієї спілки. Митець широко відомий як автор навчально-методичного посібника «Теорія і класифікація транспонування», опублікованого 1961 р. [14].

Вагомий вплив на становлення регіонально-національних композиторських шкіл у тогочасній Україні справила пізньоромантична культурна традиція, зокрема, опера й духовна музика Дж. Верді. Просякнута романтичним духом національно-визвольної боротьби італійського народу, його музика була глибоко співзвучна волелюбній свідомості українців. А польська й українська композиторська школи Галичини, на думку Л.Кияновської, формувалися під впливом австрійської, угорської та чеської культур [4].

Попри вагомі напрацювання українських дослідників композиторської діяльності, зазначена проблема є маловивченою й потребує подальшого розвитку. Тому *метою статті є* розкриття особливостей композиторських шкіл в Україні.

М.Лисенко, як відомо, заклав основи професійної музичної освіти в Україні, відкривши у Києві 1904 р. Музично-драматичну школу, в якій функціонував перший на теренах Російської імперії клас гри на народних інструментах, здійснивши перший випуск у 1911 р. М.Лисенко досяг неперевершених на той час вершин у хорових творах й хоровому диригуванні, а його музичну творчість у цій галузі продовжили О.Кошиць, К.Стеценко та Я.Яциневич.

Більшість вітчизняних композиторів кінця XIX – початку XX ст. спиралися на Лисенкові ідеї творення нової української музики, а дехто з них (К.Стеценко, М.Леонтович, С.Людкевич та ін.) безпосередньо реалізовували його творчі поради. Тому діяльність наступних генерацій українських композиторів доцільно розглядати під кутом зору спадкоємності лисенківської музично-національної ідеї, а новаторську спрямованість їхньої творчості – як продовження шукань визначного митця на ниві музичних форм та лексики.

Композиторська творчість XIX – початку XX ст. дедалі активніше орієнтовувалась на українську національну ідею. Західноукраїнському композиторові М.Вербицькому (1815-1870 рр.) належить музична інтерпретація Шевченківського «Заповіту», у виконавському відношенні наближена до церковної традиції. Лисенкова інтерпретація цього поетичного твору (1868 р.) позначилася глибшим відчуттям його музикальності, започаткувавши новий етап розвитку української музично-хорової культури. Щоправда, за судженням М.Поповича, було б

несправедливим протиставлення школи М.Лисенка «всій іншій музиці, що жила тоді в Україні, як «української музики» «неукраїнській» [7; 460].

Варто зазначити, що кінець XIX – перша третина XX ст. ознаменувалися зрушеннями в музичній освіті, зумовленими демократизацією мистецтва та зростаючою потребою у кваліфікованих музичних кадрах. В українських композиторів з'явилася можливість отримати освіту у Відні, Празі, Берліні у відомих метрів європейської музичної культури. Попри природну інтеграцію в європейську музичну культуру початку XX ст., українські митці, модернізуючи стилістику своїх музичних композицій, спромоглися зберегти у своєму композиторському доробку яскраво національну мелодико-інтонаційну сферу, характерний ладогармонічний колорит, органічну пов'язаність із глибинним духом українського народної творчості.

Важливим для розвитку української музичної культури став акт возз'єднання у 1939 р. українських земель у межах тодішнього СРСР. Попри політичні репресії щодо діячів культури й ідеологічну заангажованість творів українського мистецтва, відбувалося взаємозбагачення музично-виконавського й композиторського досвіду митців різних регіонів. Цьому сприяло й переселення на західноукраїнські землі талановитих музикантів і композиторів (О.Теплицького, Л.Ярошевської, І.Паїна та ін.) – випускників Московської, Ленінградської, Київської консерваторій. Зазначені спеціалісти сприяли посиленню виконавсько-композиторського потенціалу мистецтва нових радянських територій.

Сьогодні українську музику репрезентують київська, львівська, одеська, харківська та дніпропетровська композиторські школи. Кожну з них вважають «своєю» музиканти-прихильники різних естетичних концепцій, представники багатьох творчих напрямів та стильових орієнтацій. Спільність їх вихованців виявляється у тій базовій основі, що виникає у свідомості особистості внаслідок її адаптації до загальних норм, які складаються з сукупності попередніх індивідуальних пошуків [2].

Зокрема, Київська консерваторія (нині Національна музична академія України ім. П.Чайковського здійснила вагомий внесок у виховання вітчизняних композиторів та музикантів-виконавців. За ініціативою її першого директора Р.Глієра в ній було створено композиторський відділ (1918 р.), де викладали він і Б.Яворський і який закінчили визначні українські композитори Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, П.Козицький та М.Вериківський. У свою чергу, Б.Лятошинський, Л.Ревуцький, С.Людкевич сприяли своєю музично-педагогічною діяльністю появі сучасної генерації талановитих українських композиторів – М.Скорика, Є.Станковича, Л.Дичко, М.Колесси та ін.

Основи харківської композиторської школи закладалися у 20-х рр. минулого століття, коли Харків був столицею Радянської України. Орієнтований на європейську культуру, переважно російськомовний, Харків розвивався як місто космополітичне, динамічно спрямоване у майбутнє [13; 30]. У створеній 1917 р. Харківській консерваторії (нині Харківський державний університет мистецтв ім. І.Котляревського) класом композиції керував професор С.Богатирьов (1890-1960 рр.). Високоерудований у класичній музичній спадщині й у сучасному йому європейському музичному мистецтві, С.Богатирьов давав своїм учням академічну школу справжнього столичного рівня. Він виховав плеяду талановитих українських композиторів: А.Штогаренка, Ю.Мейтуса, В.Борисова, Д.Клебанова, Б.Яровинського, М.Коляду й ін. Зусиллями цього педагога-подвижника харківська композиторська школа набула в Україні статусу провідної [2]. Один з учнів С.Богатирьова – композитор і диригент Д.Клебанов (1907-1987 рр.) – суттєво збагатив вітчизняну та європейську музичну мову XX ст. В якості педагога він сприяв творчому становленню композиторів В.Губаренка, І.Ковача, В.Золотухіна, Б.Буєвського, А.Боярського та В.Бібіка. Прикметно, що оркестр Національної філармонії України під керівництвом С.Турчака під час гастролей у Москві та Ленінграді, Прибалтиці і Грузії виконував Другу симфонію В.Губаренка (1965 р.) як утілення духу новаторства у сучасній українській музиці.

В історії харківської композиторської школи правомірно виокремлювати два періоди, що означають час до і після відкриття консерваторії: доконсерваторський і консерваторський. Харківська композиторська школа – одна з найбільш успішних в Україні з підготовки професіоналів митців. Пишатися славою своїх попередників – такі моральні принципи згуртовують в єдине ціле відомих українських митців й молодих представників харківської композиторської школи [11].

Засновниками створеної 1913 р. Одеської консерваторії (нині Одеська національна музична академія ім. А.Нежданової) на базі Одеського музичного училища стали учні М.Римського-Корсакова В.Золотарьов, Є.Лалевич, В.Малішевський та ін. Її першим ректором став польський композитор,

піаніст, диригент і музикознавець Вітольд Йосипович Малішевський. У 1920 роки в Одесі була завершена опера композитора В.Золотарьова (1873-1964 рр.) «Декабристи», а його учнем В.Фемеліді (1905-1931 рр.) – опера «Розлом» й балет «Карманьола» – твори новаторські за драматургією й музично-виражальними засобами [1]. У 1930 р. К.Данькевичем (1944-1951 рр. – ректор Одеської консерваторії) створено перший український балет «Лілея» (лібрето В.Чаговця за твором Т.Шевченка), а 1950 р. – оперу «Богдан Хмельницький», лібрето В.Василевської та О.Корнійчука).

До музично-театральних жанрів неодноразово зверталися й інші одеські композитори: Ю.Русинов (балети «Олеся», «По синьому морю», «Дюймовочка», музика до театральних вистав; Я.Файнтух (оперети «Розита», «Таміла», музика до театральних вистав і кінофільмів; М.Гржибовський (опери «Марійка», «Грай, море», «Правда»). Жанри сучасного музичного театру репрезентовані творчістю О.Красотова (оперета-ревю «Пропала дівчинка» – 1966 р.; мюзикли: «П'ятий заповіт», 1974 р.; «Вірити й чекати», 1986 р.; «Зірка любові і надії», 1991 р.). Жанр камерної опери репрезентований творами К.Цепколенко «Доля Доріана» (за О.Уайльдом) й «Між двох вогнів» (за Г.Гессе), Л.Самодаєвої «Суцільний джентльмен» (лібрето С.Ступака за мотивами однойменної новели. Ірвінга з використанням текстів з трагедії «Гамлет» В.Шекспіра) [10].

До числа найпопулярніших балетних постановок належать «Кармен», «Травіата», «Трубадур», «Ріголетто», «Запорожець за Дунаєм», «Чіо-Чіо-Сан», «Наталка-Полтавка», «Жизель», «Лускунчик», «Спляча красуня». Балетний театр у творчості композиторів Одеси характеризується високою якістю драматургічності, пов'язаної з симфонізацією музичного матеріалу. У творчості одеських композиторів широко представлений жанр симфонічного концерту. До нього належать Фортепіанні й Віолончельний концерти І.Ассєєва; Концерт для контрабасу з оркестром Г.Глазачова; Концерти для фортепіано з оркестром І.Голубова, М.Гржибовського та Ю.Знатокова й три Скрипкові концерти останнього; три Фортепіанних й Симфонія-Концерт для труби з оркестром О.Красотова; Концерти для арфи й для голосу з оркестром Т.Малюкової-Сидоренко; Концерти для фортепіано, скрипки та флейти з оркестром Я.Фрейдліна; Концерти для скрипки й фаготу А.Томльонової – ось неповний список створених у зазначеному жанрі творів [9].

Про успішний розвиток молодої композиторської школи Донбасу пише О.Ущапівська. У розвиткові музичної культури Донбасу останньої третини XX – початку XXI ст. дослідниця виокремлює три періоди: кінець 60-х – середина 80-х рр. XX ст. (стан критичного розладу між реальністю та її ідеологічною інтерпретацією); середина 80-х – початок 90-х рр. XX ст. (зародження посттоталітарної свідомості та її втілення у різних формах соціокультурної діяльності, зокрема – художній творчості); 1991 р. – перше десятиріччя XXI ст. (становлення нових світоглядних переконань та їх утілення в експериментальній музичній творчості). Характерною ознакою останнього є експерименти, шукання нових засобів художньої комунікації, організація концертно-фестивального життя [12].

Дніпропетровську композиторську школу, одну з наймолодших в Україні (створена 1977 р.), репрезентують В.Мужчиль, В.Мартинюк, В.Кафарова, Н.Самохвалова, М.Попов, Г.Хазова та ін. В її діяльності органічно переплелися культурні особливості петербурзької й московської композиторських шкіл. Цікавою у даному контексті є творчість першого професійного композитора Дніпропетровська О.Соловйова – вихованця відомого російського композитора, диригента М.Іпполитова-Іванова [14].

Останнє десятиліття XX ст. внесло відчутні корективи у діяльність львівської і, ширше, – галицької композиторської школи. Її активно представляє середнє покоління митців: В.Камінський, О.Криволап, Ю.Ланюк та О.Козаренко [4]. Великої популярності набуває авторська церковна (літургійна) музика на канонічні біблійні тексти. У даній тематиці успішно реалізують себе Є.Станкович, В.Сильвестров, Л.Дичко, М.Скорик, Г.Гаврилець, В.Степурко, І.Щербаков.

Навіть із далеко не повного переліку прізвищ українських композиторів зрозуміло, який внесок здійснює українська національна академічна музика у світову скарбницю музичного мистецтва [3]. За твердженням О.Козаренка, під впливом стильових домінант специфічного Скорикового фольклоризму відбувається активна трансформація мовних елементів, успадкованих композитором з уже сформованого комплексу специфічно-галицької виразності (традиційна західноукраїнська «екзотика» народних ладів, типових мелодико-гармонічних, ритмічних та фактурних моделей, підкреслений екстравертизм вислову тощо) [6; 236].

Таким чином, сучасну українську музику репрезентують київська, львівська, одеська, харківська та дніпропетровська композиторські школи. Кожну з них вважають «своєю» музиканти

різних естетичних поглядів, творчих напрямів, стильових орієнтацій. Варто вказати й на західноукраїнську композиторську школу як невід'ємний компонент національної культуротворчої системи, своєрідність котрої визначалась потужністю національно-державницьких ідей. Основи професійної музичної освіти в Україні заклав М.Лисенко, який виховав представницьку плеяду учнів – композиторів-подвижників на ниві вітчизняного музичного мистецтва в Україні.

Джерельні приписи

1. Гнатів Т. Володимир Фемеліді / Т.Гнатів. – К.: Муз. Україна, 1974. – 40 с.
2. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі / І.Драч // Зеленая лампа. – 1999. – № 1-2. – С. 61-63.
3. Загайкевич М. Микола Лисенко: відомий і невідомий / М.Загайкевич // Культура і життя. – 2005. – 21 верес.
4. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культуры XIX-XX ст.: автореф. дис… д-ра мистецтвоз: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л.О. Кияновська; Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
5. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті / Л.Кияновська // IV Міжнародний конгрес україністів. – Одеса, 26-29 серпня 1999. – Книга 2. – Електр. ресурс: http: // www.Mau-nau.org.ua.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів: Сполом, 2000. – 284 с.
7. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – 2-е вид., випр. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
8. Ржевська М.Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис… д-ра мистецтвозн: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / М.Ю. Ржевська; Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. – К., 2006. – 36 с.
9. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р.К.Розенберг // Електр. ресурс: http: // www.Musica-ukrainica. odessa.ua.
10. Розенберг Р. Олександр Красотов / Р.Розенберг. – К: Муз. Україна, 1984. – 70 с.
11. Рощенко-Авер'янова О.Г. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть / О.Г. Рощенко-Авер'янова // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. праць. Вип. 32. – К.: Вид центр КНЛУ, 2007. – С. 85-92.
12. Ущапівська О.М. Музична культура Донбасу в контексті національних традицій / О.М. Ушапівська // Культура і мистецтво у сучасному світі. – К., 2008. – Вип. 9. – С. 170-176.
13. Хвильовий М. Сині етюди: новели, оповідання, етюди / Упоряд. та передм. І.Ф. Драча; прим. та комент. П.І. Майдаченка. – К.: Рад. письм., 1989. – 423 с.
14. Шитова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності: автореф. дис... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Одеська держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. – О., 2006. – 18 с.

Резюме

Розкриваються особливості сучасної української музики, яку репрезентують представники київської, львівської, одеської, харківської та дніпропетровської композиторських шкіл у контексті їх творчих напрямів, стильових орієнтацій.

Ключові слова: культура, музичне мистецтво, композитор, українська композиторська школа, класичний стиль, акласичний стиль, експериментаторство.

Summary

Bilozub L. **The modern composers school in the Ukraine**

The article reveals the features of the contemporary Ukrainian music that representative the composers of the Kiev, Lviv, Odessa, Kharkov and Dnepropetrovsk schools in the context of their creative trends, styles and orientations.

Key words: culture, music art, composer, the Ukrainian school of composition, classical style, aclassical style, experimentation.

Аннотация

Раскрываются особенности современной украинской музыки, которую репрезентуют представители киевской, львовской, одесской, харьковской и днепропетровской композиторских школ в контексте их творческих направлений, стилевых ориентаций.

Ключевые слова: культура, музыкальное искусство, композитор, украинская композиторская школа, классический стиль, аклассический стиль, экспериментаторство.

УДК 088.47

Ю.П. Драбчук

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ В УКРАЇНІ

Сучасна українська естрада та її найтиповіші репрезентанти – вокально-інструментальні ансамблі – мають тривалу історію. Своїми витоками естрадне мистецтво України сягає старовинних форм народної творчості – ярмаркових вертепних розважальних водевілів та масових гулянь. Їх супроводжувало інструментально-вокальне дійство з елементами хореографії та пантоміми. Утім вивчення цієї проблематики лише розпочалося, зважаючи на перші наукові розвідки М.Поплавського, М.Мозгового та ін.

Шоу-бізнес – це бізнесова діяльність, пов'язана з організацією й проведенням видовищних заходів, виступів акторів, співаків тощо. Періодом становлення українського музичного шоу-бізнесу правомірно вважати 1994-1997 рр. За час після проголошення державної незалежності України формування нової ціннісної орієнтації відбувалося у поєднанні зі зростаючим інтересом до феномену поп-культури [6].

Спостерігається активний процес входження вітчизняної естрадної пісні у світовий шоу-бізнес. Першою відомою продюсерською агенцією в Україні стала група «Ростислав-шоу» (1992 р.), що здійснила мистецький проект під назвою «Нова українська хвиля». Однак він виявився нетривалим, оскільки суспільство було не готове мислити новими естетичними категоріями.

Стартове нагромадження капіталу в шоу-бізнесі відбувалося повільно, тож на початку 90-х рр. гастролі молодих українських виконавців у різних регіонах України, їх виступи у ресторанах та нічних клубах, закордонні поїздки не могли забезпечити досягнення відчутного фінансового результату. Лише згодом деякі вітчизняні бізнесмени й зарубіжні фірми-нерезиденти почали усвідомлювати привабливість перспективи інвестування національної естради. Але її інвестування має опосередковане відношення до інвестування чи підтримки української пісні взагалі. Мається на увазі інвестування комерційно вигідних проектів переважно російськомовних із перспективою виходу на нібито «дорожчий і більш збутковий» ринок шоу-бізнесу.

Почали закладатись підвалини інфраструктури музичного шоу-бізнесу у вигляді мистецьких агенцій, продюсерських центрів, фірм звукозапису та виробництва відеокліпів, структур технічного забезпечення концертів тощо. Найпотужнішими з них стали мистецька агенція «Територія А», продюсерська агенція «NOVA», компанія звукозапису «Нова Рекордз», «Музична біржа», Національна аудіокомпанія (NAC), українсько-британське СП «Комора», корпорація «Євро-шоу», фірма звукозапису «Караван CD», «Зінтеко» та ін. Зростала якість програм українського телебачення, хоча воно ще не було конкурентоздатним. Створювались телеканали й телестудії різних форм власності («Студія 1+1», «ICTV», «ТЕТ», «СТБ», «О TV», «М-1» тощо) [6]. Організовано майже 30 музичних телепередач, зокрема «Пісня року», «Національний хіт-парад», «Шлягер», телефестиваль «Мелодія» та «Хіт-фабрика». Запис цих програм і до сьогодні відбувається під фонограму «плюс», у той час коли в світі таке поняття взагалі не існує.

Розвиток радіо відбувався майже за тотожним сценарієм. Переважна більшість пісень – російськомовні чи іноземні. Так, «Мюзік радіо» сповідує іноземну лаунж-музику, радіо «Континент» – американську і західноєвропейську інструментальну і джазову музику, «Хіт-FM» – російськомовні і подеколи іноземні поп-хіти; майже за аналогічною версією працюють «Гала-радіо» і «Радіо Люкс». Особливе місце в «вихованні» суспільства посідає «Авто-радіо» і радіо «Шансон». Їх репертуар переповнюють композиції невисокого ґатунку, наприклад «Іголка-іголочка», «Сінгарелла» (виконує М.Шуфутинський), «Владімірскій централ», «Кольщик», «Купола» (виконує М.Круг) тощо за допомогою яких виконавці задовольняють не високі духовні потреби слухачів.

Обов'язковою складовою сучасного українського медіа-простору стали трансляції фестивалів та конкурсів естрадної музики: «Червона рута», «Таврійські ігри», «Пісенний вернісаж», «Мелодія», «Надія», «Боромля», «Оберіг», «Море друзів», конкурсів ім. В.Івасюка та ін. Такі трансляції сприяють забезпеченню обізнаності масової аудиторії з вітчизняною популярною піснею й обміну досвідом виконавської майстерності. Хоча зазначені заходи майже не фінансуються на державному рівні, але до їх проведення щоразу частіше залучаються кошти спонсорів та рекламодавців.

Відчутною перешкодою на шляху формування українського аудіоринку є величезна кількість неліцензійної, «піратської» продукції. Одним з механізмів боротьби з зазначеним явищем є

запроваджені 1998 р. правила роздрібної торгівлі примірниками аудіовізуальних творів та фонограм. Повільно, але зростає авторитет вітчизняних виконавців на внутрішньому гастрольному ринку. Цьому сприяло практикування участі естрадних виконавців вітчизняної пісні у передвиборчих політичних кампаніях. Прикро, але вітчизняні любителі естрадної пісні здебільшого не можуть купувати квитки на концерти і змушені задовольнятися безкоштовними концертами.

Дехто вважає популярною музику, що виконують «розкручені» російські співаки та квитки на яку охоче розкуповуються публікою. Саме з цієї причини українських виконавців в ефірі репрезентують обмежено. Найвідоміші серед українців – гурти «Океан Ельзи» і «ВВ», І.Білик, Н.Могилевська тощо. У цій ситуації нові голоси не мають змоги бути почутими, адже більшість теле- та радіоканалів в ефірній політиці керуються лише міркуваннями надприбутків, тому їм байдуже, яка музика звучить у їх передачах. Отже українським співакам доводиться долати цю упередженість у сприйнятті національної естради. Наочною є потреба у виробленні й постійному існуванні державного підходу сприяння розвитку вітчизняної музичної індустрії [3; 7].

Варто відзначити досвід роботи радіостанції «Київ», яка регулярно випускає в ефір українську музику. До речі, серед останніх все більше бажаючих почути традиційну, мелодійну українську пісню, що свідчить про повернення суспільства до одвічних національних цінностей [5; 17]. Слід вважати несправедливою оцінку критиками сучасної української естрадної музики як «застарілої». Її мелодика має неповторний потенціал, що успішно реалізовують українські музичні колективи й окремі виконавці. Наприклад, гурт «Оркестр Янки Козир», що репрезентує сучасні пісні на засадах українського мелосу [2; 2-4]. Яскраве трактування вокалу, авангардна манера виконання фольклору, подання музики у стилі театралізованого арт-готік-фолк-класик-рок-шоу. Молоді українські таланти, що не транслюються по радіо й телебаченні, виступають у програмі «Мазепа-fest» (Полтава). Там вдало поєдналися виступи рок-виконавців із мистецтвом кобзарів.

Практично завжди успіх мистецької програми у провінційному місті залежить від професіоналізму співробітників посередницьких фірм. Успішне функціонування продюсерського центру вимагає плідної діяльності композиторів – створювачів хітів, досконалого рекламного механізму й наявності зацікавлених осіб, здатних грамотно вкладати гроші в естрадні проекти [9].

Достойне місце у сфері шоу-бізнесу зайняло донецьке підприємство «Арт-концерт». Воно успішно конкурує з відомими організаціями не тільки України, що сприяє розширенню асортименту розважальних програм, демонстрованих в обласному центрі. Водночас з діячами української естради «Арт-концерт» не працює, посилаючись на те, що в Україні немає виконавців, здатних зібрати повний зал.

Напруженої діяльності композиторів, поетів, менеджерів, а також зацікавлених спонсорів, здатних вкладати гроші в естрадні проекти, потребує вітчизняна естрада, складовою якої є продюсерські центри типу «АРС» [9]. Адже, будучи передусім ринковою сферою діяльності, шоу-бізнес ґрунтується на відповідному поділі праці, а отже потребує різних фахівців. Ця вимога стосується не лише самих естрадних «зірок», продюсерів, імпресаріо, промоутерів тощо, а й кваліфікованих звуко- та світлорежисерів, техніків сцени, агентів з продажу квитків тощо. Всі ці професії потребують підготовки.

Продюсер (англ. «producer» – «виробник», «режисер», «генератор») – особа, що забезпечує прийнятні умови для успішної діяльності виконавця або групи: вкладає власні або залучені кошти в організацію творчо-виробничого процесу, рекламу, придбання музичних творів та їхню реалізацію, зйомки кліпів, записи CD, магнітоальбомів, радіо- й телепередач, гастрольно-концертну діяльність, проведення прес-конференцій тощо. Часто продюсер є автором концепції певного творчого проекту й тим, хто забезпечуває імідж виконавця. Нині українські продюсери виступають у ролі не лише відповідальних за розвиток проекту, а й в ролі так званих «рабовласників», що надиктовують своє бачення музичного матеріалу «рабам» – артистам, не враховуючи їх творчі побажання. Саме тому музичне мистецтво, популярна пісня, як елемент поп-культури, обслуговує знівельовані смаки маси і не несе виховних функцій, маючи при цьому найбільший вплив на суспільство. Помітне нищення і висміювання української пісні, що є однією з складових української музичної культури. Бачимо зневажливе ставлення до неї, не зважаючи на її історію, мелос, що користується в світі неабиякою повагою. Натомість чуємо беззмістовні, абстрактного змісту пісні, як наслідок дешевого копіювання і наслідування зразків західної музики, адаптування їх під свій «слов'янський» лад, підстосовуючи це під масу, мотивуючи тим, що «чим страшніше, тим модніше».

Можемо спостерігати в українському шоу-бізнесі родинність зв'язків і клановість. Не рідко зустрічається явище, коли в ролі продюсера виступає чоловік, а в ролі артиста його дружина.

Зрозуміло, що тільки за рідким випадком мова може йти про творчу реалізацію задумів (джазовий дует О.Войченко і С.Капелюшок); переважно ж така сімейна творчість слугує сімейним бізнесом для нагромадження капіталу (В. і С.Білоножки). Яскравим прикладом такої продюсерської кампанії у вітчизняному шоу-бізнесі є кар'єра Народної артистки України Т.Повалій, яка після семирічної перерви «спалахнула» завдяки І.Ліхуті. На думку останнього, в Україні бракує справжнього інституту продюсерства. Як правило, продюсерами у нас стають колишні музиканти, що мають комерційно-адміністративний хист. Зрештою, сам І.Ліхута закінчив Київське музичне училище по класу ударних інструментів й деякий час грав у складі, що акомпанував В.Свириду; співпрацював із клавішником та аранжувальником В.Карпенком, який згодом став продюсером і чоловіком Заслуженої артистки України Ж.Боднарук.

Для здійснення ефективної продюсерської діяльності необхідні специфічні особистісні якості і в Україні навчають цьому фахові [1]. Але успішним продюсером стає зовсім не той, хто має відповідний диплом. Так канадець Р.Анджеліс майже 10 років «шліфував» обдаровану С.Діон поки вона нарешті «засяяла» й набула світової слави. Вона зізнається, що саме завдяки продюсерові, а з 1994 р. – чоловікові живе в тій казці, яку він для неї створив. Іншим зразком складної творчої долі естрадного артиста стало життя Е.Гасьон. Якби режисер театру «Жерніс» П.Лепле не розгледів у ній талант, неперевершена Е.Піаф так і не відбулася б як явище світової естради.

Н.Могилевська вважає, що продюсуванням поп-артистів повинна займатися особа, обізнана з законами шоу-бізнесу. Причому комунікабельна й така, що вміє і любить ризикувати. Продюсером може бути людина з будь-якою освітою, проте гуманітарна оптимальна [10; 30-31]. Так, журналістами за освітою є голова продюсерського центру «Музична біржа» Є.Рибчинський, директор продюсерського агентства «Немо» В.Климов, диплом зі спортивної підготовки має продюсер вже в минулому гурту «Капучіно» В.Дорошенко, педагогічну освіту – продюсер Самаї-Т С.Макієвський. До речі, жоден із вище названих колективів чи виконавців так і не став довготривалим, а відтак і популярним. Іноді імпресаріо чи продюсер зі зрозумілих причин перебільшують своє значення у кар'єрі виконавця, що призводить до конфліктів. Наприклад, В.Клімов схильний приписувати виключно собі успіх гурту «Океан Ельзи» [8], в той час як фронт-мен колективу С.Вакарчук заперечує це й наголошує, що В.Клімов почав співпрацювати з колективом, коли той був уже «цілком сформованим» [7; 9].

Продюсерами К.Бужинської, А.Лорак, Астраї, К.Василенко, О.Хожай, С.Бєліної, сестер Тельнюк є їхні чоловіки; О.Крюкової – мати, І.Шинкарук – батько, П.Зіброва й А.Матвійчука – їхні дружини. Утім ефективніше цю промодіяльність могла б здійснювати установа з чіткою структурою професійного менеджменту.

Вітчизняний шоу-бізнес нині здебільшого збитковий й спонсорсько-меценатський, тобто змушений триматися на доброчинних дотаціях. Публіка засвідчує прихильність артистам лише кількістю проданих квитків, забезпечуючи аншлаги переважно закордонним гастролерам. У вітчизняному пісенному шоу-бізнесі впевнено домінують С.Ротару, А.Данилко й М.Поплавський; з більш молодого покоління А.Лорак, О.Пономарьов та ін.

Головним засобом популяризації українських естрадних виконавців залишалося радіо. Телеверсії вітчизняних естрадних фестивалів та конкурсів не відрізнялися високою якістю. Сучасна культурно-мистецька ситуація в Україні характеризується паралельним співіснуванням шоу-бізнесу «нової хвилі» й «традиційної української естради».

На популярної музики в Україні позначилися особливості культурної ситуації, зокрема згаданий провінціалізм, що призвів до відтоку частини обдарованих музикантів до інших республік; проявляється він і на різних рівнях і в різних стильових, жанрових напрямах, наприклад рок-музики, авторської пісні тощо. Натомість у музичних програмах на радіо і телебаченні домінує офіціозний репертуар, у якому переважають пісні патріотичного або традиційного ліричного змісту. Водночас ту «малоросійську екзотику», «псевдоетнографізм», що свідомо культивується недружніми українській культурі силами і характеризується стереотипністю, відтворенням суто зовнішніх ознак національної культури (тобто переважання розважально-побутового репертуару) не можна вважати цілком викоріненою з української музичної естради. З цієї причини тиражування і стандартизація так званої сумнівної фольклорності на догоду невибагливим смакам є ще досить частим явищем на концертній сцені.

Інший стереотип – постійна експлуатація романсових інтонаційних комплексів, сформованих ще у XIX ст. У сучасній українській естрадній пісні це стає фактором неадекватного сприйняття

романсовості загалом. Тим часом за полем уваги багатьох композиторів-професіоналів і, відповідно, слухачів залишаються досягнення електронної музики, різноманітних видів комп'ютерних технологій у поп-культурі, сучасного логічного інструментарію тощо. Не відповідаючи стану розвитку об'єктивної дійсності, суспільної психології, такий стан поп-культури стає гальмом у подальшому розвитку національної естрадної пісні. Саме з цієї причини деякі самодіяльні автори, обізнані з сучасними тенденціями, в дечому випереджають у розумінні засвоєння сучасних стилів та інтонацій. Хоча і тут чітко простежується дилетантизм, змотивований відсутністю смаку та належної освіти.

Магістральною рисою розвитку сучасної вітчизняної пісенної естради є її взаємодія зі світовим ринком шоу-бізнесу. На заваді стоїть брак державних радіо- і телеканалів. До того ж, ефірний час українського телебачення надзвичайно дорогий. Відсутні спеціалізовані відеокомпанії, здатні професійно виготовляти музичну відеопродукцію. Утім, незважаючи на те, що стрімка комерціалізація призводила часто до появи відверто потворних форм, вітчизняному естрадному мистецтву загалом вдалося зберегти національну самобутність і художній рівень, хоча порівняно з 70-80 рр. XX ст. кількість і якість нових популярних музичних шедеврів є низькою. Причиною цього є те, що продюсери в Україні орієнтовані на те, щоб «розкрутити» за гроші навіть людину з відсутнім талантом, а не інвестувати кошти в майбутню «зірку». Тому більшість талановитих авторів, виконавців залишаються в Україні невідомими широкій публіці.

Національна естрада в Україні розвивається в руслі наступу масової культури XXI ст. загалом, і в кожній з його галузей спостерігається тенденція синтезу – наприклад, кіно й цирку, балету й живопису, драми й музики. В естраді ці ж процеси породили театралізацію пісні. Власне, без театралізації естрада як така не існує, адже вона теж являє собою театр – мистецтво умовне, де дотримуються традиції ярмаркового, балаганного видовища, близькі й зрозумілі мільйонам людей. Яскравим прикладом є виступ С.Лободи на Євробаченні в 2009 р. Як наслідок, тенденція до театралізації, посилення видовищності концертного виконавства, розвиток естрадної творчості у руслі сучасного шоу-бізнесу спричинили суттєві видозміни української естрадної пісні XX-XXI ст.

Сучасна культурно-мистецька ситуація в Україні характеризується паралельним співіснуванням шоу-бізнесу «нової хвилі» й традиційної української естради. Так, масове реміксування відомих творів ґрунтується на тому, що шоу-бізнес в країні розвивається за тими ж законами, що й на Заході, тільки з істотним запізненням. У цій справі професіоналізм відіграє все меншу роль, а загальнодоступність звукових і відеотехнологій призводить до того, що на естраду прийшла маса непрофесіоналів. При цьому інтерактивний принцип музично-творчої діяльності з застосуванням цифрової апаратури спрощує її, знімаючи багато рутинних проблем і дозволяє долучитися до творчого процесу навіть тим, хто не має необхідної професійної підготовки. З одного боку, це ознака демократичності естрадної культури, але, з іншого вона шкодить художній вартості популярного жанру як такого.

Компанія «Атлантик» свого часу видала серію вітчизняних хітів з архівних записів 1950-1990 рр. Аналізуючи цей матеріал можна зрозуміти, що українська музика того часу розвивалась у світовому контексті: були джазові біг-бенди, цікаві музичні вирішення, аранжування. Поп-культура досягла свого апогею за часів В.Івасюка, а у 80-х рр. естрадну індустрію спіткав глибокий колапс. Це спричинили так звані клавіші-самограйки, що поступово витіснили музикантів зі сцени, зумовивши їхню міграцію за кордон, де жива музика завжди високо цінувалась. Замість мультиінструментальних ансамблів на сцені з'явились співаки з «мінусовими» фонограмами, записаними на сумнівної якості «ямахах». Музиканти почали виконувати роль підтанцьовки з інструментами, живі команди зникли навіть з весіль та ресторанів. Самограйкова епоха нещадно нищила українську пісенну культуру, музиканти зникли зі сцени, – мінідиск їх повністю замінив. При чому подібні виконавці є в багатьох країнах: наприклад, радіо в громадському транспорті Єгипту чи колишньої Югославії транслюють подібні шедеври, щоправда, їхні «самограйщики» мають глибші народні корені.

У 70-ті рр. минулого століття «українська естрада» розвивалася паралельно з світовими тенденціями (при чому в їхній основі дійсно лежала українська фольклорна традиція). В.Івасюк, В.Зінкевич, Н.Яремчук та ін. і справді багато зробили для просування української популярної пісні на теренах Радянського Союзу. Але часи минали, українська музика змінювалась, а українська естрада залишилась тією ж. В результаті складається враження, що сьогоднішні «традиційні» артисти застрягли в часі. Вони одягають ті ж самі блискучі сценічні костюми й жалібно виспівують однакові пісні під однаковий електронний ритм (наприклад, С.Гіга чи Б.Сташків) [11; 21].

Провідною тенденцією розвитку вітчизняної естради у вказаний період можна назвати

прагнення її представників інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу. Незважаючи на комерціалізацію естради, що призводила до появи відверто потворних форм, вітчизняному естрадному пісенному мистецтву вдалося зберегти національну самобутність й художній рівень, хоча у порівнянні з попередніми десятиліттями, питома вага нових популярних музичних шедеврів суттєво зменшилася. Попри всі обставини, слід зазначити, що вона все ж таки має поступальний характер, хоча суттєво відірвана від народного мелосу та української вокальної традиції. Виняток складає творчість гурту «ВВ» (їхніми рисами є яскраві аранжування, не традиційний вокал О.Скрипки й фольк-рок стилістика) та проект Руслани Лижичко «Дикі танці». В основі композицій цього альбому не тільки елементи народної музики і ладові звороти, а й безпосередньо використані українські народні пісні здебільшого західного регіону, які в сучасному трактуванні справили на глядача неабиякий ефект. Яскравим прикладом успіху цього проекту є перемога Руслани на «Євробаченні» в 2005 р., що свідчить про поступальний рух і розвиток української пісні в світовому контексті.

Джерельні приписи

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Ред., вст. ст. и комент. Е.Орловой. – Кн. 1-2 / Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бодак В. Поповнення, яке не дасть сумувати: Відлуння І Всеукр. конкурсу артистів естради в Києві / В.Бодак // Культура і життя. – 2002. – № 11 (20 берез.).
3. Гулій Я. «Українська сучасна музика має потенціал, але не має грошей…»: Інтерв'ю з керівником мистецької агенції «Саме так», пропагандистом української музики / Розмову вела Л.Рижова // Самостійна Україна. – 2005. – 17-23 черв. (№ 24).
4. Дзюба В. Страж человеческого в человеке. Литература в противоречии действительности / В.Дзюба // Вопросы литературы. – 1989. – № 9. – С. 31.
5. Крищенко В. Хто захистить українську пісню? / В.Крищенко // Дзеркало тижня. – 2003. – 1-7 лют. (№ 4).
6. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис… канд. мистецтв. (17.00.01) / М.П. Мозговий; КНУКіМ. – К., 2007. – 175 с.
7. «Музыка «Океана Эльзы» не стала политизированной, хотя они сыграли более важную роль, чем «Гринджолы»: Валерій Меладзе – про «Ґринджоли», свій імідж та про ВІА Гру / Розмову вів М.Петрук // Сегодня. – 2005. – 11 апр. (№ 80).
8. Співає Назарій Яремчук. – К., 1987. – 56 с.
9. Стретта О. «Арт-концерт» зажигает звезды / О.Стретта // Донецкий кряж. – 2002. – 28 листоп. (№ 67).
10. Токарєв Ю. Той, хто запалює «зірки»: Продюсерська діяльність у шоу-бізнесі / Ю.Токарев // Музика. – 2002. – № 3.
11. Требуня В. Нафталін forever / В.Требуня // Галицький кореспондент. – 2009. – 15 січня (№ 1).

Резюме

Аналізуються тенденції розвитку сучасної популярної пісні в Україні та принципи взаємодії артиста з продюсером, розкривається суть українського шоу-бізнесу.

Ключові слова: шоу-бізнес, естрада, популярна пісня, продюсер, артист, поп-культура, естрадне мистецтво, музична культура.

Summary

Drabchuk U. **Progress of modern popular song trends are in Ukraine**

The authors elucidate trends in modern popular songs in Ukraine. We study the interaction of the singer with a producer. Reveals the essence of Ukrainian show business as an example of Ukrainian singers of today.

Key words: show business, popular song, producer, singer, pop culture, pop art, music culture.

Аннотация

Анализируются тенденции развития современной популярной песни в Украине, принципы взаимодействия артиста с продюсером.

Ключевые слова: шоу-бизнес, эстрада, популярная песня, продюсер, артист, поп-культура, эстрадное искусство, музыкальная культура.

УДК [793.33:792.8]7.092:001.8(477)

М.В. Богданова

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНКУРСНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Актуальними для сучасного українського хореографічного мистецтва є не тільки проблеми постановки, виконавства, образно-драматургічного рішення танцю, а й його історія та закономірності розвитку. Необхідність звернення до історіографічних розвідок має на меті сприяти «осучасненню» хореографічних форм, винайденню новаторських шляхів розвитку сучасного українського танцю, а також збагаченню теорії і практики українського хореографічного мистецтва.

Професійна хореографія як культурно-історичний феномен почала розвиватися в Європі з кінця XIV ст. на основі придворного танцю, постійно збагачуючись елементами народних танців, окремими виразними засобами античного танцю та скульптури. Початково у танцювальних виставах, що відбувалися при дворах правителів, були задіяні лише придворні. Балети ці складалися з окремих номерів (виходів), об'єднуваних звичайно міфологічним сюжетом. У другій половині XVIII ст. були відкриті перші балетні класи та театри, де поступово, замість придворних, стали виступати професійні виконавці.

У створення та розвиток бальних танців вклало свою креативну фантазію і талант не одне покоління обдарованих хореографів, музикантів, виконавців та педагогів. Володіючи своєю образною системою, бальний танець в умовно-хореографічній формі відтворює колізії суспільного життя і, отже, є мистецьким засобом відображення соціальної дійсності.

Практикування конкурсного бального танцю просякнуте духом змагальності й конструктивної конкуренції танцювальних пар. Зазначений різновид танцю характеризується партнерською парністю з дотриманням точок фізичного контакту, щільнішого за європейською програмою й розкутішого за програмою латиноамериканською. Постійно удосконалюючись, конкурсний бальний танець є сутнісно позначеним ускладненими вимогами інтелектуального, психологічного й техніко-виконавського характеру.

Історія дослідження, становлення та розвитку конкурсного бального танцю в Україні фрагментарно стала предметом мистецтвознавчого дослідження у контексті загальних закономірностей діяльності музичного театру, еволюції народної й народно-сценічної хореографії (монографій Ю.Станішевського, дисертаційних досліджень Д.Бернадської, Н.Горбатової, С.Легкої та ін.). Загалом в українській культурології на даний момент бракує комплексних досліджень специфіки конкурсного танцювання бального танцю.

Натомість більшість подібних мистецтвознавчих публікацій присвячена російському бальному танцю та його ролі в суспільному житті Росії. Одні з перших досліджень з історії хореографічного мистецтва Європи написані російськими та українськими авторами. Це праці М.Бонч-Томашевського, О.Касьянової, П.Столпянського, С.Худєкова та ін. Загальною особливістю зазначених розвідок є домінуюча в них дистанційованість від специфіки конкурсного бального танцю.

Проблему становлення й розвитку історико-побутового танцю в Росії вивчали й у подальшому займалися М.Васильєва-Рождественська, І.Вороніна, Н.Івановський та М.Крістерсон. Мистецтвознавчі розвідки зазначених авторів торкалися в основному практики використання бального танцю у балетних, театральних та оперних виставах XVIII, XIX ст. Російська дослідниця В.Уральська [10] є автором ґрунтовної розвідки становлення теорії й методики бальної хореографії радянського періоду історії. М.Шереметьєвою [13] здійснено аналіз можливостей використання низки форм бального танцю у сучасному естрадному мистецтві. Мистецтвознавче дослідження українського вченого О.Касьянової [2] є цінним періодизацією та аналізом становлення й розвитку радянської бальної хореографії 1917-1941 рр.

Знаковою подією в історії російської дореволюційної історико-хореографічної літератури стало видання книги «Всеобщая история танца» С.Худєкова [11], друга М.Петипа, присвяченої історії сценічного танцю від стародавності до початку XX ст. У книзі відсутній науковий аналіз, проте вона являє собою вмістилище багатопланового ілюстративно-фактичного матеріалу стосовно еволюції танцю як основного виду художнього руху в історії людства.

Популяризації бального танцю сприяють конкурси бальних танців, за допомогою яких з ним знайомляться найширші кола професіоналів і телеглядачів. Саме в них об'єктивується аматорський та професійний рух в галузі бального танцю як одного з дивовижних феноменів нашої епохи. На зламі XIX-XX століть окремі жанри танцювального мистецтва, подібно до олімпійських видів спорту, швидко набувають цілеспрямованого конкурсного характеру. Яскравим модернізованим репрезентантом у хореографічному мистецтві стає спортивний танець. Протягом усього XX ст. тривав процес вироблення й удосконалення правил і норм проведення конкурсів бального танцю.

Теоретики сучасної хореографії в Україні дедалі активніше звертаються до функціонування художніх форм бального танцю. У полі дослідження авторів (Д.Бернадська, П.Білаш, Л.Васильєва, Т.Кохан, В.Пастух, В.Романко, М.Шкарабан) перебувають найпоширеніші стереотипи модерністського й імпресіоністичного танцю, хореографічні форми, супроводжувані музикою джазу та року.

Однак історія дослідження в Україні становлення та розвитку конкурсного бального танцю, за винятком поодиноких праць, присвячених висвітленню окремих етапів та особливостей функціонування музичного театру, народної та народно-сценічної хореографії (монографічної спадщини Ю.Станішевського, дисертацій Д.Бернадської, Н.Горбатової, мистецтвознавчих розвідок Д.Базела, Н.Ходаківської та ін..), ще не стала об'єктом спеціального мистецтвознавчого аналізу. Тому метою даної статті є аналіз літератури з названої проблеми.

Об'єктом фахової зацікавленості М.Шкарабана, зокрема, є система музичного ритмічного виховання, розроблена швейцарським педагогом і композитором Е.Жак-Далькрозом (1865-1950 рр.), яка сприяє прилученню молоді до музики засобами ритміко-пластичних рухів. Методика Е.Жак-Далькроза успішно використовується у балетних школах багатьох країн Європи та Америки, у тому числі і Росії. М.Шкарабан дослідив впливи цієї методики на розвиток японського танцю другої пол. XX століття [14].

Як підкреслює сучасна російська дослідниця А.Колеснікова, у бальному танці переплітаються архетипічність (універсальність) й презентаційність функції танцювального вечора. Залежно від місця його проведення, типу та призначення (столичний, провінційний, приватний, публічний, простий або костюмований бал) змінювалася специфіка його функціонування. Якщо на початковому етапі становлення бальної культури в імператорській Росії найбільш значущими вважалися соціально-консолідуюча й комунікативна функції, то вже до середини XIX ст. на перший план виходять рекреаційно-розважальна й художньо-естетична функції. Зазначене є правомірним, оскільки традиційна бальна культура передбачає наявність устаткованої бальної зали, курильної, буфетної та ігрових кімнат, бальних аксесуарів, одягу й, насамперед, уміння танцювати. Цей вид культури, який цікавить різні верстви суспільства, сприяв формуванню станової корпоративності. Феномен бальної конкурсності є сутнісно характерним синтезом хореографічних форм із психологією змагальності [6].

О.Касьянова пропонує власний погляд на процес становлення вітчизняної бальної хореографії. «У цілому, – зазначає О.Касьянова, – процес становлення вітчизняної бальної хореографії умовно можна поділити на наступні етапи: XVIII ст. – поява бального танцю у царській Росії (Україна з 1654 по 1991 рр. входила до складу спочатку Російської імперії, потім – СРСР). Обумовлена реформаторською діяльністю Петра I, вона спрямовувалася на активізацію контактів із провідними країнами Західної Європи. Наказ Петра I «Про заснування асамблей» (1718 р.) послужив розповсюдженню в країні західних форм танцювального дозвілля. Демократичний характер російських асамблей: виконання поруч із популярними іноземними бальними танцями вітчизняних побутових (руської метелиці, малоросійського козачка), можливість запрошення до танцю особи вищого соціального статусу, навіть цариці. Розкіш та велич маскарадів, їх поширення у добу «царювання жінок»: Анни Іоанівни, Єлизавети Петрівни, Катерини II. Відкриття приватних танцкласів у Москві та Петербурзі, надання дирекції імператорських театрів монополії на 100 років з організації балів і вечорів...» [3; 6].

Не погоджується з такої класифікацією Д.Базела. У відповідності з її мистецтвознавчою концепцією, традиційні форми українського бального танцю є органічно заглибленими у побутову хореографічну культуру російської феодальної аристократії XV-XVII століть, яка, у свою чергу, асимілювала танцювальні стереотипи західноєвропейської, й передовсім польської великосвітської дозвіллєвої культури [1]. В садибах же українських поміщиків організовувалися бенкети – багатолюдні учти з приводу відзначення певної події, супроводжувані бучним гулянням з танцями й частуванням («Щодень бенкети, мов весілля», за І.Котляревським).

Д.Шариков класифікує сучасну хореографію за напрямами, стилями, видами, що дозволить хореографам-практикам і вітчизняним мистецтвознавцям системно підходити до сучасної хореографії як складової художньої культури. Критерії обґрунтування класифікації він базує на систематизації хореографічних праць французьких науковців Ф.ле Моля, М.Марселя, І.Жіно, С.Бонвіна, Дж. Гійслера, Ж.-П. Пасторі, Л.Вебера, а також аналізі балетних конкурсних вимог до технік і форм сучасної хореографії. Серед напрямів і стилів ним визначені: імпресіонізм, неокласицизм, модернізм, постмодернізм, джаз, теп, модерн, рок-і-поп, неокласику, постмодерн, буто [12].

Історико-культурну ґенезу спортивного напряму бальної хореографії у вітчизняній науці уперше дослідив Т.Осадців. 1892 р. у Нью-Йорку, зазначає він, було організовано перший конкурс спортивного танцю з найпопулярнішими тоді cake-walk. Останній запозичив морфологію традиційної негритянської хореографії й, у свою чергу, став попередником стилю Rag. У 1909 р. у Парижі відбувся перший спортивно-танцювальний конкурс чемпіонату світу; другий було проведено у Ніцці, третій (1911 р.) і четвертий (1912 р.) – у Парижі. У кожному з них брали участь 100 пар учасників протягом трьох днів. Паризький же конкурс (1913 р.), зважаючи на значно більшу кількість бажаючих взяти у ньому участь, тривав понад тиждень. Відтоді з певними перервами у країнах Західної Європи та Америки намітився розквіт бальної хореографії на нових змістовних, організаційних та правових засадах прозоро виваженою комерційної орієнтації [8].

Діяльність новостворюваних національних спілок та міжнародних федерацій професійного і аматорського танцювальних рухів вимагала науково обґрунтованих критеріїв організації, хореографічної лексики та виконавського змісту. З'явилися переклади різними мовами провідних теоретиків танцю: «Орхезографії» Туано Арбо, «Танцювального словника» Ш.Компана, «Листів про танець і балети» Ж.Новерра та ін. Здійснювались сучасні дослідження проблем хореографії й бальних танців, зокрема, у напрямі розкриття механізмів історичної еволюції й розробки критеріїв його класифікації.

Вітчизняна дослідниця Т.Павлюк, здійснюючи порівняльний аналіз конкурсного бального та спортивного танців, апелює до їхньої поліфункціональності: комунікативності, розважальності й компенсаторності. Причому вона відзначає факт відстороненості державних структур від справи організації культурно-дозвіллєвої діяльності дітей та молоді, за надмірної комерціалізації цієї сфери. Адже в умовах становлення України як незалежної держави вітчизняні асоціації бального танцю набували юридично фіксованого членства у міжнародних хореографічних федераціях, легітимнішою ставала українська професійна бальна хореографія. Однак продовжувала залишатися низькою естетична планка організації форм культурно-дозвіллєвої діяльності, з-поміж яких домінував масовий танець. За даними вибіркових соціологічних опитувань, понад 90% учасників численних шкіл і клубів бального танцю у сучасній Україні прагнуть навчитися красиво танцювати, і тільки решта є прихильниками конкурсного (спортивного) танцю [9; 99].

Т.Козлова досліджує сучасний бальний танець у контексті художнього проектування потрібного для нього костюму. Вона зазначає, що колір та форма бального костюма відіграють винятково важливу роль у створенні хореографічного художнього образу. Детальніше, зокрема, йдеться про те, чому партнерки у конкурсному бальному танці ніколи не використовують взуття червоного або фіолетового кольору, а найчастіше практикують бежевий, срібний або золотистий [5].

У праці «Сценический костюм и театральная публика в России XIX века» Р.Кірсанова теж аналізує особливості жіночих та чоловічих костюмів, призначених для тогочасних світських заходів (званих вечорів, балів, маскарадів тощо). Ґрунтом дослідження стала кольорова палітра такого вбрання, характер його пошивного матеріалу, аксесуари та форми. Причому особлива увага приділяється специфіці використання даного типу костюму у певних громадсько-побутових ситуаціях, його невербального мовлення з посилкою на літературні твори російських класиків – М.Гоголя, Ф.Достоєвського, І.Тургенева, А.Чехова та ін. [4]. Еволюція кольорового насичення сценічного костюму образно кваліфікується «історією століття». А власне бальний танець інтерпретується як засіб масового спілкування людей.

Є.Нестеренко зосереджує увагу на використанні сучасною бальною хореографією засобів низки суміжних мистецтв: музики, скульптури, архітектури, живопису тощо. Особливе місце з-поміж них належить дизайнові одягу. Характер бального танцю, образність, пластика й танцювальна індивідуальність значною мірою залежать від костюму, спроможного підсилити своєрідну мову танцю, або навпаки – завадити розкриттю задуманого художнього образу [7].

Таким чином, прагнення набуття хореографічних знань і навичок й художнього самовираження зумовило появу нових форм танцю, вершиною яких правомірно вважати конкурсний бальний танець. Динамічний розвиток конкурсної бальної хореографії активізував науковий пошук її вітчизняних дослідників-теоретиків і практиків: в історичному аспекті (М.Бонч-Томашевський, М.Івановський, О.Касьянова, А.Колєснікова, П.Столпянський та ін.), мистецтвознавчо-теоретичному (Т.Козлова, Т.Павлюк, М.Шкарабан та ін.) та практично-методичному (В.Пастух, Л.Васильєва, В.Романко, П.Білаш, Д.Бернадська, Т.Осадців, С.Худєков). Всі автори відмічають, що конкурсний бальний танець інтегрує неповторну художню колоритність багатьох народів, акумулюючи загальнолюдські мистецькі цінності.

Джерельні приписи

1. Базела Д.Д. Витоки й періодизація історії бального танцю в Україні як мистецтвознавча проблема / Д.Д. Базела // Вісник. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 4-10.

2. Касьянова Е. Пути развития советской бальной хореографии (Исторический анализ периода 1917-1941 г.г.): автореф. дис... канд. искусствов: спец. 17.00.01 – «Театральное искусство» / Е.Касьянова / ГИТИС им. А.Луначарского. – М., 1987. – 19 с.

3. Касьянова О. Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів / О.Касьянова // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті загальносвітових соціокультурних процесів: Матеріали Всеукр. наук. конф. – К., 2004.

4. Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р.М. Кирсанова. – Калининград-М.: Янтар. склад – Артист. Режиссер. Театр, 2001. – 383 с.

5. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма / Т.В. Козлова. – М.: Легкая и пищевая пром-сть, 1982. – 224 с.

6. Колесникова А.В. Бал в истории русской культуры: автореф. дис… канд. культурол.: спец. 24.00.02 – «Историческая культурология» / А.В. Колесникова. – Санкт-Петербург, 1999. – 26 с.

7. Нестеренко Є.Л. Костюм як елемент візуалізації художнього образу в сучасній бальній хореографії / Є.Л. Нестеренко // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: Зб. наук. праць. – Вип. 21. – 2009. – Електр. ресурс: http: // vuzlib.com.

8. Осадців Т.П. Спортивні танці: Навч. пос. / Т.П. Осадців. – Львів: ЗУКЦ, 2001. – 340 с.

9. Павлюк Т.С. Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії / Т.С. Павлюк // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 12. – С. 98-109.

10. Уральская В.И. Некоторые вопросы теории и практики бальной хореографии / В.И. Уральская // Народное творчество: Тр. НИИ культуры. – М., 1979. – 133 с.

11. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: ЭКСМО, 2009. – 608 с.

12. Шариков Д.І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури XX століття: автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Д.І. Шариков; КНУКіМ. – К., 2008. – 19 с.

13. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н.Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

14. Шкарабан М. Погляд Далькроза / М.Шкарабан / Український театр. – 2004. – № 4-5. – С. 29-32.

Резюме

Подано аналіз вітчизняних та зарубіжних дослідницьких робіт щодо формування і розвитку конкурсного бального танцю.

Ключові слова: культурні процеси, аспект дослідження хореографія, бальна хореографія, конкурсна бальна хореографія, художня культура, вистава, хореографічний образ, костюм для конкурсного танцю.

Summary

Bogdanova M. **The main aspects of the study of the contest ballroom dance**

The article presents the analysis of the domestic and foreign well-known choreographers research on the formation and development of contest ballroom dance. Their theoretical approaches allowed the author to recreate the wide panorama of the contest dance culture of the Europe in the XVI to XX century.

Key words: cultural processes, a aspect of the study, choreography, ballroom choreography, contest ballroom choreography, art history, fine arts, performance, dance image, suit for contest dancing.

Аннотация

Представлен анализ отечественных и зарубежных исследовательских работ относительно формирования и развития конкурсного бального танца.

Ключевые слова: культурные процессы, аспект исследования, хореография, бальная хореография, конкурсная бальная хореография, художественная культура, спектакль, хореографический образ, костюм для конкурсного танца.

УДК 391(477)

Н.Г. Андрощук

ІНФОРМАЦІЙНО-СЕМІОТИЧНА ПАРАДИГМА МОДИ

Сучасне суспільство характеризується підвищенням цінності людської індивідуальності і загостреним сприйняттям всього, що пов'язане з особистісним самовираженням, а тіло є одним із таких засобів. Тіло є атрибутом людського буття, а мода, як друге, штучне тіло, є культуротворчою діяльністю людини. Ця тема вже не є табуйованою.

Багатообразність і різновидність підходів до інтерпретації тіла завжди проявляли себе як на рівні буденної, масової свідомості і похідних від неї практик, так і в рамках спеціалізованих, професійних видів діяльності конкретно-наукового і філософського пізнання. За всю історію вивчення і осмислення феномену тіла представниками різних наукових дисциплін накопичено достатньо матеріалу для запевнення в тому, що тілесність – предмет детально вивчений. Але повною мірою це може стосуватися лише наукової парадигми. Тіло як матеріальний субстрат значимий для вивчення і розуміння психічних процесів, розвитку людської свідомості, все більш широко вивчається психосоматикою, психофізіологією, тисячоліття нараховує практична «робота» з тілом у сфері медицини, оздоровчих технологій і т.д. Таким чином, для «наук про природу» людське тіло – предмет давньої уваги.

Філософське осмислення людиною свого тіла формується залежно від того, в якій «системі координат» розглядається людина; чи трактується тіло людини як рівноправний елемент в єдиній системі з іншими атрибутами людського буття, чи утверджується окремішність, виділеність, особливість тіла.

Актуальність теми дослідження зумовлена переходом моди з повсякденного явища в розряд феноменів культури і нерозривно пов'язана з розширенням меж її впливу на всі сфери діяльності людини і розумінням його екзистенціальних цінностей.

Успіхи в технологіях озброєнь, ефективності зброї, значно випереджають досягнення людства в гуманітарній сфері. Мода, тіло – також «зброя» і *новизною даного дослідження є* спроба виділити і дослідити інформаційно-семіотичну парадигму розуміння тіла і моди, оскільки велику кількість елементів культури можна розглядати як мову, знакову систему, включену в семіосферу. Це питання є цікавим і з історичної, і з семіотичної, і з філософської, культурологічної точок зору.

Об'єкт дослідження – семіотично-інформаційна парадигма моди. Предмет – мода як соціокультурний феномен. *Метою дослідження є* спроба виділити семіотично-інформаційний аспект моди в культурі.

Література, присвячена моді, досить об'ємна і різнопланова. Перш за все, існує величезний масив довідкової літератури про моду, енциклопедії, довідники, словники. Зокрема, в словнику В.Руднева «Культурология XX век: словарь» [1] подано гіпотези багатьох вітчизняних і закордонних філософів, соціологів, істориків, економістів: Н.Михайлівського, Г.Блумера, А.Сміта, Е.Гобло. Проаналізовані наукові та науково-популярні джерела дають уявлення про сучасний рівень дослідження питання загалом й окремих його аспектів.

Використання феноменологічного підходу в аналізі людського тіла яскраво демонструється в працях одного з найвідоміших представників феноменології Моріса Мерло-Понті [2]. Цей же підхід демонструється в книзі Ж.-П. Сартра [3] і Ж.-Л. Нансі [4], який пропонує огляд етнографій тіла.

Аналіз тілесності з повним оглядом і класифікацією різних дослідницьких підходів до вивчення тілесності людини представлений в працях сучасних дослідників І.Биховської (в соціально-культурологічному аспекті) і В.Круткіна (в онтологічному аспекті). В книзі Л.Жарова намічена перспектива дослідження тілесності в контексті сукупної людської діяльності як феномену культури. Суттєве значення в означеній, предметній галузі мають дослідження психологічного (А.Леонтьєв) і психоаналітичного характеру (З.Фрейд, С.Шпільрейн Ж.Лакан, М.Фуко) пов'язані з проблемою формування образу фізичного «я» людини в структурі її самосвідомості і самооцінки, проблемою «тілесність і культура». Проблема тіла тією чи іншою мірою присутня в низці досліджень загального характеру. До належать роботи К.Леві-Брюля і М.Мосса – з етнографії, Р.Оніанса, М.Бахтіна і А.Панченко – з історії культури, дослідження з культурології і історії мистецтв. Проблему тіла, а саме характерології досліджував Е.Кречмер, К.Абрахам, В.Райх, М.Бурно.

Представники естетики вивчають моду в аспекті специфічного прояву ціннісного ставлення людини до світу як особливої сфери художньої діяльності, підкорену естетичним вимогам епохи (А.Харчев, Т.Козлова, В.Казаринова).

У працях вітчизняних та зарубіжних дослідників окреслюється коло питань, пов'язаних із модою, іміджем, тілесністю. У праці сестер Соріних «Язык одежды» [5] розкрито питання візуалізації, ролі одягу як засобу психологічного захисту особистості, виділено функції одягу.

Тема дослідження визначила необхідність звернутися до наукових праць Г.Почепцова «Паблик рилейшнз для профессионалов» [6], «Имиджелогия: теорія и практика» [7], «Теорія комунікації» [8], «Елементи теорії комунікації» [9].

Включена в соціокультурний простір, «людина тілесна» опиняється під впливом багатьох соціальних факторів, що об'єктивно впливають на її тіло, природно-данну основу, робить вибір своєї «тілесної поведінки», усвідомлює характер різного роду соціальних впливів на тіло, вибирає системи «захисту» від них, або навпаки, їх культивування, закінчуючи ціленаправленим формуванням свого фізичного іміджу у відповідності з усталеними нормами, традиціями або всупереч їм. Тіло людини піддається об'єктивним впливам: екологічними факторами, способом життя, соціально-економічним статусом окремих соціальних груп. Формується образ «людини тілесної» в структурі звичайних уявлень і спеціалізованого знання (тілесність як особливий об'єкт відображення, уявлень про її кордони і атрибути; ціннісний «ранг» проблем, пов'язаних із тілом у системах цінностей суспільства, групи, індивіду; знакова, символічна інтерпретація тілесності).

Вбудоване в багатовимірний простір буття, функціонуючи всередині різних його підсистем, необхідне на кожних його «етапах», тіло людини також набуває різні рівні буття. На кожному з них, підкоряючись відповідним законам (природи, суспільства, культури), будучи взаємозалежним з іншими елементами відповідної системи (природними факторами, соціальними інститутами, культурними нормами), тіло постійно модифікується і постає не в одній, а в трьох своїх іпостасях: «природне тіло», «соціальне тіло» і «культурне тіло».

Під «природним тілом» потрібно розуміти біологічне тіло індивіда, що підкорюється законам існування, функціонування, розвитку живого організму.

«Соціальне тіло» – результат взаємодії природно-данного людського організму (природного тіла) з соціальним середовищем: з однієї сторони, це прояв його об'єктивних, спонтанних впливів, що стимулюють реактивні і адаптивні «відповіді» тіла; з другої, – воно походить від ціленаправлених впливів на нього, від свідомої адаптації до цілей соціального функціонування, інструмент використання в різних сферах діяльності. Яскравим прикладом є сучасний рух Femen.

«Культурне тіло» – продукт культурного формування і використання тілесного начала людини. «Культурне тіло» ніби «знімає» характеристики двох рівнів тілесного буття; воно є свого роду квінтесенцією, завершенням процесу переходу до власне людського, не лише соціально-функціональному, але і особистісному буттю тілесності.

Важливим аспектом розгляду тілесності як феномену суспільного життя є аналіз інструментальних цінностей тіла, тобто розуміння його як інструмента для реалізації позатілесних цінностей або як цінності самої по собі. Розподіл на ці групи цінностей не носить абсолютного характеру: одна і та ж цінність для різних людей і в різних ситуаціях може мати різне значення. Найбільш яскраво інструментальна цінність проявляється в професійних видах діяльності (військовій, спортивній, мистецтві). Навіть найбільш природні, здавалося б, тілесні характеристики є свого роду «артефактами», «похідними» від соціонормативних структур, що показано в працях, присвячених проблемам «мови тіла», символічних значень, положенням тіла, його кінетиці. «Ідеальні положення.. також відповідають стилю якогось часу, як і одяг, танці, музика» (Гаульхофер та ін.).

Навіть елементарні види моторної діяльності, як показують дослідження (А.Леонтьєва, Б.Поршнева, М.Мосса та ін.), є дещо більше, ніж сукупність органічних процесів; вони несуть на собі відбиток особливостей перебування людини в тій чи іншій соціальній системі.

Соціокультурна залежність тіла наочно проявляє себе при співставленні таких суттєвих для соматичної поведінки нормативів, як розуміння сорому, припустимого і неприпустимого, гарного і негарного, що складалося в різних соціокультурних системах. Ці норми мають і явний соціально-диференціюючий зміст, позначаючи приналежність індивіда до певної соціальної групи, її дистанціювання (протиставлення) іншим (М.Бурдье, М.Фитерстоун та ін.).

Практично всі підсистеми соціуму тією чи іншою мірою причетні до становлення соціокультурного тіла – наука і технологія, економіка і політика, мистецтво і релігія. Мода, в свою

чергу, являє складний феномен, в якому переплетені різнорідні фактори і всі вони повинні братись до уваги, оскільки сприйняття людини також йде багатьма каналами, і по кожному з них потрібно вести свою конкретну роботу. Людина – напружений процес творення образу і постійна підтримка інтересу до нього. Кожна культура створює певний характерний для неї образ, а в образі виділяє рису, що транслює й репрезентує її в системі інших культур. Ідеалом тіла епохи середньовіччя є потворність, з погляду поняття про прекрасне у XXI столітті.

Одяг – полісеміотичний текст, з якого вичитуємо все про існування людської суб'єктивності. Існує «текстуальне тіло», і Ролан Барт виділив одну з максим філософії тіла: «Не можна читати, не змінюючи себе» [10]. Основою є форма, ця форма як така протистоїть матерії (бо одна і та ж матерія під впливом різних форм створює і різні твори). Знакова природа одягу як тексту подвійна у своїй основі: з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу. З іншого, він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає [11]. Оскільки людина живе в світі не лише реальному, але й символічному, можемо розглядати одяг як одиницю цього символічного світу. Ми розширюємо свій образ за допомогою одягу, кольору. Рівень довіри до візуального каналу значно вищий, ніж до вербального. Це пов'язано з суто психологічною ілюзією: те, що бачимо, є правдою. Мода не лише показує, але й говорить про людину. Така візуалізація зближує людей. Впливи візуального повідомлення несуть творчий характер. Ми по зовнішності бачимо, куди людина зібралась – це є фото, котре шантажує нас моральними цінностями. Мода пов'язана з соціальною, політичною, культурною сферою і безпосередньо з психічним станом індивіда. Тіло – це текст, що має складну і розгалужену етимологію (лат. textum – тканина, одяг, стиль; textus – структура, сплетіння; texo – ткати, сплітати, творити) [12; 457]. Таким чином, в етимологію слова входить три семантичних компонента:

– те, що створене, зроблене людиною;
– пов'язані елементи цього зробленого;
– досконалість цього зробленого.

Можемо коментувати його зміст і визначати його приналежність до певної епохи і конкретному автору. Текст не є застиглою сутністю, а діалогом між автором читачем і культурним контекстом, те, що є істинним в одному тексті (світі), може бути хибним в іншому. Так, європейське оголення жінок є неприпустимим в країнах Азії. Тому і існують суперечки між епохами, суспільствами, регіонами. Тіло включене в семіотичний простір і різні семіотичні мови має різні періоди життя (наприклад, мова моди). Межі семіотичної реальності є розмитими, тому що те, що є повідомленням для одного, не є таким для другого (наприклад, не знаючого мови, якою передається повідомлення). Водночас неясність змісту пробуджує цікавість. Незрозумілість пояснюється також тим, що користувачі, творці користуються різними культурними знаковими системами. Таким чином, для «розшифровки» значення того чи іншого символу, розкриття його «таємниці» необхідна орієнтація в «кодах культури» того чи іншого суспільства [13; 41]. Це пояснюється існуванням гетеростереотипів, коли, зустрічаючись із представниками іншого народу, люди мають природну схильність сприймати їх поведінку з позицій своєї культури.

Мода і одяг залежать від культурної ситуації в суспільстві, від догм, які там панують: якщо в середньовіччі аскетизм, то у всьому: в одязі, в інтер'єрі, в тілесності. Або обмеження росту ступенів ніг у Китаї і Японії, що вважалося ознакою аристократизму. Канони тілесності також зумовлені соціальним статусом, способом життя: у діловому костюмі японців переважає чорний колір; росіяни надають перевагу темно-синьому і сірому кольору, французи найвільніші в діловому стилі: хустинки, краватки. Це залежить від ментальності тієї чи іншої нації. Англійці відзначаються своєю консервативністю, тому форма одягу завжди строга; американці розкуті, тому одяг у них завжди вільний, вони завжди легко одягнуті. Культура накладає певні обмеження на подачу характеристик в іміджі: у Японії забороняється носити туфлі на платформі, тому що в них важко тиснути на гальма, що призводить до частих аварій; у Франції є заборона на шорти, схожі на боксерські труси. Саус Падре Айленд – мер одного міста, не дозволяє жителям носити краватки, пояснюючи це тим, що внаслідок цього панує надто офіційна атмосфера в місті. Також існує заборона на парфуми з різними назвами – «Опіум» у Китаї [14].

Культура загалом, а тіло як елемент культури, може розглядатись як текст. Але виключно важливо підкреслити, що це складно побудований текст, що розпадається на ієрархію «текстів у тексті» і утворює складне переплетення текстів. Оскільки саме слово «текст» включає в себе

етимологію переплетення. Тіло – знак, мінімальний носій мовної інформації. Сукупність знаків утворює знакову систему, або мову (мову тіла). Тіло є двосторонньою сутністю; з однієї сторони воно матеріальне (має план вираження – денотат), з другої – є носієм нематеріального змісту (план змісту). Послідовність знаків утворює текст.

Мода – це семіотична мова. Для того, щоб розглянути тіло як знак, його потрібно помістити в семіотичний простір. Пристрій, у даному випадку мода, що складається з відправника, адресата і каналу інформації, сам пособі не буде працювати. Мода – це семіотична мова, що має різні періоди життя. Організація і проведення показу мод – семіосфера: зала, в якій представлені колекції різних модельєрів, епох, трендові та менш відомі, чіткі схеми маршруту моделей, їх поведінки, що є виразниками, експонатами чужих ідей. Ми отримуємо образ семіосфери. При цьому не варто лишати поза увагою, що всі елементи семіосфери знаходяться не в статичному, а рухливому стані, постійно змінюючи форми ставлення одне до одного. Це є гра. Мода є мистецьким твором і допускає відкриту кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, відкритий. Текст і мова можуть бути переставлені. Текст дається колективу раніше, ніж мова, і мова «вираховується» з тексту. Тіло у загальній системі культури виконує принаймні дві функції: народження нових смислів і адекватну передачу значень. Друга тяжіє до стандартизації.

Підсумком дослідження є висновок про необхідність переходу від поверхневого захоплення модою, що проявляється у завжди модній зовнішності, до підняття свого культурного рівня, збагачення духовного світу кожної особистості. Лише в цьому випадку можна створити цілісний зовнішній і внутрішній образ.

Джерельні приписи

1. Культурология. XX век: Словарь / В.П. Руднев. – Спб., 1997. – 630 с.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М.Мерло-Понти. – СПб., 1999. – 608 с.
3. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2002. – 639 с.
4. Нанси Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. – М., 1999. – 158 с.
5. Сорины Сестры. Язык одежды / Сестры Сорины. – Луганськ: Глобус, 1999. – 198 с.
6. Почепцов Г.Г. Павлик рилейшнз для профессионалов / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефлбук. – К.: Ваклер, 1999. – 624 с.
7. Почепцов Г.Г. Имиджеология: теория и практика / Г.Г. Почепцов. – К., 1998.
8. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – М.: Центр, 1998. – 352 с.
9. Почепцов Г.Г. Элементы теории коммуникации / Г.Г. Почепцов. – Ровно, 1999. – 144 с.
10. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
11. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю.Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – № 14. – С. 3-19.
12. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2003.
13. Ученова В.В. Символизация в рекламном творчестве / В.В. Ученова // ВМУ. – Серия 10. Журналистика. – 2001. – № 2. – С. 40-49.
14. Аймірхамова Шахры / Ш.Аймірхамова // Bazaar. – 2000. – № 9.

Резюме

Подана стаття є текстом, що пояснює актуальні питання тіла і моди, як мови тіла в інформаційно-семіотичній парадигмі. Дане дослідження допоможе виділити синергію тіла – моди, тіла – культурного об’єкту і тіла – носія смислу.

Ключові слова: тіло, мода, ідеал, культура.

Summary

Androshuk N. **Semi-otic paradigm of fashion**

This article represents a text, that explains the most urgent issues body and fashion. The research will help to identify the synergies like body of man, body of cultural object and body as a transfer of meaning.

Key words: body, ideal, culture, fashion.

Аннотация

Эта статья представляет собой текст, поясняющий наиболее актуальные вопросы тела и моды, как языка тела в информационно-семиотической парадигме. Исследование поможет выделить синергию тела и моды, как языка тела, тела – культурного объекта и тела – носителя смысла.

Ключевые слова: тело, мода, идеал, культура.

УДК 008.009

О.О. Білецька

ПЕРЕКЛАД У КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ КУЛЬТУР

Сьогодні все мовознавство пронизано культурно-історичним змістом, бо своїм предметом має мову, що є умовою, основою і продуктом культури. Наприкінці XX ст., кажучи словами Р.Фрумкіної, відкрилася свого роду безвихідь: виявилось, що в науці про людину немає місця головному, що створило людину і його інтелект, – культурі [5; 104].

Оскільки в більшості випадків людина має справу не з самим світом, а з його репрезентаціями, когнітивними картинами і моделями, то світ постає крізь призму культури і мову народу, який сприймає цей світ. Ймовірно, це і дає підставу Ю.Степанову стверджувати, що мова непомітно направляє теоретичну думку філософів і інших учених [4; 68]. Дійсно, найвидатніші філософи XX століття П.Флоренський, Л.Вітгенштейн, Н.Бор та ін. відводили центральне місце в своїх концепціях мові. Видатний мислитель нашого часу Х.Ґадамер стверджував, що мова – єдина надія на звільнення [3; 153], а М.Хайдеггер вважав саме мову, а не природу і навколишній світ, першосутністю, будинком буття людини, бо мова не тільки відображає, але й створює ту реальність, в якій живе людина [6; 103]. У свою чергу, перекладачі завжди були обізнані щодо існування культурних відмінностей та їх впливі на процес перекладу, проте головні культурно-перекладацькі теорії та теоретики культурологічних аспектів перекладу з'явилися лише наприкінці XX століття.

Особливу цінність для культурологічної теорії перекладу являють два взаємодоповнюючих підходи вирішення цієї проблеми. З одного боку, мова розглядається як єдине соціально-культурне утворення, що відображає особливості певного етносу як носія певної культури, виділяє його серед інших культур. З іншого – вивчаються різні види варіативності мови, пов'язані з неоднорідністю і багатогранністю суспільного життя, існуванням соціальних, професійних та багатьох інших відмінностей між людьми в рамках однієї і тієї ж культури.

Проблема взаємовідношення мови і культури традиційно включалася в сферу інтересів мовознавців. Однак в останні десятиліття поняття «культура» набуває все більш широку інтерпретацію. На зміну розумінню «культури» як сукупності матеріальних і духовних досягнень цивілізації прийшло розширене тлумачення цього терміна, що включає особливості історичних, соціальних і психологічних явищ, характерних даному етносу, його традиції, цінності, погляди, інститути, поведінку, побут, умови життя – всі сторони її буття і свідомості. Таке розуміння «культури», природно, включає в неї мову і інші аспекти вербальної комунікації як найважливішої умови людського існування [2; 68].

У теоретичному плані нове трактування поняття «культура» отримало подальший розвиток у двох напрямах. З одного боку, почала формуватися нова наукова дисципліна «лінгвокультурологія» як важлива частина глобальної науки про людину, а з іншого – традиційна проблема «мова і культура» придбала нову значимість і масштабність.

У свою чергу, мова як знаряддя вербальної комунікації є найважливішою частиною культури, і всі особливості її структури і функціонування можуть вважатися проявами культури відповідного мовного (або етнічного) колективу. Однак слід враховувати складний і опосередкованим характер зв'язку мови з іншими елементами культури. Навколишній світ, духовне життя і поведінка людей відображаються у свідомості людини в певних когнітивних структурах, які, в свою чергу, реалізуються в мовних категоріях і формах. Формування і розвиток когнітивних і особливо мовних структур відбувається не тільки під впливом зовнішніх факторів (інших елементів культури), але і за своїми внутрішніми законами, що визначають існування когнітивних і мовних систем як цілісних утворень [8; 215].

Вивчення культурної обумовленості різних сторін вербальної комунікації являє інтерес не лише для перекладознавства, але й лінгвокультурорлогії. Перекладацька діяльність означає не тільки взаємодію двох мов, але і контакт між двома культурами. Слід враховувати, що поряд з унікальними особливостями, що характеризують кожну окрему культуру, існують чинники, спільні для багатьох або деяких культур. Крім того, різні культури завжди впливали і надалі впливатимуть один на одного [11; 54].

Проте, не зважаючи на той факт, що сумніви щодо можливості повноцінного контакту між

різними культурами висловлювалися деякими лінгвістами, етнографами, літераторами, філософами та іншими діячами культури, вони все ж таки зазначають, що концепт культури є вкрай важливим для перекладознавства, оскільки перекладознавство – це галузь знання, яка знаходиться на стику між лінгвістикою і культурологією, оскільки переклад допомагає здійснювати діалог не тільки мов, а й культур [7; 75].

Строго кажучи, культурний компонент у перекладі присутній завжди: на практиці перекладач постійно стикається з «культурно забарвленими» контекстами навіть у самих тривіальних ситуаціях. Сучасні дослідження в сфері лінгвокультурології переконливо доводять, що будь-який текст і будь-яке висловлювання є культурно зумовленими, оскільки навіть у поняття «хліб» у різних культурних спільнотах вкладається неоднаковий зміст.

Культурологічний підхід до процесу перекладу передбачає класифікацію культурно-детермінованих одиниць різних мовних рівнів. Аналізуючи типи відносин між мовою і культурою на рівні тексту, можна запропонувати наступну класифікацію текстів [7; 76]:

– мономовних і монокультурний текст (створений з використанням однієї мови, описується один тип культури);

– мономовних і полікультурний текст (створений з використанням однієї мови, описані різні культурні пласти);

– багатомовний і монокультурний текст;

– багатомовний і полікультурний текст.

Усередині самого тексту існують різні класифікації культурно-детермінованих мовних одиниць. Так, В.Карасик виділяє наступні типи лексики [1; 127]:

– слова і вирази, що в концентрованому вигляді виражають специфічний досвід народу, що користується мовою (імена власні, культурно-історичні реалії, поширені алюзії, слова з емоційно-оцінним фоном, який усвідомлюється саме даними етносом і т.д.);

– лексика зі слабо вираженими культурно-специфічними характеристиками (велика частина загальновживаної лексики, що включає безліч концептів і артефактів, таких, як табурет, кружка, чашка, смуток, гнів, меблі тощо);

– слова і звороти, що мають універсальний характер для людства (наприклад, терміни).

Проте історичні та культурні факти навряд чи будуть відомими у подробицях, як і конкретні описані культурні ситуації. Крім того, незважаючи на приблизно однаковий рівень мовної компетенції носія мови оригіналу та мови перекладу, можливо відзначити певні відмінності, які необхідно враховувати при перекладі текстів притаманних певним культурам.

Так, К.Пінг у статті «Культурні передумови» посилається на основні припущення, переконання та ідеї, що є культурно вкоріненими та поширеними, в свою чергу впливаючи на переклад [9; 133]:

– культура є соціальним надбанням та не передається біологічними засобами;

– культура розподіляється між членами спільноти, а не є унікальною особливістю індивідума;

– культура носить символічний характер, що означає надання утворенням та подіям значень, які є зовнішніми у ставленні до них самих, і які самі по собі не можуть бути зрозумілі. Мова є найбільш типовою символічною системою в культурі;

– культура є інтегрованою. Кожен аспект культури пов’язаний з усіма іншими аспектами (переклад культурно-специфічних концепцій та визначення культурно-пов’язаних термінів як умов, що стосуються концепцій, інституцій та персоналій, специфічних для культури мови оригіналу).

З лінгвокультурологічної точки зору вся лексика розподіляється на три групи: фрейми з 1) повною, 2) частковою і 3) нульовою відповідністю культурі мови перекладу [7; 77].

Найбільшого інтересу набуває лексика, що складає другу і третю групи, тобто фрейми з частковою і нульовою відповідністю. До них належать специфічні елементи, які часто визначаються в перекладацьких термінах як «неперекладні». В деяких перекладацьких ситуаціях їх слід залишати «без перекладу», точніше, без інтеграції до культури мови перекладу, оскільки, переклад «неперекладностей», при всій його парадоксальності, є носієм інформації високої цінності. Іншими словами, завдяки подібним реаліям, неадаптованим до приймаючої культурі, реципієнт і пізнає іншу культуру.

Деякі культурно-обумовлені елементи залишаються «без перекладу» природним чином, як, наприклад, власні імена, що вказують на приналежність їх власників до певної мови та культури. У свою чергу, кожна мова створює своєрідну «мовну картину світу», що є однією з причин труднощів, що виникають при перекладі. Структура мови, дійсно, здатна визначати можливі шляхи побудови

повідомлень, часом нав'язуючи мовцю обов'язкове вживання тих чи інших форм висловлення думки [8; 229]. Але вірним є те, що мовна форма висловлювання не визначає однозначного змісту висловлювання, що створюється на основі інтерпретації значень його складових одиниць, а служить лише вихідною базою для розуміння глобального змісту. Один і той же зміст може утворюватися на основі різних мовних структур і, навпаки, одна й та ж мовна структура може служити основою для формування та розуміння різних повідомлень. Таким чином, залежність виражених думок від способу їх мовного висловлення виявляється відносною і обмеженою. Мовці можуть усвідомлювати різницю між формою висловлювання і суттю справи, долати нав'язуванні мовою стереотипи [10; 78].

Не перешкоджають мовні бар'єри і контактам між культурами. В умовах взаємозв'язку і взаємозалежності сучасного світу різні культури не є ізольованими одна від одної, а постійно контактують і взаємодіють. Представники однієї культури стикаються з особливостями інших культур при безпосередньому спілкуванні з носіями цих культур у себе в країні та поза її межами або отримують відповідну інформацію усно або письмово з екрану, газетних сторінок та літературних творів тощо. Одним із таких джерел, що отримали широке поширення в сучасному світі, є переклади. Розкриваючи своєрідність і різноманіття культурних цінностей, звичаїв і традицій, переклади сприяють взаєморозумінню і взаємоповазі, збагачують культуру кожного народу, вносять великий внесок в розвиток його мови, літератури, науки і техніки.

Таким чином, різні форми культурної детермінованості перекладацької діяльності становлять конвенціональну норму перекладу – сукупність вимог, що пред'являються суспільством до перекладів на певному етапі історії. Існування єдиної культури і спільної мови не означає однорідності культурно-мовного колективу. Для кожного суспільства характерною є наявність численних територіальних, соціальних, професійних, вікових та інших відмінностей, які знаходять відображення в особливостях вживання мовних засобів окремими групами людей.

Джерельні приписи

1. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 265 с.

2. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: Учеб. пос. / В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС. – 2001. – 424 с.

3. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй пол. XX века: опыт парадигмального анализа / Е.С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. – С. 144-238.

4. Степанов Ю.С. Константы мировой культуры: Алфавиты и алфавит. тексты в периоды двоеверия / Ю.С. Степанов; РАН. Ин-т языкознания; Моск. гос. лингвист. ун-т; Отв. ред. А.А. Королев. – М.: Наука, 1993. – 156 с.

5. Фрумкина Р.М. Лингвистика в поисках эпистемологии / Р.М. Фрумкина // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы: тезисы Междунар. конф. – М., 1995. – Т. II.

6. Хайдеггер М. Положение об основании: статьи и фрагменты / М.Хайдеггер; Пер. с нем. О.А. Коваль; Предисл. Е.Ю. Сиверцева. – СПб.: Лаб. метафиз. исслед. при филос. фак. СпбГУ: Алетейя, 2000. – 289 с.

7. Цатурова И.А. Переводческий анализ текста. Английский язык: Учеб. пос. с метод. рекомендациями / И.А. Цатурова и др. – СПб.: Перспектива, Изд-во «Союз», 2001. – 296 с.

8. Higgins I. 1992. Thinking Translation. London: Routledge. Lotman, J., Uspensky, B. 1978. «On the Semiotic Mechanism of Culture». New Literary History, P. 211-32.

9. Ke Ping. Cultural Presuppositions and Misreadings. Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 44, n°1, 1999, P. 133-143.

10. Newmark P. 1988. A Textbook of Translation. New York: Prentice Hall Nida, E. 1964. «Principles of Correspondence». In Venuti, L. The Translation Studies Reader. London: Routledge.

11. Sapir E. 1956. Culture, Language and Personality. Los Angeles: University of California Press.

Резюме

Досліджуються культурологічні аспекти процесу перекладу, зокрема культурна обумовленість різних сторін вербальної комунікації.

Ключові слова: мова, культура, переклад.

Summary

Bileska O. **Translation is in context of co-operation of cultures**

The article looks into the cultural aspects of the translation process, cultural conditionality of the different aspects of the verbal communication in particular.

Key words: language, culture, translation.

Аннотация

Исследуются культурологические аспекты процесса перевода, в частности культурная обусловленность разных сторон вербальной коммуникации.

Ключевые слова: язык, культура, перевод.

УДК 130.2+304.44

М.Г. Складановська

СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ПРОБЛЕМ ЕКОЛОГІЧНОЇ ІНКУЛЬТУРАЦІЇ

Синергетика сьогодні – нова концепція, що базується на властивості самоорганізації систем різного генезису. Це міждисциплінарний напрям, що досліджує як природничі, так і технічні й соціальні системи. Організм людини, наші міста, планета – саме такі складні системи, що самоорганізуються. Їх головні ознаки: нелінійність, відкритість, дисипативність. Екосфера є саме такою системою, компонентами якої є природні і природно-антропогенні об'єкти, суспільство та суспільні норми взаємовідносин людини і природи, рівень екологічної культури кожної людини і суспільства в цілому, тип природокористування. Ця найскладніша система без специфічного зовнішнього впливу самостійно створює власну просторову, часову і функціональну структури, а, отже, самоорганізується. Її відкритість обумовлює приплив та відтік енергії, інформації. Процес структурування або набуття стабільного режиму функціонування не є плавним, пропорційним припливу енергії. Ці процеси цілеспрямовані, але мають спонтанний характер.

Для складних систем, що самоорганізуються, характерним є закон нерівномірного розвитку їх складових. Вважаємо, що ця закономірність притаманна і розвитку екологічної культури суспільства, і формуванню екологічної культури особистості. Сфера, що об'єднує глобальні екологічні проблеми, проблеми збереження життя на Землі, формування екологічної культури, екологічної свідомості, розвитку екологічного мислення, пошуки шляхів гармонічного співіснування людини і природи, на сучасному етапі має розвинену науково-технічну компоненту – створення маловідходних технологій, очисних споруд, використання альтернативних видів енергії тощо. Мотиваційно-ціннісна компонента екологічної культури, її духовна складова розвивається повільнішими темпами. Це можна пояснити сцієнтистською спрямованістю суспільної свідомості протягом останнього століття, техногенним розвитком європейської цивілізації.

За переконанням І.Пригожина і С.Курдюмова [1; 2], синергетичний підхід можна застосовувати не тільки в галузі фізико-математичних наук, але й під час аналізу соціокультурних процесів. Відповідно до І.Пригожина, будь-яка організована система перебуває у динамічному напруженні між ентропією та негентропією, між хаосом та інформацією. І чим складніша система, тим нижча її стійкість. Але нестабільність необхідна для виникнення еволюції. Людські співтовариства мають низьку стійкість і постійно знаходяться в процесі еволюції. Дослідження проблем самоорганізації стає провідним шляхом проникнення ідей теорії систем до біологічного і соціального пізнання. Саме на базі синергетичної методології стає можливим моделювання образу майбутнього, прогнозування процесів соціоприродних систем. Нестабільність глобальної екологічної ситуації, реальні загрози збереженню здоров'я і життя людини, непередбачені конфлікти дають підстави вважати екосферу подібною до складних дисипативних систем, що самоорганізуються.

Синергетичний підхід дає підґрунтя для створення концепції ефективного управління складними системами, провідна ідея якої – вивчення конкретних механізмів самоорганізації та можливості їх реалізації досліджуваній предметній області. В залежності від конкретних властивостей предметної галузі тієї чи іншої науки синергетичний підхід набуває характерних особливостей і змісту.

Мета статті – визначити зміст провідних засад синергетики в дослідженні феномену екологічної культури і процесу екологічної інкультурації.

Компаративний аналіз робіт [3; 1; 2; 4] дає підстави зробити такі висновки:

• У синергетичному аспекті саме різноманіття є підґрунтям самоорганізації системи. Одноманітність не створює гармонії. Отже, збереження біорізноманіття в біосфері і різноманітності підходів до екологічної інкультурації, збереження різноманітної екокультурної спадщини різних народів є «страховим полісом» розвитку людської цивілізації, розвитку Homo Sapiens, його духовної культури взагалі і екологічної культури як її частини.

• Ціле розвивається більш швидким темпом, ніж окремі його складові. Отже, актуалізується проблема сумісного розвитку – коеволюції людського суспільства і природи, причому необхідною стає вимога орієнтуватися на природні тенденції розвитку і навчитися попадати в резонанс із ними.

• Мале збурення може вивести систему зі квазісталого стану. Отже, дії окремої людини можуть суттєво впливати на стан екосфери, і звідси відповідальність кожного громадянина за стан довкілля, суспільної екосвідомості і екологічної культури має не тільки аксіологічне підґрунтя, але й теоретичну синергетичну базу.

• Стан соціокультурних і природних процесів сьогодення не залишає часу на повільний шлях коеволюції. Ми повинні скоротити час виходу на потрібний стан системи. А для цього необхідно визначити спектр атракторів і навчитися їх резонансно збуджувати [3; 199]. Саме ці кроки, на наш погляд, усвідомлюємо з робіт М.Моїсеєва і В.Крисаченка: знання вимог екологічного імперативу та їх запровадження в практику сьогодення, формування нового мислення, переорієнтація більшості ціннісних шкал, заборона війн, підвищення ролі Вчителя [5], екологізація економічної діяльності, науки, освіти, культури [6].

• Будь-який процес містить у собі інформацію про минуле і майбутнє. Отже екологічна культура є процесом утворення нових цінностей ставлення до світу природи як переосмислення екокультурного надбання наших предків. Майбутнє визначається теперішнім станом формування екологічної свідомості, екологічної культури і вибором шляху подальшого розвитку людства.

Системам зі складною організацією не можна нав'язати шлях розвитку. *Наша мета* – дослідити і зрозуміти природні закономірності, тенденції розвитку системи, маючи на увазі, що таких шляхів розвитку може бути декілька. І навіть слабкий вплив на систему, правильно обраний в часовому та структурному плані, може сприяти переходу системи на іншу траєкторію руху. Отже, синергетичний підхід до екологічних проблем та процесу екологічної інкультурації дає підстави стверджувати, що песимістичний прогноз загибелі нашої цивілізації разом із знищенням природи – не єдиний можливий напрям еволюції. Альтернативний напрям розвитку, на думку багатьох сучасних науковців, може ґрунтуватися на ідеях концепції «Sustainable development».

Концепція стабільного розвитку суспільства (Sustainable development) передбачає зкоординований еколого-соціально-економічний розвиток людства, створення стабільних умов життя для теперішнього і майбутнього поколінь таким чином, щоб якість життя, безпека людей, стан довкілля не мали тенденції погіршення, а соціальний прогрес ураховував потреби кожної людини. Але задоволення потреб людини досі забезпечувалося екстенсивним способом розвитку економіки, хижацьким використанням природних ресурсів, знищенням природи – єдиного джерела життя кожної людини і людства загалом. Сучасна європейська цивілізація набула техногенного характеру, головною рисою якої є втрата контролю над наслідками так званого «технічного прогресу». Агресивність технічного втручання людини в природу породила найгострішу проблему сучасності – екологічну.

Ще в 1992 році в Ріо-де-Жанейро Всесвітньою конференцією з проблем довкілля і розвитку було визначено сутнісні принципи сталого розвитку:

• відмова від політики безмежного зростання споживання;

• орієнтація природоохоронної політики на боротьбу з причинами, а не наслідками шкідливого впливу людини на довкілля;

• обмеження зростання населення планети;

• використання екологічно чистих, ресурсозберігаючих безвідходних технологій;

• відмова від застосування токсичних речовин в усіх галузях виробництва;

• обов'язковий еколого-економічний аналіз усіх видів діяльності у повному циклі [7].

Перешкоди реалізації цих принципів – інерційність звичок і традицій, психологічна установка на зростання споживання як основної цінності і показника якості життя, усталені стереотипи мислення як пересічного громадянина, так і політиків, бізнесменів, управлінського складу виробничих підприємств. Провідна думка концепції зкоординованого розвитку – взаємодія всіх верств населення, наукової й культурної спільноти в розв'язанні найактуальнішої цивілізаційної проблеми: забезпечити якість життя людини і зберегти довкілля не тільки як джерело ресурсів для майбутніх поколінь, але й як умову біологічного існування виду Homo Sapiens і духовного розвитку людської цивілізації. Для цього необхідні зміни ціннісних критеріїв якості життя людини: не кількісне зростання матеріальних статків, а повноцінний всебічний розвиток людської індивідуальності, розкриття інтелектуальних і творчих можливостей особистості, усвідомлення своєї ролі і місця в Універсумі, а отже – відповідальність за продовження життя на планеті. Опанування екологічної культури як провідної складової духовного розвитку дає надію індивіду на повноцінну самоактуалізацію. Інструментами здійснення концепції зкоординованого розвитку є, на наш погляд,

наступні заходи:

• створення жорсткого природоохоронного законодавства і системи контролю за його виконанням;

• підтримка існуючих і створення нових територій, що охороняються (заповідників, заказників, національних парків, пам'яток природи);

• трансформація культурної й освітньої політики, що має за мету ґрунтовну екологічну освіту, просвіту, науково обґрунтовані програми формування екологічної культури населення, зміни пріоритетів в екокультурній роботі ЗМІ;

• обов'язкове виконання вимог екологічного імперативу при проектуванні, будівництві й реконструкції промислових об'єктів, надання суспільним організаціям можливості контролювати виконання цих вимог;

• підтримка на державному рівні наукових розробок щодо охорони довкілля, природозберігаючих технологій, пізнання фундаментальних законів природи, екокультурної просвіти і формування екологічної культури населення.

Л.Смолова [8; 349] пропонує розглядати чотири обов'язкових рівня реалізації планів зкоординованого розвитку: індивідуальний (для окремої родини, людини), локальний (для окремої організації, міста, поселення), національно-регіональний і міжнародний. Автор наводить приклади реалізації ідей зкоординованого розвитку на індивідуальному рівні: проект «Екогрупи», створений за ініціативою міжнародної суспільної організації «Міжнародний план глобальних дій» (GAP International, Sweden). Робота екогруп спрямовується за темами «Сміття», «Вода», «Енергія», «Рослини», «Поїздки», «Покупки» і має за мету перегляд звичок і цінностей людей в напрямі ресурсозбереження, поліпшення якості життя і стану довкілля. Прикладами реалізації ідей зкоординованого розвитку на локальному рівні можуть бути створення екопоселень як спроби використовувати відновлювальні природні ресурси, сприяти створенню екологічно чистих продуктів, зміни способу життя; відтворення ідей родових поселень; «модельні ліси» як зразкова організація управління лісовим господарством, охорона і відновлювання лісових екосистем, створених під егідою Всесвітнього фонду дикої природи (WWF). Сюди ж можна віднести й виникнення соціально відповідального бізнесу, що здійснює підтримку національних парків, заповідників, організовує «чисте виробництво» як програму використання новітніх розробок зі скорочення шкідливих викидів, ресурсозбереження, підвищення якості продукції. Існують приклади проектів локального рівня «туризм», «прикладні ремесла», «екоосвіта й екопросвіта», відновлювання «екологічно дружнього» сільського господарства. Саме в таких проектах, на нашу думку, відчувається потреба в прикладних розробках культурології, психології, пов'язаних із дослідженням впливу впровадження цих проектів на трансформацію ціннісних орієнтацій учасників, зміну їх світосприйняття.

У системах, що самоорганізуються, діє принцип суперпозиції – складне еволюційне ціле відбудовується з різних більш простих структур, що розвиваються. Таким чином, актуальним стає впровадження соціокультурних проектів регіонального, місцевого характеру. На наш погляд, науково обґрунтовані програми екологічної інкультурації особистості студента в позааудиторній, дозвіллєвій сфері при їх системному впровадженні можуть бути більш ефективними, ніж великі за обсягом і матеріальними витратами регіональні або державні проекти.

У результаті самоорганізації системи виникає впорядкований метастабільний стан, що відповідає мінімуму синергетичного потенціалу. Цей стан зберігається доти, доки підсистема зазнає означений зовнішній вплив. Отже, наші зусилля з формування екоцентричного типу світосприйняття, відбудови екоетичних взаємовідносин «людина-природа», екологічної інкультурації індивіда та суспільства в цілому, ймовірно, можуть бути тими збуреннями, які підтримують метастабільний стан екосфери, затримуючи людство на краю прірви небуття.

Самоорганізація в системі може виникнути внаслідок зміни деяких параметрів. Визначити ці параметри керування та чинники ефективності нашого впливу – найактуальніше завдання наукового дослідження процесу екологічної інкультурації.

Таким чином, синергетика стає базою синтезу міждисциплінарних методів, способів, знань у вивченні феномену екологічної культури і дослідженні процесу екологічної інкультурації особистості. Синергетичний підхід дозволяє визначити вплив суб'єкта екологічної інкультурації на стан сформованості екологічної культури суспільства взагалі і на формування екоцентричного типу світосприйняття, дає методологічне підґрунтя розробки програми екологічної інкультурації сучасної молодої людини.

У наш час синергетика ще не є завершеною єдиною теорією. Але синергетичний підхід, як концепція дослідження конкретної предметної сфери, дозволяє з'ясувати ті особливості, які є універсальними механізмами в системах стохастичного характеру, далеких від стану рівноваги та дослідити можливості управління цими системами.

Джерельні приписи

1. Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. / Илья Пригожин, Изабелла Стингерс. – М.: УРСС, 2002. – 288 с.
2. Князева Е.Н. Основание синергетики. Синергетическое мировидение / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – М.: Комкнига, 2005. – 240 с.
3. Дулин П.Г. Актуальность синергетической методологии в контексте проблем и перспектив консолидации / П.Г. Дулин // Гуманитарный журнал. – 2006. – № 1-2 (29-30). – С. 196-202.
4. Складановська М.Г. Людина і світ. Вступ до екологічної психології: Навч. посіб. / М.Г. Складановська. – Д.: НГУ, 2006. – 144 с.
5. Моисеев Н.Н. Человек и ноосфера / Н.Н. Моисеев. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 351 с.
6. Крисаченко В.С. Екологічна культура: теорія і практика: навч. посіб. / В.С. Крисаченко. – К.: Заповіт, 1996. – 352 с.
7. Програма дій «Порядок денний на XXI століття»: Ухвалена конф. ООН з навколишнього середовища і розвитку (Саміт «Планета Земля», Ріо-де-Жанейро, 1992): Пер. з англ. – 2 вид. – К.: Інтелсфера, 2000. – 360 с.
8. Смолова Л.В. Введение в психологию взаимодействия с окружающей средой / Л.В. Смолова. – СПб.: Речь, 2008. – 384 с.
9. Марушевський Г.Б. Етика збалансованого розвитку: Моногр. / Г.Б. Марушевський. – К.: Центр екологічної освіти та інформації, 2008. – 440 с.

Резюме

Визначено зміст основних засад синергетичного підходу в контексті дослідження феномену екологічної культури та процесу екологічної інкультурації особистості.

Ключові слова: самоорганізація, нелінійні відкриті системи, інкультурація, зкоординований розвиток суспільства.

Summary

Skladanovska M. **The synergistically going is near the problems of ecological enculturation**
The article determines basic provisions of a synergistic approach to the study of environmental culture and enculturation process of environmental identity.

Key words: nonlinear open systems, enculturation, development of society.

Аннотация

Определено содержание основных положений синергетического подхода к исследованию экологической культуры и процесса экологической инкультурации личности.

Ключевые слова: самоорганизация, нелинейные открытые системы, инкультурация.

УДК 008:64.069.6

Г.А. Толок

СЕРВІСНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ В РЕСТОРАННИХ ПРАКТИКАХ

Останнім часом громадське харчування, як галузь в цілому, так і сфера ресторанної індустрії зокрема, відчуло на собі суворі вітри економічних реформ, приватизації та криз. Але, не зважаючи на усі економічні негаразди, сфера ресторанної індустрії має тенденцію до зростання. Сьогодні ресторани столиці України пропонують своїм гостям страви кухонь понад 30 народів світу, у тому числі: української, російської, грузинської, узбецької, польської, югославської, угорської, грецької, єврейської, французької, американської, мексиканської, німецької, англійської, ірландської, іспанської, італійської, ліванської, тайської, китайської, корейської, в'єтнамської, японської, індійської, арабської тощо. За результатами досліджень виявлено, що у ресторанному бізнесі намітилася тенденція до синтезу кухонь різних етносів у рамках одного закладу, що дозволяє запропонувати гостям максимум гастрономічного розмаїття.

Сучасний ресторанний бізнес пропонує широку номенклатуру послуг споживачам продукції громадського харчування. Стандартні вимоги до надання послуг задекларовано у діючих нормативно-технічних документах, де наведено стандартний перелік послуг для населення, що користується продукцією та послугами закладів (підприємств) громадського харчування. Але в ресторанній справі немає меж досконалості, тому й з'являються нові їх види: послуги сомельє, «години фортуни» та «щасливі години» для гостей; гастрономічні шоу; урочиста презентація страв; бар-шоу; риболовля й приготування страв у присутності гостя; караоке; кейтеринг з організацією дозвілля і широким спектром послуг, відпочинок та розваги на воді, землі й у повітрі тощо.

Ресторани, що відкрилися упродовж останніх 5 років, умовно можна поділити на три групи: національні (у повному обсязі представлена національна кухня народів світу; інтер'єр включає елементи національного декору, етнічні предмети вжитку); з предметною спеціалізацією; швидкого обслуговування; тематичні (або концептуальні, тому що створювалися «під ідею», за певною концепцією); без чіткого спрямування.

На сьогодні підприємства і мережі об'єднуються у громадські організації. Так, у м. Києві створена і успішно функціонує Гільдія рестораторів. Це – громадська організація, що об'єднує столичних рестораторів та ресторанних постачальників. Основними напрямами її діяльності є: проведення професійних ресторанних асамблей, навчання персоналу, інформаційне та консультаційне обслуговування, створення фірмового стилю й виготовлення різноманітної друкованої продукції для ресторанів, кафе, барів, нічних клубів, казино, більярдних тощо.

Зберігаючи кращі традиції національної кухні, ресторани є візиткою гостинності міста, певною формою проведення дозвілля і спілкування, ознакою престижу та фінансового достатку. Кожен ресторан відрізняється від інших власним стилем: національний, епохи лицарських турнірів і замків, сільський, мисливський, річковий, елітний, царський тощо. Серед атрибутів інтер'єру можна побачити картини, фонтани, каміни, акваріуми, композиції з декоративних квітів, ігрові автомати тощо. Але основне, що складає престиж, – смачні страви та широкий асортимент, кулінарна майстерність, професійний рівень обслуговування клієнтів, інфраструктура сервісу, гостинний прийом.

Незважаючи на те, що вибагливість ресторанної публіки останнім часом зросла, глибинна природа її очікувань незмінна. Гості хочуть від персоналу сервісу, а саме: ввічливості, вільної орієнтації в пропозиціях закладу, сумлінності, чесності, готовності допомогти. Високий рівень наданих послуг неможливий без дружелюбності, знання стандартів, професіоналізму персоналу. Очевидно, що питання культури обслуговування в ресторанних практиках є актуальним і доцільним. Перед службами сучасного сервісу стоїть завдання поєднання національних особливостей та міжнародних принципів сервісної культури. Безліч нових аспектів культури сервісу набувають у наші дні загального міжнародного характеру. Тому в першу чергу слід акцентувати увагу на раціональних вимогах до культури праці, пов'язаних із технічною та технологічною стороною сервісу, якістю і динамікою його розвитку, психологією та естетикою обслуговування.

Використовуючи національні традиції обслуговування, що відповідають сучасним вимогам і підвищують ефективність сервісної діяльності, ресторатори ідентифікують підприємство на ринку,

формуючи його позитивний імідж. Належний сервіс є свідченням того, що послуга є якісною, а досконале обслуговування споживачів вигідне для всіх. Культура обслуговування спрямована на обслуговування гостей на основі вироблення певних правил, процедур, практичних умінь і навичок. У свою чергу, культура обслуговування диктується політикою підприємства, підтримується системою заохочень персоналу обслуговування і низкою інших заходів.

Філософія обслуговування розкриває соціальне призначення сервісної діяльності в суспільстві та житті людей, обґрунтовує той внесок, який може бути зроблений в цьому напрямі персоналом закладу. Культуру обслуговування жодним чином не можна зводити до посадової інструкції або переліку етичних правил обслуговування [2]. Розглядаючи виробників і споживачів послуг як рівноправних партнерів, визначаючи їх спільні цілі в сервісній діяльності, філософія здатна продукувати єдині духовні цінності (наприклад, «клієнт завжди правий»), тим самим узгоджуючи і гармонізуючи їх поведінку. У свою чергу, злагоджені дії і взаєморозуміння всіх учасників сервісної активності ведуть до того, що позитивний ефект обслуговування посилюється в рази. У цьому випадку на підприємстві (в ресторані, наприклад) панує дух доброзичливості та гарного настрою. Головне в тому, що цим настроєм заражаються клієнти, несучи його з собою. Подібний оптимістичний настрій здатний повернути їх до цього закладу гостинності ще не один раз.

По суті, ресторанний сервіс нічим не відрізняється від сервісу будь-якої іншої компанії, орієнтованої на обслуговування клієнтів. З тією лише різницею, що в ресторані – гості, і ключовим у нашому випадку стає слово «гостинність».

В індустрії гостинності слово «сервіс» означає систему заходів, що забезпечують високий рівень комфорту, що задовольняють найрізноманітніші побутові, господарські та культурні запити гостей. І з кожним роком ці запити та вимоги до послуг підвищуються. І чим вище культура та якість обслуговування гостей, тим вище імідж підприємства харчування, привабливіше воно для клієнтів і, що не менш важливо сьогодні, тим успішніше його матеріальне становище [1].

Під ресторанним сервісом розуміється обслуговування, що приносить задоволення не тільки відвідувачу ресторану, але і його обслуговуючому персоналу. Це система ефективного розвитку сервісної діяльності, при якій досягається баланс між бажаннями і можливостями в усвідомленні культури харчування. Даний характер сервісу покликаний доповнити собою численні компоненти у розвитку індустрії гостинності. До таких компонентів, що вимагають взаємодії, слід віднести зміцнення здоров’я клієнтів у поєднанні з культурою харчування; формування орієнтиру на здоровий спосіб життя; стимулювання розвитку різнобічних гастрономічних інтересів; створення стійкого позитивного настрою; розвиток гарного смаку та гармонії з оточуючим середовищем. Тому в розвинених країнах світу розробляється комплекс єдиних вимог до культури обслуговування, який впроваджується в практику підприємства і контролюється державними органами влади. Стратегія менеджменту при цьому вибудовується таким чином, щоб зробити співробітників однодумцями керівництва, а не нав’язувати персоналу культуру сервісу виключно наказовими методами. З працівниками проводять спеціальні заняття, розбирають помилки в оволодінні етикою і естетикою обслуговування. Достойне обслуговування гостей має стати візиткою підприємства, і жодному разі не набути тенденції тимчасовості та винятковості [7].

Для контролю якості продукції та наданих послуг на держаному рівні застосовують заходи, покликані спонукати підприємство підтримувати належний їх рівень. У першу чергу це стосується дотримання вимог стандартів на товари (послуги) і проведення процедури сертифікації. Основна мета обов’язкової сертифікації – забезпечення прав споживачів на гарантовану якість послуг, визначену законами України «Про захист прав споживачів», «Про якість та безпеку харчових продуктів і продовольчої сировини», Санітарними правилами й іншими нормативними документами. Мета добровільної сертифікації – підвищення конкурентоспроможності послуг підприємства. Проведення сертифікації допомагає покупцям компетентно обрати кращого виконавця послуг, скласти об’єктивну оцінку наданої послуги, покращуючи цим імідж підприємства. Якість наданих послуг у ресторані значною мірою залежить від якості продовольчої сировини і готових страв, що обґрунтовує необхідність процедури сертифікації, яку слід розглядати як перший ступінь оцінки конкурентоспроможності або її необхідна умова.

Паралельно з розробкою стандартів, важливо особливу увагу приділити навчанню персоналу контактної зони, постійно підвищувати професійну та особисту самооцінку тих, хто в закладі займається обслуговуванням, розвивати в них чуйність, інформованість, впевненість у собі, вміння переконувати. Слід звернути увагу на те, що працівники мають бути зацікавлені в ефективній роботі

– доцільно використовувати традиційні й інноваційні методи стимулювання їхньої роботи. Важливо, щоб усі співробітники розуміли значення вдосконалення професійної майстерності, як для індивідуального розвитку, так і для ефективної роботи фірми. Адже професіоналізм у роботі формує позитивний імідж фірми у свідомості клієнтів, що супроводжується зростаючими доходами, гарною репутацією в професійному середовищі.

Особливу увагу слід приділяти розвитку культури сервісу, оскільки будь-яка організація прагне вибудувати свої відносини з клієнтами таким чином, щоб вони були привабливі для потенційних клієнтів, а постійні клієнти поверталися знову. Формування і вдосконалення таких відносин – цілий процес, що повинен бути гнучким і в той же час добре організованим.

Управління відносинами включає в себе наявність продуманих, прийнятих всіма і реально діючих цінностей і принципів роботи з клієнтами, розроблених корпоративних стратегій; налагоджених бізнес-процесів, спрямованих на якісне обслуговування; сучасних технологій і корпоративних систем постійного моніторингу, аналізу продажів і роботи з клієнтами; навченої команди по роботі з клієнтами та служб підтримки, компетентного менеджменту, що вміє керувати цим процесом [3].

Існує низка певних факторів, що впливають на рівень сприйняття сервісу клієнтом. Їх дотримання дозволяє говорити про рівень культури сервісу того чи іншого підприємства. До таких факторів належить комфорт як ключовий інструмент у створенні якісного продукту гостинності. Ключовим фактором, що формує поняття якості, є найбільш повне задоволення потреб клієнта з різними запитами та своїм розумінням комфорту як такого.

Інформаційний комфорт. Створення інформаційної комфортності починається з того, наскільки повну інформацію клієнт може отримати заздалегідь. У поняття інформаційного комфорту входять також два інших основних параметри – інформованість співробітників підприємства, готових відповісти на будь-яке питання клієнта і інформаційний ілюстрований комплект, покликаний допомогти клієнту орієнтуватися в розмаїтті основних і додаткових послуг ресторану.

Економічний комфорт. Під ним розуміють зручність розрахунку для клієнта, систему дисконтів, бонусів, клубних карт і інші заходи, покликані мотивувати його в повторному виборі послуг даного ресторану, що і є основною метою культури сервісу.

Естетичний комфорт. Однією з причин, за яких клієнт обирає послуги того чи іншого підприємства, є естетично оформлений інтер'єр, що створює атмосферу затишку і домашнього тепла. Однак при оформленні приміщень, з метою підвищення конкурентоспроможності підприємства, необхідно враховувати наступні моменти: всі приміщення повинні бути виконані в єдиному стилі і відповідати спрямованості підприємства; кольорова гамма не повинна дратувати клієнта; матеріали, використані для оформлення, повинні відповідати стандартам безпеки і гігієни і мати відповідні сертифікати; бути довговічними у використанні та стійкими до впливу високих температур і хімічних речовин [6; 8].

Один із важливих наукових підходів до оцінки культури сервісу, запропонований російським науковцем В.Федцовим, полягає в тому, що кожен аспект культури сервісу (психологічний, етичний, естетичний, організаційно-технологічний та ін.) пропорційно оцінюється (табл. 1).

Таблиця 1. ***Компоненти, що визначають рівень якості культури сервісу в індустрії гостинності***

№ п/п	Найменування компоненту	Питома вага компоненту
1	Матеріально-технічна база	=30%
2	Процедура сертифікації, класифікації продукції і послуг	=20%
3	Наявність і застосування професійних стандартів і технологій обслуговування, нормативний опис виробничих процесів	
4	Заходи з навчання персоналу, підвищення мотивації, коригувальні заходи при виявленнях невідповідності	=20%
5	Удосконалення структури управління підприємством оптимізація зв'язків між підрозділами	=15%
6	Контрольні заходи з виявлення та усунення невідповідностей	=15%

Із вказаних компонентів формується узагальнений показник культури сервісу, що відображає повну картину ступеню задоволення потреб споживачів у певному закладі громадського харчування.

Таким чином, процес підвищення культури і якості сервісу ефективний за умови системного підходу до проблеми і передбачає дотримання найбільш важливих принципів:

• Максимальна відповідність наданих послуг вимогам споживачів і характеру споживання.

• Гнучкість сервісу, його спрямованість на мінливі вимоги ринку, переваги споживачів.

• Створення необхідних умов для персоналу, що забезпечують якісний сервіс – ергономічність робочих місць; чітке формулювання правил, обов'язкових для виконання кожним співробітником; чітка система оцінки якості роботи кожного співробітника; мотивація персоналу; система підвищення кваліфікації персоналу.

• Усебічний, повний, об'єктивний і безперервний контроль за якістю сервісу, що передбачає участь клієнта в оцінці якості; створення методик і критеріїв, що дозволяють порівняти вимоги стандартів з фактичним станом справ; створення систем самоконтролю персоналу; застосування чітко сформульованих кількісних критеріїв оцінки якості наданих послуг; застосування технічних засобів контролю за якістю; створення служб контролю.

Джерельні приписи

1. Бойко Н.Г. Організація готельного господарства: Підручн. / Бойко Н.Г., Гопкало Л.М. – К.: Нац. торг.-екон. ун-т, 2006. – 448 с.

2. Велединский В.Г. Сервисная деятельность: Учеб. для студ. вузов / В.Г. Велединский. – М.: КноРус, 2010. – 175 с.

3. Гарбар Г.А. Гостинність в соціокультурній сфері туризму як головний предмет філософського аналізу / Г.А. Гарбар // http: // tourlib.net.

4. Губанкова Г. Особенности ресторанного бизнеса / Г.Губанкова // Ресторанный бизнес. – 2009. – № 1.

5. Жигульская А. Персонал в ресторане / А.Жигульская // Ресторанные ведомости. – 2010. – № 4.

6. Лойко О.Т. Теоретические основы сервисной деятельности / О.Т. Лойко. – СПб.: Питер. – 2008. – С. 4-30.

7. Уильям Л.К. Организация обслуживания на предприятиях массового питания / Пер. с англ. / Л.К. Уильям. – М.: Сирин, 2002.

8. Федцов В.Г. Культура сервиса: Учеб.-практич. пос. / В.Г. Федцов. – М.: Приор, 2001.

Резюме

Аналізуються напрями сервісної діяльності в закладах ресторанного господарства, фактори, що впливають на рівень сприйняття сервісу клієнтом.

Ключові слова: сервіс, сервісна діяльність, культура обслуговування, ресторанні практики, ресторанний бізнес, індустрія гостинності.

Summary

Toloc G. **Service activity how the element of culture is in restaurant practices**

The article represents basic directions of service activity in establishments of restaurant economy, exposes the row of factors which affect the level of perception of service by a client. Attention is accented on notions of quality of products, professional trade of personnel and comfort of users of services as key instruments for maximal satisfaction of necessities of clients of establishments of hospitality.

Key words: service, service activity, culture of service, restaurant practices, restaurant business, industry of hospitality.

Аннотация

Анализируются направления сервисной деятельности в заведениях ресторанного хозяйства, факторы, влияющие на уровень восприятия сервиса клиентом.

Ключевые слова: сервис, сервисная деятельность, культура обслуживания, ресторанные практики, ресторанный бизнес, индустрия гостеприимства.

УДК 008:379.85:37

Л.М. Устименко

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЕТНОГРАФІЧНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Етнографічний туризм посідає значне місце в житті суспільства у зв'язку з тим, що є однією з важливих форм трансляції національних культур та має значний культурно-освітній потенціал. Культурне самовираження народу завжди викликало інтерес, адже дозволяло краще пізнати національну культуру та опанувати важливі для розвитку особистості її складові. Саме тому в основі етнографічного туризму лежить потреба в духовному освоєнні та збереженні національної спадщини, ознайомлення з культурою й побутом інших народів, що є особливо важливим в епоху глобалізації. Етнографічний туризм, як суспільний феномен, є джерелом самофінансування національної спадщини та позабюджетних інвестицій у нові дослідження, відродження, збереження пам'яток національної культури й нематеріальної духовної спадщини; стимулює фольклор, підтримку культурних, етнічних традицій, народних ремесел і промислів.

Розвитку етнографічного туризму в Україні сприяє також втілення в життя українського суспільства основних положень державної етнополітики України – створення рівних можливостей для всіх громадян держави, незалежно від політичних, релігійних та інших переконань, етнічного й соціального походження, мовних або інших ознак. Головний принцип даної політики полягає в пріоритеті вільного розвитку духовної сфери. Духовні надбання національних меншин стали органічною складовою частиною та важливим чинником збагачення культури всього українського суспільства.

Етнографічний туризм, як окремий вид туризму, заслуговує на значну увагу, оскільки розвивається швидкими темпами. Однак в українській науковій думці його сутність і становлення висвітлено недостатньо.

Розвиток етнотуризму, його проблеми та перспективи розглядалися в працях В.Серебія. Ряд науковців наголошують на необхідності використання етноресурсів в організації туристичної діяльності, зокрема В.Корнієнко, І.Кулаковська, О.Суліменко, але авторами не представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності етнографічного туризму, характеристики його становлення.

Метою даного дослідження є визначення історико-культурних аспектів розвитку етнографічного туризму в Україні. Поставлена проблема потребує виконання наступних завданнь:

– визначити історичні аспекти розвитку етнографічного туризму в Україні;
– охарактеризувати культурно-освітні аспекти етнографічного туризму;
– проаналізувати соціально-економічні аспекти етнографічного туризму.

Етнографічний туризм – процес взаємопроникнення культур – культури населення території, що відвідується та культури населення території, з якої прибув турист. Цей процес зустрічі культур веде до позитивних цивілізаційно-духовних результатів як для сторони, що приймає, так і для туристів, оскільки даний вид туризму сприяє соціально-громадському, духовному взаємозбагаченню людей, обміну культурними досягненнями, взаємному пізнанню традицій та звичаїв, що, в свою чергу, підвищує інтелектуальний і культурний рівень суспільства.

На думку автора, оптимальним є наступне визначення поняття «етнографічний туризм». Етнографічний туризм – вид пізнавального туризму, метою якого є відвідання етнографічних об'єктів (культових споруд, пам'яток культури, історії й архітектури, національних святинь, об'єктів побуту та територій мешкання певних етносів, а також заходів національно-духовного змісту), що є історичною спадщиною народу (етносу), який проживав або проживає на даній території.

Витоки становлення та розвитку етнографічного туризму пов'язані з піднесенням національної свідомості українського народу, пробудження інтересу до своєї культури, тому основні етапи розвитку та функціонування етнографічного туризму на території України можна представити наступним чином.

1 етап – з найдавніших часів до др. пол. XIX ст. – цей етап можна назвати передісторією етнографічного туризму або початковим. Загальною рисою цього періоду була стихійність в організації етнографічних подорожей, викликана цікавістю до етнографічних осередків та розвитком

етнографії. Цей вид туризму в основному розвивався на Західній Україні, що входила до складу Австро-Угорщини. А в тій частині України, що входила до складу Російської імперії все, що було пов'язано з українською національною культурою та самосвідомістю, всіляко гальмувалось та обмежувалось.

На відміну від Російської імперії, в Австро-Угорщині були створені кращі умови для розвитку етнографічного туризму. На західноукраїнських землях, під впливом А.Чернецького, любителя слов'янської старовини та мандрівного вчителя, члени «Руської трійці» М.Шашкевич, І.Вагилевич і Я.Головацький першими порушили питання про організацію народознавчих мандрівок і самі багато мандрували по території Східної Галичини, Північної Буковини та Закарпаття.

Я.Головацький ще студентом обійшов майже всю Галичину, Буковину, Закарпаття, зібравши величезну кількість етнографічного та фольклорного матеріалу, поклавши початок системному, всебічному вивченню краю засобами подорожі. Мандрівки дослідника дали поштовх для подальших народознавчих подорожей і, як наслідок цього, в Галичині молодь почала подорожувати. Це були перші кроки у розвитку етнографічного туризму.

Одним із найбільших знавців у дослідженні рідної історії, зокрема давніх її часів, є І.Вагилевич. До найпомітніших праць карпатознавчого характеру належать історико-етнографічні розвідки про бойків і гуцулів. Дослідження, публікації та народознавчі пошуки І.Вагилевича є здобутками української етнографічної думки XIX ст. І.Вагилевич вважається основоположником етнографічного туризму.

2 етап – з др. пол. XIX ст. – до середини XX ст. – етап становлення етнографічного туризму як важливого духовно-патріотичного явища регіонального рівня. Загальною рисою періоду були поява організаційних форм (етнографічних, гуртків та створення спеціальних осередків (музеїв, давньосховищ, приватних колекцій, випуск етнографічної літератури і популяризація етнографічних об'єктів, підготовка екскурсоводів тощо).

Організаційно-просвітницька діяльність Я.Головацького та І.Вагилевича мала великий вплив на членів товариства «Просвіта», до якого входили студенти Львівської духовної семінарії та університету.

Улітку 1865 р. З.Заславський, Д.Танячкевич, І.Мандичевський, Ю.Целевич, Н.Вахнянин та ін. протягом тижня мандрували по Галичині, збираючи краєзнавчі матеріали, які згодом знайшли застосування в археологічних, лінгвістичних, географічних, краєзнавчо-етнографічних дослідженнях [6; 175].

Львів стає наприкінці XIX ст. провідним центром з вивчення українського народознавства засобами мандрівок та екскурсій. Розгорнулась робота етнографічної комісії, створеної 1898 р. при Науковому товаристві ім. Т.Шевченка. Активну участь у ній брали І.Франко, М.Павлик, В.Гнатюк, Ф.Колесса, Ф.Вовк та ін. Зібрані ними матеріали надруковано у 38 томах «Етнографічного збірника» та 20 томах «Матеріалів до української етнології».

3 етап – початок XX ст. – др. пол. XX ст. – етап функціонування організованого етнотуризму як окремого пізнавально-духовного напряму національного масштабу з відповідними соціальними інститутами, туристичними організаціями та комплексом закладів щодо збереження та популяризації етнографічних центрів і ресурсів.

У Східній Галичині на початку XX ст. відбувається піднесення туристично-краєзнавчого руху, що сприяло не тільки збиранню наукових матеріалів, а й національно-патріотичному та фізичному вихованню підростаючого покоління. В 1910 році в м. Станіславові засновано Українське туристичне товариство «Чорногора», а 1924 р. у Львові – Туристично-краєзнавче товариство «Плай». Ці організації у своїх статутах окреслювали організацію етнографічного туризму як одну з пріоритетних. Незважаючи на те, що існує низка організаційних форм, подорожі ще носять стихійний характер, але спостерігається перехід до більш організованих і системних форм. Тоді, як в інших регіонах України краєзнавча діяльність і розвиток етнографічного туризму не були помітним явищем.

4 етап – з др. пол. XX ст. – до кінця XX ст. – етап розвитку етнографічного туризму як окремого виду та включення його елементів або активне залучення етноресурсів до інших видів туризму (на рубежі XX-XXI ст. етноресурси активно включаються в оглядові екскурсії).

5 етап – з поч. XXI ст. до наших днів – етап трансформації етнографічного туризму в спеціалізований туризм. Цей етап характеризується:

– поглибленим вивченням та збереженням етнографічних центрів та ресурсів;

– створенням відповідних осередків популяризації (наприклад, Національний історико-

етнографічний заповідник «Переяслав»);

– розробкою регіональних та національних програм розвитку етнографічного туризму;

– випуском спеціальної літератури та підготовкою відповідних кадрів;

– створенням спеціалізованих маршрутів та програм етнографічних турів [5; 232].

У наш час у міжнародному туризмі є традиція: під час оглядових екскурсій знайомити туристів із місцевими танцями, співом чи стравами, або під час обіду чи вечері туристам пропонується послухати місцеву музику або пісні, переглянути виставу чи ритуал тощо. Для більш зацікавлених у пізнанні місцевої культури туристів пропонуються спеціалізовані тури, власне, етнографічний туризм. Але все частіше на догоду туристам нівелюються місцеві традиції, наприклад, коли для туристів показують ритуал, який має проводитись за місцевими звичаями тільки раз на рік або раз на місяць, а його показують щомісяця або щотижня.

Чимало культурологів стверджують, що є підстави для того, щоб обмежити спілкування мандрівників і місцевого населення, оскільки туризм негативно впливає на самобутню національну культуру, насаджуючи культуру масового туристичного ринку та стандарти життя розвинених країн із техногенною орієнтацією. Відомо, що в певних туристичних центрах і регіонах спостерігається деструктивний вплив туризму на місцеві культури ще з кінця 60-х років XX століття [7; 8-9]. Але в останні десятиріччя проблема набула широкого резонансу через невпинне зростання кількості міжнародних подорожан.

З іншого боку, захисники туризму підкреслюють, що їх індустрія безпечна, що в будівництві готелів та інших складових туристичної інфраструктури беруть участь місцеві дизайнери, художники, які враховують народні традиції та використовують місцеві будматеріали. Позитивним є й те, що туризм приносить доходи до місцевих бюджетів, створює можливості для працевлаштування місцевого населення. У деяких країнах існують обмеження для наймання на роботу іноземців, що дає можливість місцевим кадрам підвищувати свою кваліфікацію та просуватись по службі. Туризм може бути каталізатором розвитку соціокультурного середовища, і це залежить від національної політики та діяльності місцевих органів влади, адже отримані від цієї галузі кошти можна направляти на розвиток національної культури, освіти, мистецтва.

На країни, що мають здорову та багатогалузеву національну економіку, туризм, при правильній державній політиці щодо місцевої культури, навряд чи може негативно впливати в соціокультурному плані. Небезпека виникає тоді, коли туризм є головним постачальником валюти до національного бюджету країни. У такому разі, особливо за відсутності розумної державної політики щодо збереження національної культури, туризм може мати негативний вплив на місцеву культуру. І це виявляється у втраті місцевим населенням, особливо молоддю, національних традицій і цінностей, що століттями формували певні норми поведінки.

Етнографічний туризм разом із культурно-пізнавальним, сільським, релігійним можна віднести за своїм змістом до тих, що мають найбільший культурно-освітній потенціал, оскільки вищеназвані види туризму використовують величезний ресурсний потенціал природної та культурної спадщини людства. Тісний зв’язок етнографічного туризму з культурою та освітою очевидний і цей зв’язок необхідно використовувати для певних соціальних завдань. Наприклад, не тільки вивчення, збереження та популяризація етноресурсів, але й використання їх потенціалу для трансляції національно-культурної спадщини, національно-патріотичного виховання. Але щоб етнографічний туризм був популярним і етнографічні ресурси залишалися цікавими для відвідувачів, треба розробити вдалі форми їх презентації. Цікавими є для нас інші країни саме з причини своєрідності їх культури, особливо в епоху глобалізації, коли стираються відмінності не тільки в культурі, звичаях сусідніх країн, але й досить віддалених. Саме цей аспект стимулює попит на екзотику, місцеву автентичну культуру. Тому в звичайні тури організатори туристичних подорожей стали включати етнічні елементи.

Сучасному туристу потрібні не тільки оздоровлення та відпочинок, але й отримання нових вражень, здебільшого позитивних, що несуть важливу інформацію, збагачують знання та розширюють світогляд. І цю потребу може частково задовольнити етнографічний туризм, що передбачає подорожі до етнографічних центрів з автентичними об’єктами культури та побуту. Але таких центрів не так вже й багато, до того ж чимало з них не можуть приймати велику кількість туристів з причини невисокого пропускного потенціалу.

Виходом у цій ситуації може бути відродження народних традицій та виробництво предметів побуту, приготування національних страв за давніми рецептами. Всі ці заходи можна організовувати

в новостворених туристичних центрах постійно, час від часу проводячи етнофестивалі та інші заходи, наповнюючи їх місцевими етноелементами, що активно робиться в розвинених країнах Європи – Франції, Швейцарії, Нідерландах, Іспанії, Бельгії, Німеччині, Італії та ін. [6; 177].

В Україні за останнє десятиліття також є позитивні зрушення. Вже декілька років недалеко від Києва проводиться етнофестиваль «Трипільське коло» та організовуються історичні реконструкції в тематичному парку «Київська Русь», що в селі Копачів, на Обухівщині. Подібні заходи проводяться й в інших регіонах України. Згадаємо, приміром, «Сорочинський ярмарок», що традиційно проводиться на Полтавщині та має перспективи приймати гостей з інших країн.

Безумовно, серед усіх регіонів України попереду західний, оскільки там проводиться найбільше заходів етнографічного спрямування. Саме там стали традиційними такі відомі імпрези, як «Свято молодого вина» та «Свято різників» на Закарпатті й ін. Усі ці заходи організуються з використанням етнографічних ресурсів побутового характеру, згідно давнім традиціям, використанням елементів духовної спадщини регіонів. Вище згадані заходи задовольняють не тільки пізнавальні, розважальні та рекреаційні потреби туристів, але й виконують культурно-освітню та виховну функції, особливо для молоді. Але щоб такі заходи залишались популярними, необхідно максимально зберігати етнографічні ресурси, особливо духовні, адже будівлі, культові споруди, предмети побуту можуть зберігатися значно довше, ніж духовні, а для останніх необхідні так званні носії, тобто майстри, що знають секрети ремесел, люди, що пам’ятають традиції та звичаї, співаки, що вміють співати народних пісень тощо.

Не може втішати, що наші писанки вже виготовляються китайцями, а українці забувають майстерність виготовляти саме український бренд – писанку. Нажаль, проблема втрати майстерності та вихолощування духовного наповнення в творах народного мистецтва на догоду туристам існує не тільки в Україні. Причина цього – комерційний зиск.

Оптимальне вирішення проблеми збереження етнокультурної своєрідності туристичних центрів залежить від відповідної національної політики держав, що приймають туристів у великій кількості, а також від ефективної діяльності міжнародних організацій, таких як ООН, ЮНЕСКО, Світова Туристична організація та інші регіональні й спеціалізовані структури. Представники індустрії туризму, місцевих урядів, фондів культури, неурядових організацій та торгівельних спілок (і в Україні, яка є членом ВТО) визнають потребу створити нормативну базу розвитку туризму, яка б підтримувала довготермінові проекти збереження культурної своєрідності туристичних центрів та довкілля [3; 21].

Шляхами реалізації культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму в умовах глобалізації можуть стати маршрути, що ознайомлюють туристів з автентичними об’єктами місцевої культури та побуту, відвідання заходів, що транслюють духовну культуру, традиції, звичаї, обряди, мистецьку майстерність, формування етностилю в туристичних центрах, культосвітня робота серед всіх суб’єктів туристичної діяльності.

Отже етнографічний туризм на українських землях розвивався нерівномірно. Витоки його починаються в Західній Україні у XIX ст. У той час, коли на українських землях, що входили до складу Російської імперії все, що було пов’язано з піднесенням та розвитком національної свідомості й культури гальмувалось, а подекуди й заборонялось. Саме у XIX ст. відбувається процес становлення етнографічного туризму. Більш організованим явищем етнографічний туризм стає у XX ст., коли з’являються відповідні організаційні форми, видається спеціалізована література, заходи стають більш системними. На початку XXI ст. етнографічний туризм стає важливою складовою ринку спеціалізованого туризму.

Етнографічний туризм пов’язаний з культурою та просвітою населення, оскільки ресурсом для його реалізації є національно-культурна спадщина, а сам етнографічний туризм є однією з форм отримання освіти та національно-патріотичного виховання. Через етнографічний туризм реалізується функція збереження і трансляції національної спадщини шляхом підтримки етнографічних осередків, надання можливості презентувати елементи духовної та матеріальної культури.

Даний вид туризму характеризується потужним культурним, соціальним і економічним впливом на розвиток країни, прибутковістю та динамічністю у зв’язку з тим, що дає можливість зберігати національно-культурну спадщину, реалізовувати й збагачувати етнічний потенціал територій, матеріально підтримувати майстрів народної творчості, створювати нові робочі місця та отримувати прибутки до бюджету. Тож етнографічний туризм є перспективним сегментом як внутрішнього туризму в Україні, так і міжнародного.

Джерельні приписи

1. Корнієнко В.В. Методика використання в туризмі пам'яток етнічної історико-культурної спадщини України / В.В. Корнієнко // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. – Вип. 21. – С. 119-124.

2. Кулаковська І.М. Етнокультурний потенціал як чинник підвищення екскурсійної привабливості регіону / І.М. Кулаковська // Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2010. – № 3. – С. 73-76.

3. Серебій В. Розвиток етнотуризму: проблеми та перспективи / В.Серебій // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2011. – № 20.

4. Суліменко О.О. Структура етнокультурного простору України: формування та взаємодія складових елементів: автореф. дис… канд. соціол. наук: 22.00.03 – «Соціальна структура та соціальні відносини» / О.О. Суліменко. – К., 2004. – 16 с.

5. Устименко Л.М. Основи туризмознавства: Навч. посібник / Л.М. Устименко. – 2 вид., оновл. – К.: Альтерпрес, 2011.

6. Устименко Л.М. Історія туризму: Навч. посібник / Устименко Л.М., Афанасьєв І.Ю. – 2 вид., оновл. – К.: Альтерпрес., 2008. – С. 170-181.

7. Чи на правильному шляху культурний туризм? // Кур'єр ЮНЕСКО. – вересень / жовтень, 1999.

Резюме

Розглядаються історико-культурні аспекти розвитку етнографічного туризму в Україні. Визначено основні етапи розвитку етнографічного туризму. Охарактеризовано взаємодію етнографічного туризму з національною культурою.

Ключові слова: історико-культурні аспекти, етапи розвитку, етнографічний туризм, Україна, культурно-просвітній потенціал.

Summary

Ustymenko L. **Stages of development of ethnographical tourism in Ukraine**

The article present stages of development of ethnographical tourism in Ukraine, historical and cultural aspects of the realization potential of ethnographical tourism are revealed; the peculiarities and laws of its functioning are determined, the priority value of tourism among the other social and cultural institutions.

Key words: historical and cultural aspects, stages of development, ethnographical tourism, Ukraine, cultural and educational potential.

Аннотация

Рассматриваются историко-культурные аспекты развития этнографического туризма в Украине. Определяются этапы развития этнографического туризма.

Ключевые слова: историко-культурные аспекты, этнографический туризм, культурно-просветительный потенциал.

УДК 391(477)

О.О. Лавренюк

ЗНАКОВІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ

Традиційний одяг українців є одним із найдавніших і наймасовіших видів художньої творчості народу. Дослідженню самобутнього народного вбрання, як важливої складової матеріальної етнокультури, присвячено низку праць дореволюційних етнографів: П.Чубинського (розділ про народний одяг у «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край». – Т. VII), Я.Головацького «О народной одежде или народном убранстве русинов», Ф.Вовка розділ «Одежа» у монографії «Етнографічні особливості українського народу»), Д.Яворницького (розділ «Одежда у запорожских козаков» у тритомній «Истории запорожских казаков». – Т. 1), а також окремі розділи в етнографічних розвідках і студіях М.Арандаренка, В.Шухевича, М.Сумцова та ін. Важливим внеском у розробку естетики народного вбрання є праця О.Воропая «Український народний одяг». Окремі аспекти знаковості народного одягу аналізували радянські й пострадянські історики, етнологи й мистецтвознавці – Б.Рибаков у працях «Язычество и Древняя Русь» та «Ремесло Древней Руси», Л.Артюх і Т.Косміна у розвідці «Этническое своеобразие элементов материальной культуры украинцев в славянском контексте», К.Матейко у праці «Український народний одяг», Т.Ніколаєва у монографії «Історія українського костюма» і студії «Традиційний селянський одяг Київщини», М.Білан і Г.Стельмащук у монографії «Український стрій».

Одяг *(англ. costume, нім. Kleidung)* є штучним прикриттям людського тіла, ужиткове призначення якого полягає в захисті від впливів зовнішнього середовища. Однак захисна функція одягу не обмежувалась прикриттям від холоду, вологи, вітру, сонця. Згідно з народними уявленнями, одяг захищав і від впливів злих духів, зурочень, виконуючи магічно-оберегову функцію. Так, існувало повір'я, що фартух захищає живіт жінки, а тому його особливо рекомендували носити вагітним жінкам аби запобігти «зуроченню» майбутньої дитини [6; 335-336].

Роль талісманів виконували різнорідні прикраси (хрестики, намиста, дукачі, персні тощо). Надзвичайна важливою була оберегова функція вишивки. Зокрема, вважалося, що вишивка на грудях захищає душу людини. «Це давня українська традиція протистояти злу красою, – відзначає Г.Лозко. – Ось що спонукало зимовими вечорами вишивати, гаптувати одяг собі і своїм рідним, коханим, вкладаючи у вишиті узори найщиріші, найпотаємніші мрії і почуття. Так магічне значення речей перетворювалось на естетичне» [6; 336].

Магічна символіка, характерна для народного вбрання, як і для інших видів традиційної матеріальної культури, була складною сигнітивною (лат. Signa – знак), тобто знаковою системою, котру слов'яни використовували з найдавніших часів. Знаки цієї системи символізували різні предмети і явища довколишнього світу. Так, ромбічні узори трипільців символізували родючість: зокрема, ромб із крапкою посередині символізував засіяне поле, ромб із відростками або закрутками на зовнішніх кутах символізував проростання зерна. Коло чи розетка були символічними зображеннями сонця. Схематичне дерево символізувало життя (дерево життя), продовження роду [6; 336]. Всі ці та інші символічні знаки можна побачити й на вишиванці, що прикрашає різні компоненти українського народного вбрання.

Знакова система, втілена в деталях одягу, зокрема, зображеннях на прикрасах, орнаментах вишивки тощо, виконувала роль «уречевлених замовлянь». Характерну особливість давньоруських замовлянь підкреслює Б.Рибаков: «...Удалося встановити, – відзначав вчений, – що давньоруський язичник, який чекав небезпеки від усього світу, захищався не окремими його елементами, а системою світотворення, взятою в її природній динаміці» [9; 40]. Слов'янські прикраси, що відтворювали систему макрокосму, відомі з середини I тисячоліття нашої ери. До них належать, зокрема, антропоморфні фібули з Середнього Подніпров'я, амулети-обереги з курганів XI-XIII ст. Вони виконували функцію оберега в той час, коли людина виходила за межі свого укриття: «Коли людина покидала свій дім-фортецю, то оречевлені замовляння, як можна назвати орнамент, мали бути перенесені на одяг, – писав Б.Рибаков… Всі предмети, пов'язані з виготовленням полотна для одягу (вальки, тріпала для льону, прялки) щільно оснащувалися заклинальними знаками. Власне одяг, особливо жіночий, був насичений символікою.., що відтворює макрокосм» [9; 40]. Цю тезу підкріплював Б.Рибаков посиланням на зображення, що прикрашають золоті і срібні предмети

жіночого вбрання зі скарбів XII-XIII ст., що характеризують світогляд представників вищих верств давньоруського суспільства: «Принцип відтворення макрокосму проведений тут послідовно: головний убір, намиста, діадеми – небо» рясни (декоративні стрічки – О.Л.) – дощ; колти, що завершують рясни внизу, біля грудей – посланці неба; птахи-сирини, русалки з рогами турів у руках для поливу паростків, грифони й семаргли, божества неба і рослин. У намистах – земні рослини й різні символи родючості. Кінці пояса, що звисають донизу, довершують картину світу – вони прикрашені мордами ящурів.

Кожна окрема деталь оздоблена особливим, продуманим символічним візерунком, насиченим аграрною заклинальною тематикою. Рослинний візерунок зображений у двох варіантах: заклинання росту (показані фази розвитку рослини) й заклинання простору повсюдності («повсеместности») (чотиричастинна композиція з паростків), що може бути виражене словесною формулою: «Нехай усе росте і скрізь росте!» [9; 43].

У складі коштовних гарнітурів давньоруських княгинь були прикраси, на яких ніколи не траплялися християнські зображення. Зокрема, це срібні браслети, що використовували для підтримання довгих рукавів жіночого ритуального одягу. На них гравірувалися певні символи води, епізоди язичницьких «Русалій», зокрема, танець родючості, під час якого жінка змахувала, мов крилами, розпущеними рукавами, епізоди купальських ігрищ тощо.

У мікрокосмі побутових предметів – прикраси, одяг – відтворювався макрокосм – всесвіт у його нероздільній цілісності. Використання елементів динаміки – зображення сонця, що рухається небосхилом, різних фаз розвитку рослин, дощу тощо «...мало збільшити заклинальну силу цієї глибоко продуманої магічної орнаментики, яка надовго увійшла в народне життя» [9; 41].

Язичницький світогляд утратив свою цілісність під впливом християнства, однак традиційний, насамперед ритуальний народний одяг українців – комплекс жіночого одягу, навіть у другій половині XIX ст. зберігав символічні знаки цілісності побутового мікрокосму в його прадавній язичницькі світоглядній моделі. Магічне значення символіки одягу з часом забувалася, однак первісна світоглядна цілісність елементів, що складали одяговий ансамбль, значною мірою зумовила і його естетичну гармонійність.

Важливим аспектом символіки одягу є символіка кольорів, адже колір може «заступати (репрезентувати) певні речі та явища, навіть поняття, відіграючи таким чином, важливу знаково-символічну роль» [4; 353] і характеризуючи багато явищ і процесів етнічної культури та психіки. Переважання певних кольорів у предметах, що складають комплекс традиційного одягу, відображає особливості світосприйняття (унікальний кольоровий образ світу), морально-ціннісних орієнтацій, естетичних смаків.

Кольорова гама народного одягу різних регіонів України досить розмаїта: червоно-чорні й червоно-сині кольори Наддніпрянщини й Поділля, порівняно світлі кольори Полісся, різнобарв'я гуцульського одягу, переважно чорні кольори бойків Закарпаття. Однак спільним для всіх регіонів України й найпоширенішим був червоний колір. Аналізуючи причини переважання червоного кольору у традиційному одязі, А.Пономарьов, зокрема, відзначав, що це зумовлено прадавніми традиціями хліборобського народу, пов'язавши з культом сонця і культом життя: «Червоний колір принизує всю обрядово-ритуальну та світоглядну систему, набуваючи магічних властивостей. Згідно з народними уявленнями, червоний колір захищав від дії злих сил: звідси – червоні хрестики, намальовані біля входу в оселю як її оберіг від зовнішніх недобрих сил, підфарбування червоним кольором призьби, пучечки калини понад дверима та вікном. Поряд із цим, червоний колір ототожнювався з чимось гарним, красивим, веселим і радісним» [8; 1192]. Так, про дівчину, яка виходила на вулицю в синіх або зелених стрічках, без червоних, казали: «Яка пісна дівка вийшла гуляти». Водночас червоного не можна було одягати під час посту [8; 1192].

Поряд із червоним, у традиційному одязі українців з давньослов'янського періоду найчастіше використовувався білий. В.Кафарський та Б.Савчук відокремлюють три кольори, що визначають основні значення традиційної символіки кольорів: червоний, білий та чорний. У переважанні червоного та білого кольорів «...проявлявся глибокий сакральний зміст, а також традиційні технології виготовлення натуральних барвників»: «Червоний колір сприймався як колір-оберіг, – відзначають етнологи, – тому він переважав у вишивках, був присутній у поясах, дівочих стрічках, намистах тощо. Слово «красний» стало синонімом таких понять, як «гарний» («красивий»), «вартісний», «кращий», а також означало здоров'я, радість, добробут. Українські ремісники (красильники) досягли високого рівня в отриманні широкої гами кольорів: червоний добували з червецю (яєчок хробаків),

червоно-коричневий – з гречаника, звіробою, кори дикої яблуні, темно-малиновий – з листя дикої яблуні та ін. Білий колір в уявленнях українців виступав як символічний еквівалент денного світла, тому асоціювався з добром, перемогою над злом та очищенням, а в поєднанні з червоним наділявся життєдайною силою. Чорний колір, навпаки, асоціювався з ніччю, символізуючи злі ворожі сили, що несуть розлад, морок, смерть» [4; 356]. Етнічна символіка кольору, що домінував у народному вбранні, мала розвинену, широку сакрально-символічну функціональність.

Окрім сакральної, традиційний народний одяг несе в собі національну символіку. На думку українських мистецтвознавців та етнографів (А.Пономарьова, А.Артюх, Т.Косміної, Т.Ніколаєвої, Г.Стельмащук та ін.), статусу національного символу український народний одяг набув у XVII-XVIII ст., ототожнившись із символічною постаттю народного героя козака. Художня та фольклорна традиції створили образ козака Мамая, атрибутика якого – одяг, довгі вуса, «оселедець», люлька, шабля, бандура та ін. мають символічне значення.

Козацький одяг у ранній період формування Запорізької Січі не відзначався стильовими ознаками, був простим, випадковим. «Бувало, поголить собі запорожець голову, заправить оселедець за вухо, завинеться ганчіркою, натягне на себе опанчу, взує зі свинячої шкури опорки, то так собі й ходить; а той спіймає козу, обдере її, облупить шкуру, очистить від вовни, одягнеться, взує постоли зі шкури ... та так і блукає по степу. А той і того краще: чи вирядиться в такі постоли, що в них можна Дніпро переплисти, чи на одну ногу натягне постіл, а на другу сап'яновий чобіт та ще й приспівує:
«Одна нога в постолі, а друга в сап'яні –
Подивися, Ганно, який постіл гарний:
Чи сей, чи сей, чи сей, чи сей?..» [11; 24].

Одяг запорожця залежав від успіху чи неуспіху в боях із татарами й турками. Так, на початку думи «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер» повідомляється, що «гуляючи» «битим шляхом ординським», герой не здобув військової здобичі. Це зумовило специфіку його вбрання:

«…На козаку, бідному летязі,
Три сермязі,
Опанчина рогожовая,
Поясина хмеловая;
На козаку, бідному летязі, сап'янці
Видно п'яти і пальці…» [3; 56].

Приблизно так само спочатку вдягнутий і козак Голота – герой однойменної думи:

«...На козаку шати дорогії –
Три семирязі лихії:
Одна недобра, друга негожа,
А третя й на хлів незгожа…» [3; 16].

Але, здолавши у «полі килиїмському» багатого татарина, козак Голота перевдягається у здобутий дорогий одяг:

«...Він тоді добре дбав,
Чоботи татарські істягав,
На свої козацькі ноги обував;
Одежу істягав,
На свої козацькі плечі надівав;
Бархатний шлик іздіймає,
На свого козацьку голову надіває...» [3; 18].

З розвитком Січі змінювався козацький побут, усталювався певний комплекс одягу. Козака Мамая на численних картинах народного живопису зображено в дорогому ошатному одязі. Саме таким закарбувався образ запорожця в народній пам'яті.

Характеризуючи козацький одяг, І.Крип'якевич, зокрема, зазначав: «Козаки найчастіше носили жупан і кунтуш. Козацький жупан, або каптан, був довгий до колін, з двома зморшками ззаду, застібнутий на ґудзики, підперезаний поясом. Пояси бували вовняні або шовкові, не раз дуже довгі, на кілька метрів. Кунтуш (або черкеска) сягав до кісток, був просторий, з фалдами, нашивками й різними прикрасами, рукави дуже широкі, з роздорами. Старшина, особливо ж гетьмани, на жупан накидали керею – плащ без рукавів, застібнутий на оздобну клямку, з кількома ґудзиками й петельцями на грудях, з широким хутряним коміром на плечах. Незаможні козаки... носили різний одяг – каптани, свити, опанчі, кобеняки, кожухи» [5; 109].

До комплексу широкого і просторого верхнього козацького одягу, крій якого не сковував рухів, додавалися такі ж широкі шаровари – суконні, нанкові, шкіряні, різнобарвні, переважно синього кольору. Холоші шароварів носили поверх халяв сап'янових жовтих, зелених, червоних чобіт із вузькими носками, прив'язуючи шаровари до халяв шовковими шнурками із золотими чи срібними китицями на кінцях так, що з-під шароварів виглядали тільки носки й каблуки чобіт. Шаровари завширшки 20 аршин матерії називалися «рясними», а завширшки в 15 аршин – «з достатку» [12; 207].

Багатий барвистий одяг запорожців справляв незабутнє враження: «Бувало, – розповідав І.Розсолода, – щороку приїжджають запорожці у Смілу на ярмарок чоловік по дванадцять... Вдягнуті так, що Боже, твоя воля! Золото і срібло! Шапка на запорожцеві бархатна, червона, з кутами, а околиш пальців на три завширшки, сірий чи чорний; з-під нього жупан із найдорожчого червоного сукна, горить, як вогонь, просто очі засліплює, а зверху черкеска з вильотами, чи синя чи блакитна; штани суконні сині, широкі – так і нависли майже на передки чобіт; чоботи червоні; на лядунці золото чи срібло; навіть перев'язі в золоті, а шабля при боці вся в золоті – так і горить. Іде й землі не торкається...» [12; 207].

Як видно з описів сучасників та іконографічних джерел, одяг запорожців барвистий; поширеним поєднанням кольорів було поєднання червоного кольору жупана та блакитної черкески. В такій кольоровій гамі витриманий і костюм гетьмана Б.Хмельницького, зокрема, 1648 року під Замостям: на ньому червоний жупан і фіалкова керея (ферезія, делія) зі срібними петельцями, підбита соболями. Подібні кереї – плащі без рукавів, застібнуті на коштовні клямки, з кількома ґудзиками й петельцями на грудях, з широким нутряним коміром на плечах носила переважно козацька старшина [5; 109].

Одяг простих козаків відрізнявся від одягу старшини не тільки меншою кількістю компонентів, а й дешевшим матеріалом, хоч найдорожчий святковий одяг рядових членів січового товариства також виготовлявся з шовку, польського й англійського сукна, кармазину й оксамиту. За свідченням 112-літнього сучасника запорожців М.Коржа, записаним Д.Яворницьким, популярними на .Запоріжжі були й дорогі шапки з видри (каборги, виднихи) [12; 202]. Використання того чи іншого одягу залежало від статків козака, принаймні, звичаєве право не обмежувало запорожців щодо використання матеріалів й компонентів одягу. Козацький одяг часто діставав назву матерії, з якої був пошитий. Так, у думі «Три брати азовські» є наступні слова:

«...Середульший брат з коня вставає,
З-під лудану червону китайку видирає...» [10; 350].

Йдеться про каптан, пошитий з матерії, що звалася луданом [10; 350]. За Д.Яворницьким, одяг з шовкової штофної тканини з візерунками, подібної до матерії шалей, називався у запорожців шальовим, одяг із польського й англійського сукна називався саєтами. від польського слова «sajeta» з тим же значенням. Популярністю в козацькому середовищі користувався одяг із оксамиту – золотого чи срібного матеріалу, схожого на бархат, з барвистими візерунками, шитого, як і парча, золотими й срібними нитками. У Давній Русі оксамит, який привозили переважно з Візантії, використовувався для пошиття одягу князів, богатих бояр, церковників, а в запорожців ішов на пошиття каптанів, що їх могли носити як представники старшини, так і рядові члени товариства. Особливою популярністю користувалося на Запоріжжі червоне сукно – кармазин (від тюркського слова «киримизи» – червоний чи «кермез» – фарба, що добувалася з невеликого дерева у степах Бухари) [12; 208].

Один із розділів праці «Нариси історії середньовічної та ранньо-модерної України» Н.Яковенко назвала «Лицарі християнства у мусульманському вбранні», підкреслюючи мотив запозичення запорожцями покрою одягу, високих шапок, широких шароварів, широких і довгих поясів тощо у татарів і турків [13; 185-188]. Це запозичення, яке відзначалося й іншими дослідниками, здійснювалось у ході довготривалого спілкування з мусульманським світом; шляхом використання здобутого в боях, під час військових походів; певну роль відігравали й подарунки в формі багатого одягу з боку вищих татарських і турецьких властей [12; 208].

Козацький одяг, що формувався спонтанно, увібрав не лише тюркські, а й інші іноетнічні компоненти. Проаналізувавши велику кількість іконографічного матеріалу, зокрема, малюнки О.Рігельмана, історичні портрети, зібрані в українських музеях, Ф.Вовк дійшов висновку, «...що коли в другій половині XVIII століття костюм козацької старшини ... був подібний до польського…, разом із тим цей костюм, як і костюм сільського населення України, мав багато спільного з деякими кавказькими костюмами, приблизно тої самої епохи. Черкеска та бешмет кабардинця... нагадують

український костюм, а верхня одежа вірмена... цілком подібна до польсько-українського жупана та кунтуша» [2; 125-126].

Одяг козацької старшини, відтворений на гравюрах та іконах XVII-XVIII ст., відрізняється від одягу рядового козацтва, наближаючись до одягу польських феодалів. Одяг козацтва відрізнявся від одягу селянства: «При всій своїй відмінності вбрання рядових козаків і козацької старшини мало більше схожості, ніж козацький і селянський одяг, – зазначав А.Пономарьов. – Однак саме козацький одяг, що формувався спонтанно, до того ж нерідко вбираючи іноетнічні компоненти, зокрема тюркські (скажімо, кунтуш – верхнє вбрання з прорізами для рук та довгими фапьфивими рукавами), став символом національного українського одягу, хоч селянський мав нібито більше прав на такий статус. Адже в етнічній традиційно-побутовій культурі він займав значне місце і має глибоке етнічне коріння» [8; 1187]. Розкриваючи причину цього феномену, дослідник відзначає, що вона ґрунтується на особливостях, механізму формування національних стереотипів, зокрема, національних символів у матеріальній культурі. Спонтанне виникнення цих символів є реакцією на неординарну етносоціальну ситуацію: «Саме козацтво стало тим соціально-національним явищем та історичним явищем, яке перетворилося на певний символ української нації. В пам'яті людей воно матеріалізувалося, зокрема, через його атрибути, в тому числі й убрання» [8; 1187].

На відміну від А.Пономарьова, Л.Артюх і Т.Косміна атрибутують козацький одяг не як національний символ, а як етносимвол, відзначаючи: «Можна… припускати, що в певні періоди історії розвитку етнічної культури відбувалися події чи створювалися явища, на які пізніше була зорієнтована пам'ять нащадків. Для України це період запорізького козацтва, визвольної війни 1648-1654 рр. ... У системі цінностей закріпився етнічний та естетичний стереотип, реалізований в уявленнях, про козака-запорожця... і закріплений у фольклорі, літературі, образотворчому мистецтві. Цей стереотип уявлень існував у певний історичній період як явище, синхронне самій реалії. Потім він зі сфери побутування перейшов у сферу уявлень, залишився в народній пам'яті й закріпився як стереотип такого елемента матеріальної культури, як одяг...» [1; 232].

Як видно з наведеного тексту статті, Л.Артюх і Т.Косміна аналізують той самий феномен, що й А.Пономарьов, аналогічно розкриваючи механізм його творення. Розбіжність у використанні термінів у даному разі пояснюється, на нашу думку, тим, що стаття Л.Артюх і Т.Косміної була написана за радянської доби, коли існували певні обмеження на вживання слова «національний».

Образ козака-запорожця, найважливішим символізованим атрибутом котрого є козацький одяг, відтворений у численних портретах Козака Мамая, що складають важливий розділ народного живопису. Загалом сприйняття цього образу тотожне сприйняттю Січі як символу українськості, «...головного виразника «справедливого ладу», нібито співзвучного українському народному духові», сприйняття, котре, «видозмінюючись залежно від віянь часу, дожило до наших днів» [13; 444].

На основі козацького вбрання відбулося формування нового стилю в українському народному одязі. Цей процес, що припадає на XVI-XVIII ст. протікав природно, оскільки козацьке вбрання, увібравши низку іноетнічних компонентів, «...у своїх рисах ґрунтувалося на слов'янсько-українських традиціях, носієм яких було селянство» [8; 1187].

Окрім утилітарної – захист тіла від негативних впливів зовнішнього середовища, народний одяг спрадавна виконував важливу магічно-оберегову функцію. Про значення цієї функції свідчить те, що предмети, що використовувалися для виготовлення матеріалу, оздоблювались заклинальними символами, а процес прядіння і ткання супроводжувався обрядодіями, пов'язаними з божеством-покровителькою жіночих ремесел (Мокошею, Берегинею, пізніше – Параскевою-П'ятницею). Комплекс народного одягу, особливо жіночого, був насичений магічною символікою, що виконувала роль «уречевлених замовлянь» і становила складну знакову систему. Б.Рибаков підкреслював важливу характеристику знаковості народного одягу – її цілісність, що відтворювала цілісність макрокосму.

Важливим аспектом знаковості народного одягу є символіка кольорів. Етнічна символіка кольорів, що домінували у народному вбранні, мала розвинену, широку сакрально-символічну функціональність. Переважання в українському народному одязі червоного та білого кольорів відображає особливості оптимістичного світосприйняття: червоний колір наділявся магічно-обереговими властивостями, асоціювався з чимось гарним, радісним, святковим, урочистим, веселим, здоровим тощо; білий колір асоціювався з денним світлом, чистотою і красою.

Окрім сакральної, народний одяг несе в собі національну символіку. Статусу національного символу народний одяг набув у XVII-XVIII ст., ототожнившись із міфологізованою постаттю

улюбленого народного героя – запорізького козака. Комплекс козацького одягу сформувався спонтанно, увібравши іноетнічні елементи (тюркські, польські та ін.) і значно пізніше, ніж комплекс селянського одягу. Утвердження козацького одягу в статусі національного символу пояснюється тим, що саме з козацтвом народна пов'язує спогад про реальну свободу, здобуту під час Національно-визвольної війни 1648-1657 рр., громадянські права, спосіб життя тощо. І після того, як козацтво зійшло з історичної арени, його одяг не втратив значення символу національної ідентичності.

Джерельні приписи

1. Артюх Л.Ф. Этническое своеобразие символики элементов материальной культури украинцев в славянском контексте / Артюх Л.Ф, Космина Т.В. // Х Міжнар. з'їзд славістів, Софія, верес. 1986: Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів / Редкол.: П.С. Сохань та ін. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 229-237.

2. Вовк Хв. Одежа / Хведір Вовк. Студії з української етнографії та антропології / Передм. Ю.Іванченка. – К.: Мистецтво, 1995. – С. 124-170.

3. Героїчний епос українського народу: Хрестоматія: Навч. посібн. / Упоряд. та прим. О.М. Таланчук, Ф.С. Кислого; Передм. О.М. Таланчук. – К.: Либідь, 1993.

4. Кафарський В.І. Етнологія: Підручник / Кафорський В.І., Савчук Б.П. – К.: Центр навч. літ., 2006. – С. 353-356.

5. Крип'якевич І. Одежа / І.Крип'якевич // Історія української культури / За заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 108-111.

6. Лозко Г. Українське народознавство / Галина Лозко. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – С. 335-336.

7. Николаева Т.А. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье / Т.А. Николаева. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 12-15.

8. Пономарьов А. Народне вбрання / А.Пономарьов // Історія української культури: У 5 томах. – Т. 3 / Передм. В.А. Смолія. – К.: Наук, думка, 2003. – С. 1186-1193.

9. Рыбаков Б. Язычество и Древняя Русь / Б.Рыбаков // Наука и религия. – 1987. – № 2. – С. 39-43.

10. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / Атрибутація автографів, упоряд., передм. і прим. О.І. Дея. – К.: Наук, думка, 1983.

11. Яворницкий Д. Запорожье в остатках старины / Д.Эварницкий. – СПб., 1885.

12. Яворницкий Д.И. Одежда у запорожских козаков / Д.И. Яворницький. История запорожских казаков: У 3 томах. – Т. 1 / Передм. В.Т. Смолія. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 198-209.

13. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України: Вид. трете, переробл. та розшир. / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2006.

Резюме

Стаття присвячена аналізу оберегової функції символіки традиційного народного одягу та знакової функції козацького одягу як національного символу.

Ключові слова: український народний одяг, козацький одяг, оберег, знаковість, традиції.

Summary

Lavrenuk O. **Sign of Ukrainian folk clothes**

The paper analyzes the charm function symbols traditional folk dress and sign function Cossack dress as a national symbol.

Key words: Ukrainian folk costumes, Cossack clothes, charm, iconic, traditions.

Аннотация

Статья посвящена анализу обереговой функции символики традиционной народной одежды и знаковой функции казацкой одежды как национального символа.

Ключевые слова: украинская народная одежда, казацкая одежда, оберег, знаковость, традиции.

УДК 72.012.8:725.711

Р.В. Дьяченко

КУЛЬТУРА ВИКОРИСТАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ В ІНТЕР'ЄРІ РЕСТОРАННИХ ЗАКЛАДІВ

У гуманітарних науках сьогодні все частіше йдеться про необхідність дослідження морфології і ознак створеного людиною середовища як цілісної сфери існування, з урахуванням можливо більшої кількості її параметрів: національних, матеріальних, функціонально-прагматичних, соціальних, емоційних і естетичних.

Дослідження присвячено вивченню громадського середовища «моноструктурного типу», де домінує функціональне «поєднання» *національність і харчування*. Сюди відносимо кафе, бари, ресторани, бари-більярдні, спеціалізовані, у тому числі, дитячі кафе, кафетерії, а також клуби і розважальні комплекси. Саме їх національний інтер'єр поєднує в собі багатоманітні і мало досліджені в своїй комплексній якості параметри [3].

У додаток до *національного* аналізу, орієнтиром були ідеї і підходи фахівців з аналізу дослідження середовища і взаємозв'язку з культурним контекстом у різних містах України В.Архіпова, В.Русавської, В.Карсекіна, М.Бархина, Б.Кирікова, Ю.Білодід.

Ресторанний бізнес в усьому світі є одним із найвдаліших грошових вкладень. Проте отримати достатній і стабільний прибуток можна лише в тому випадку, якщо ресторан, кафе або бар користуватиметься високою популярністю.

Для сучасного підприємства громадського харчування головне – заявити про себе, а потім виправдати цю заявку. Якщо років 20 тому в ресторанній справі було відсутнє таке поняття, як конкуренція, і один-єдиний ресторан у невеликому місті або три-чотири в більш крупному у будь-якому випадку привертали до себе велику кількість відвідувачів, то тепер для вдалого ресторанного бізнесу потрібна постійна робота над іміджем закладу [1]. Тому слід визначити, де буде розташований ресторан, в який час працюватиме, яких споживачів обслуговуватиме. Важливу роль відіграє і відповідне оформлення ресторану.

Для відкриття нового ресторану важлива плідна співпраця архітектора, дизайнера і самого ресторатора, створення своєрідного колориту внутрішнього оформлення. Інтер'єр ресторану може бути вирішений в класичному стилі або утілювати якусь нову оригінальну ідею. У будь-якому випадку це не повинна бути безлика незатишна «закусочна», яка нічим не запам'ятається відвідувачам [4].

Дизайн приміщення, меблів, деталі інтер'єру, особливості освітлення, елементи сервіровки, посуд, формений одяг офіціантів і швейцара – все це повинно поєднуватися між собою і відповідати одній загальній ідеї, яка і відрізнятиме цей заклад [3].

Для успіху в ресторанному бізнесі важливо чітко визначитися з стилем і концепцією закладу. В світовій ресторанній практиці «концептуальний», або «тематичний» ресторан, кафе або бар посідає все більше місце. Концептуальний, або тематичний ресторан – оригінальний сучасний ресторан (навіть якщо він оформлений в стилі ретро або модерн), в якому створюється те або інше середовище, обстановка, що поєднується з асортиментом страв і особливостями сервіровки [2].

Назви страв, їх оформлення, посуд і столова білизна також повинні підкреслювати основну ідею ресторану або кафе. Старовинна європейська таверна, готичне підземелля середньовічного замка, артистична гримерка, кают-кампанія океанського лайнера, вагон-ресторан першого класу, африканська хатина, сільська хата, японський паперовий будиночок – ось найпопулярніша тематика для оформлення підприємств громадського харчування.

У той же час оформлення ресторану не повинно пригнічувати відвідувачів, відволікати їх від основної мети – поїсти.

Провідний американський дизайнер Адам Тіхані вважає, що настав час нового тренду в інтер'єрному дизайні ресторанів – натуральному (чуттєвому) мінімалізмі, який змінить вже неактуальний штучний (бездушний) мінімалізм. Натуральний камінь і дерево замість пластика, м'яке світло замість яскравого, шкіра замість вінілу, природні форми замість форм надуманих. «Людина хоче знову відчувати себе природно; оточення не повинно тиснути, тому їй ніщо не повинно заважати насолоджуватися їжею, вином і спілкуванням» [7].

Концепції ресторанів і кафе різноманітні, оскільки фантазія рестораторів справді невичерпна [6]. Він може бути навіть частиною королівського палацу, як наприклад ресторан «Маріо» в Києві, розташований в особняку XIX століття; мініатюрний готель і ресторан «Villa Sofia» в м.Ялта, розміщений в невеликому особняку того ж сторіччя; клуб-готель із ресторанами «Вилла Елена» і «Горацио» (побудований в 1912 р.) там же в Ялті; «Ласточкино гнездо» – копії замка на Рейні барона фон Штенгеля; так само «Старий Крим», будівля якого відома ще з XV століття як палац бея Ширінського в Криму; ресторан «Гармата» при одному з кращих готелів «Citadel Inn» у Львові та Одесі; ресторан «Александровский», що знаходиться в особняку, побудованому в епоху царювання Олександра II і розташований в унікальній будівлі XIX століття – дизайн і інтер'єр виконаний в стилі Австро-Угорської імперії [7]. В цьому випадку інтер'єр таких закладів вражатиме «стриманою розкішшю» – ліпнина і легка позолота на стінах й стелі, мармурові колони, статуї. В залах можуть бути фонтани або острівці живої зелені, розкішні мармурові каміни. Меблі, стилізовані під класичний стиль, обтягуються оксамитом або гобеленовими тканинами. Навіть костюми офіціантів можна стилізувати під лакейські лівреї.

Ресторан може бути розташований на кораблі, стилізованому під піратський парусник із чорними вітрилами і «веселим Роджером» – чорним прапором із черепом і кістками на щоглі; під витончену каравелу з яскраво-червоними вітрилами; океанський лайнер із блискучими ілюмінаторами або під скандинавський драккар – своєрідну туру з головою дракона [6]. Згадаємо й про ресторан «Pulman», побудований хоч і не в стилі піратської епохи, але цей двоповерховий ресторан на Дніпрі з п'ятьма залами, виконаними в концептуально різних дизайнерських рішеннях, заслуговує на увагу. Дві зали у Вінському та колоніальному стилях, також є «Капітанська рубка» – VIP зала зі справжнім штурвалом, пальмова зала – для закоханих пар, а в «Лодочній» є можливість посидіти в справжній шлюпці [7]. Ресторан «Піаніно» при готелі «Баккара» зі стилізацією англійської класики.

Ресторани з традиційною або старовинною російською кухнею можуть бути оформлені по-різному. Це і народний стиль, і класика, і різні стилізації. Ресторатори, що влаштовують ресторани старої російської кухні, нерідко звертаються при цьому до творчості російських письменників-класиків. Найбільш популярний в цій галузі А.Чехов (ресторан «Дядько Ваня»), М.Гоголь («Хлестаков-Трактір)».

Таким чином, останніми роками прагнення рестораторів створити щось нове призвело до того, що почали все більше виникати ресторани і кафе – стилізації відомих літературних і кінематографічних творів [6]. Це може бути і відтворення російських міських інтер'єрів початку XIX століття за творами О.Пушкіна або М.Гоголя, чи квартири професора Преображенського з «Собачого серця». Потрібно відмітити ресторан «Шарикоff» у Харкові. Інтер'єр цього незвичайного підприємства стилізований саме за часів роману «Собаче серце»: перший поверх – їдальня професора Преображенського, антресоль – бібліотека та операційна, VIP-зала – кабінет професора, нижній поверх – улюблений трактир Шарікова «Стоп-сигнал». Згадаємо й такі, як «Бельмондо», «ТургенеФ» – у Києві, «Франко» – м. Івано-Франківськ, «Дарвін» у Львові, інтер'єр якого стилізований під бібліотеку вікторіанської епохи. Ресторан присвячений великому винахіднику Да Вінчі в старовинному італійському стилі – «Da Vinci», що в Харкові [7].

Біля входу до українського ресторану «Козачок Совки» розміщуються реалії сільського побуту – корзина з овочами, сільський пліт із керамічними горщиками, старий віз, граблі і вила й інші предмети побуту; може бути зроблений майже справжній дерев'яний колодязь [7]. Для ресторану в сільському стилі характерні нефарбовані дерев'яні балки і частини черепичного даху в залі ресторану, сільська піч або відкрите вогнище, на якому можуть готувати ті або інші страви, як у ресторані «Курені» [8]. Перегородки між столами можуть нагадувати плоти або стінки колод хати; частиною декору є також плетені корзини, дерев'яні цурки. Всюди розміщені глиняні фігурки домашніх тварин, птахів, веселі чоловічки в сільському вбранні. На стінах – лубкові картинки або «наївні малюнки», килимки з лебедями. Масивні дерев'яні меблі з дерева темних відтінків – столи і лави або грубі стільці, на які можна покласти смугасті строкаті подушечки для сидіння.

Керамічний і дерев'яний посуд найбільш вдало поєднується з сільським інтер'єром. Звичайні для сільських будинків портрети рідних (фотографії) під склом у важких рамах, лубкові картинки в рамках, ганчіркові ляльки і стилізований під старизну годинник нерідко доповнюють інтер'єр. Для його прикраси можуть також використовуватися різні витвори народного мистецтва (глиняні фігурки, розписний посуд, предмети інтер'єру). Такі старовинні речі, як начищений самовар або лита

праска з хитромудрою ручкою, можуть прикрасити складену з цеглин або каменя барну стійку; будуть тут доречні різьблена прядка або ткацький верстат. Для освітлення зали можна використовувати невеликі лампи з абажурами. Додаткове освітлення можна зробити прихованим або використати свічки в дерев'яних або керамічних підсвічниках. Підлога може бути дерев'яна або вимощена плиткою. Безліч газових ламп, підвішених до стелі, оригінальні абажури з рогожки над столами доповнюють інтер'єр [5].

Грецька кухня – одна з середземноморських кухонь, популярна у всьому світі. Через історичні особливості вихідці з Греції селилися в різних країнах Середземномор'я і Європи, де нерідко відкривали національні ресторани. Тому грецькі ресторанчики зустрічаються не тільки в Греції і Кіпрі, але й різних країнах. Основою цієї кухні є риба, морепродукти, баранина, маслини, овочі, велика кількість всіляких спецій і грецьке вино. Саме з цим пов'язано використовування в інтер'єрі грецьких ресторанчиків риболовних сітей, різних морських мешканців (морські зірки), старовинних орнаментів із зображенням оливкових гілок, плодів граната і виноградної лози. Бочонки з вином також можуть бути частиною інтер'єру. Грецькі ресторанчики беруть за основу свого оформлення інтер'єри античних закусочних, в які декілька тисяч літ тому назад подавали хліб, маслини і розбавлене водою вино. Натуральний камінь і світла груба штукатурка – така обробка характерна для стін, невеликі колони підтримують склепінчасті стелі, настінні барельєфи в найдорожчих ресторанах зображають сцени з міфології. Невеликі статуетки – копії старогрецьких статуй – також можуть прикрашати інтер'єр грецького ресторану. Різнокольорова мозаїка створює в ньому грецький колорит. Мужні фігури атлантів або більш життєрадісні каріатиди можуть підтримувати стельові балки. Оточений декоративними колонами внутрішній дворик-атріум – служить звичайно і обіднім залом [6].

Ресторанчик може розташовуватися також на терасі або в підвальчику. Столи і стільці тут прості, виконані з натурального дерева. Більш точно дух античності передадуть лави, покриті льняною тканиною. Дорогі ресторани можуть дозволити столи з стилізованими мармуровими столешнями.

Посуд, який використовують у грецьких ресторанах, – це керамічні миски, горщики і кухлі. Грецькі вази, амфори, розписані міфологічними сценами, різноманітні формою, – обов'язковий елемент інтер'єру. Світильники у вигляді факелів, живий вогонь у вогнищі – ці особливості освітлення додають ресторану античний колорит. Підлоги звичайно бувають кам'яними або мармуровими (можлива також імітація мармуру).

Італійська кухня різноманітна – кухня північної Італії, середземноморська кухня, і римська кухня. Тому інтер'єри італійських ресторанів також відрізняються. Крупний італійський ресторан може бути стилізований під середземноморську віллу, як у ресторані «Cavallino Bianco» в Києві, з мармуровими колонами і підлогою, витонченими меблями, обтягнутими оксамитом, шовковими портьєрами [7]. Стеля може бути розписана фресками або увита зеленню.

Невеликий італійський ресторанчик, що пропонує відвідувачам пасти з м'ясом або сиром, оформляють достатньо просто. Це стіни з проступаючою кам'яною кладкою, на стінах – зарисовки італійської вулиці, щільні строкаті скатертини (різноманітна клітка в теракотово-коричневій гаммі) на дерев'яних столах і прості стільці з такими ж строкатими чохлами на сидіннях. На столах – товсті свічки в простих керамічних свічниках. Іноді в залі може бути присутній і справжній вогонь.

Якщо ресторан оформлений в більш сучасному стилі, такий як «Ореанда» в м. Ялта [7], його основною межею будуть стильні витончені меблі, обтягнуті візерунковими тканинами і оригінальний інтер'єрний текстиль, достатньо яскрава (але не кричуща) кольорова гамма (рожевий, бежевий, зелений, світло-коричневий та ін.). Стіни звичайно світлі, прикрашені невеликою кількістю картин (особливо популярні італійські пейзажі, легкі прозорі акварелі), всюди витончені букети квітів. Світильники в італійських ресторанах звичайно вишукані, оригінальні. Це можуть бути світлі кулі з матового скла, плафони різної форми.

Культура ресторації у Франції має давні корені. Французькі ресторани у всьому світі вважаються одними з висококласних і стильних. Недаремно французька кухня популярна в більшості європейських країн. Французькі ресторани можна зустріти в усіх країнах Європи і в Америці. Проте це не однакові за своїм стилем заклади, а дуже різні, відтворюючи будь-який з найхарактерніших французьких стилів – неокласицизм, ампір, арт-деко тощо. Найдорожчі французькі ресторани можуть бути оформлені в класичному ключі («Le Grand Cafe», «Анабель», «Бельмондо» м. Київ) – мармурові колони і портики, античний декор стін, кришталеві люстри з безліччю підвісок. Французькі

ресторани відрізняють великі пишні букети у вазах, що стоять на підлозі (невеликі витончені букетики прикрашають і столики) [7]. Дзеркала в оригінальних рамах з двох сторін нерідко оточують свічники або світильники у формі свічок. Смугасті штори з ламбрекенами висять над входом, стилізованим під античний портик. На столах – фарфор, кришталь, срібло і немало витончених дрібниць із мельхіору або срібла.

Ресторани можуть бути обставлені і більш скромно, але з непередаваним французьким шармом. Ковані і плетені меблі, традиційні французькі крісла і стільці – з круглими спинками або імітуючи «вольтерівські крісла» поєднуються з невеликими, по перевазі круглими столиками. На вікнах – витончені занавіски з воланами або білі горизонтальні жалюзі.

Якщо інтер'єр французького ресторану вирішений у стилі французької Рів'єри – південного побережжя Франції, як, наприклад, ресторан «L'amour» або ж «Рішельє» – в Києві, то тут переважають світлі тони, квітковий орнамент [8]. Меблі частіше всього з світлої деревини пінії або ротанга, популярні ковані аксесуари. Легкі бавовняні скатертини вершкового, медового відтінку або в дрібну неяскраву клітку підкреслюють південний колорит. Кольорове скло і різноманітна кераміка можуть прикрашати інтер'єр. Посуд достатньо простий – білий або пастельних відтінків фаянс, у дрібну неяскраву клітку, що нагадує однойменну тканину. Якщо стіни і стелі білі, то підлога вимощена теракотовою плиткою.

У французьких ресторанах велика увага надається винам, тому в сервіровці столів присутні незвичайні аксесуари – кришталеві карафи для вина. Оригінальні пробки для вин, прикрашені фігурками тварин і людей, винні бочонки з кранами, окремо оформлені винні шафи (ряд полиць з осередків-квадратиків, в яких пляшки знаходяться в горизонтальному положенні), візки з пляшками вина і карафами і навіть винні галереї-винотеки – засклені шафи-стелажі з різними сортами вин [6]. В залі може бути присутня і ваза для пляшок із шампанським.

Болгарська кухня – одна з південнослов'янських, поєднуючих в собі східні і слов'янські мотиви. Ресторани болгарської кухні, наприклад в м. Одеса «Чотири Болгарина» – це затишні підвальчики, в яких відтворений характерний південний колорит [8]. Стіни оброблені каменем (або імітацією каменя), стелі досить низькі. Прикрасою можуть бути керамічні вироби (глеки, миски, тарілки) і старовинні криві шаблі, кинджали. Домоткані килимки в південнослов'янському стилі і такі ж строкаті скатертини, подушки (особливо популярні смугасті тканини) допоможуть відтворити колорит болгарської таверни. Меблі – «кряжисті дерев'яні столи» і лави або приземисті стільці. Викладений з каменя камін, що горить, стане в нагоді і для приготування національних страв на відкритому вогні. На столах можуть стояти свічки в керамічних глечиках. Як і в інших інтер'єрах в стилі кантрі, в таких ресторанах можуть бути зв'язки цибулі, перцю, муляжі овочів і фруктів, живописно розкладені у вази і миски. Плетені корзини з пляшками болгарського вина, дерев'яні скрині і інше начиння також будуть тут доречними.

Англійська традиційна кухня не дуже популярна в світі. Її страви специфічні і за невеликим винятком (ростбіфи, смажена індичка, кекси, національні алкогольні напої – віскі, ром, портер і ель) не підкорили світову кулінарію, як багато інших національних кухонь. Однак якщо комусь прийде в голову відкрити стилізований англійський ресторан або паб (пивний бар), швидше за все це буде імітація. Тут можливо декілька варіантів вирішення інтер'єру і декілька напрямів, за якими працюватимуть дизайнери і ресторатор. Оскільки англійська література значно багатша, ніж англійська кулінарія, доцільно створювати імідж закладу на теми англійської літератури [6].

По-перше, це може бути пізня готика, епоха Тюдоров або імітація Єлизаветинської епохи. В такому ресторанчику слід відтворити дещо похмуру і таємну атмосферу – стіни, що імітують стару кам'яну кладку, балки стелі, що потемніли, неодмінний мармуровий камін у стилі «тюдор», крісла з високими спинками. Світильники у формі факелів або свічок. Кухня подібного ресторану навряд чи може бути суто англійською.

Іншим варіантом ресторану, заснованого на англійських мотивах, може бути затишний сімейний ресторанчик, стилізований під вікторіанську епоху «Липський особняк» [8]. Атмосфера ресторану може нагадувати кухню і їдальню англійського котеджу середнього достатку XIX століття. Стіни, обклеєні шпалерами в смужку і обшиті дерев'яними панелями, завіси з ламбрекенами і воланами, смугасті або клітчасті чохли на стільцях, обов'язковий англійський камін із щипцями і відерком для вугілля, підставка для парасольок і тростин у холі ресторану. Стіни зали за англійською традицією прикрашені вишитими картинами в рамках (пейзажі із зображенням вересових полів і будиночків під черепичними дахами, картини на тему скачок і коней, зображення тварин).

Оригінальним є звернення до творчості Конан-Дойля (атрибути його кримінальних розповідей про Шерлока Холмса стануть частиною оформлення приміщення, страви можуть називатися за розповідями письменника).

Прекрасний матеріал для стилізації можна черпнути і з творів «королеви детектива» Агати Крісті. Відтворити салон Східного експреса (типовий стиль Арт-деко), або ресторан готелю «Бертрам» (пізньо-вікторіанська класика), або навіть сільську столову міс Марпл (стиль англійського кантрі) зовсім нескладно завдяки докладним описам у романах. Імідж такого закладу буде достатньо оригінальним.

Ресторани східної кухні – це звичайно арабські, турецькі, узбецькі. Прикладом таких є «Караван», «Lale Cffe», «Шафран» у м. Києві [7]. При оформленні їх інтер'єру використовують різноманітні східні мотиви – арабську в'язь як орнамент, завіси і драпіровки з яскравих тканин, національний посуд (глеки, вази) і аксесуари (кальяни, підсвічники, шкатулки і т.п.). Кольорова гамма, в якій оформлені ресторани східних кухонь, різноманітна. Це білий і синій кольори (арабський, «Мавританія» ресторан) або поєднання чорного і золотого з вкрапленнями яскравих фарб (турецький ресторан) [6].

З посуду, для створення східного колориту, можна використовувати різну кераміку, глиняні миски і чаші, ковані і мідні глеки, тарілки, блюда. Невисокі різьблені столики, плетені крісла і низькі дивани з подушками в обідній залі також будуть доречними. Столики можуть відділятися від залу розсувними ширмами в східному стилі.

При стилізації узбецького інтер'єру можна запропонувати ресторатору влаштувати дастархан – оригінальний узбецький обідній стіл висотою майже 30 см. Навкруги нього гості розташовуються на килимі. Проте в сучасному ресторані узбецької кухні дастархан може носити швидше декоративний характер – на ньому виставляються свіжі фрукти і сухофрукти в оригінальних блюдах і вазах, десерти і мідні глеки з прохолодними напоями або декоративні глеки. Навкруги такого дастархана можуть бути розставлений звичайні столики для відвідувачів.

Інтер'єри японських ресторанів звичайно оформлені в світлих тонах, як у ресторані «Sumosan», що в Києві, з переважанням натуральних матеріалів – дерева, каменя, шкіри, натуральних тканин і таких незвичайних фактур, як шовк, очерет і папір [7]. Інтер'єри японського ресторану, як правило, «скупі», але виразні в деталях. Нагромадження речей не властиво японському інтер'єру, тому невелика їх кількість у приміщенні несе велике «смислове навантаження». Інтер'єр японського ресторану складають прямі лінії меблів і стін, витончених гратчастих ширм і екранів. Шовкові тканини розписані традиційними кольорами, витонченими пейзажами. Стіни можуть бути обклеєні шпалерами, стилізованими під очеретяні рогожі, або панелями, обтягнутими шовком. Приміщення розділено розсувними дверима (м. Київ, ресторан «Токіо») [7]. Ієрогліфи також складають частину декору – їх плавні лінії і короткі штрихи, накреслені на різних поверхнях і предметах, несуть особливе символічне значення.

У традиційному японському житлі використовують низькі меблі. Проте навряд чи тут доречно точне копіювання японських меблів – набагато зручніше використовувати звичайні європейські меблі витончених силуетів (стільці можуть бути плетеними або з оббивкою «японських забарвлень» – ніжний узор на світлому тлі. Покриття підлоги в японському ресторані також своєрідне – нагадувати татами (очеретяні рогожі світлих забарвлень, обшитих кантом із тканини). Для прикраси зали можна використовувати невелику кількість оригінальних аксесуарів – фігурки нецке, витончені віяла, атрибути чайної церемонії [6].

Усередині суші-бару або японського ресторану може бути невеликий зимовий сад в японським стилі або садок бонсай. Такі садки символізують для японців сімейне щастя, душевну гармонію і гармонійний розвиток людини. Для них характерне поєднання каміння, невеликих водоймищ і крихітних дерев.

Іспанська кухня і іспанський інтер'єр колоритні, тому по всій Європі чимало іспанських ресторанів. В інтер'єрі такого закладу поєднуються камінь і дерево, ковані гратчасті аксесуари і кераміка, білий і чорний кольори. Стіни і підлога, традиційні щільні завіси можуть бути білосніжними, а «приземисті меблі» – чорної (особливо популярний чорний ротанг у поєднанні з строкатими подушками – складна смужка з поєднань зеленого, бордового, сливового, коричневого, фісташкового або теракотового кольорів). Вікна, двері і стельові балки в приміщенні також чорні. Плетені стільці не прагнуть витонченості, як і масивні табурети і столи. Чорний морений дуб – цілком відповідна деревина для іспанських меблів. З меблями такого важкоатлета добре поєднуються

ковані грати, карнизи, підсвічники і навіть люстри (оригінальна середньовічна модель – два кола свічок, сполучених між собою ланцюгами і підвішених до стелі на крюк) [6]. На стінах доречні репродукції картин іспанських художників (похмурі офорти Гойї, живопис Веласкеса або Ель Греко, іспанські сюжети Пікассо або Далі). Такі «культові персонажі», як Дон Кіхот і Санчо Пансо, Дон Жуан, Кармен, можуть бути присутні в декораціях іспанського ресторану, тут можуть звучати фламенко й інші народні мелодії. На столиках – білі свічки в глеках або кованих підсвічниках. Столова білизна в іспанському ресторані повинна бути білою. Посуд – фарфоровий або глиняний, з товстого кольорового скла. Доречні столові прилади з дерев'яними ручками.

Ресторани латиноамериканської кухні – це мексиканські, бразильські, парагвайські, кубинські. Звичайно ж, кожній з цих національних кухонь властивий особливий колорит, але в оформленні латиноамериканських ресторанів багато загального. Стіни таких ресторанів з грубого каменя. Стеля, двері і вікна прикрашені гіпсовою лепниною або різьбленням в індіанському стилі (завитки у вигляді раковин, хвиль, зображення паростків маїсу або зерен кави).

Плетені з пальмового волокна килимки і різна керамічна плитка (чорно-біла, синьо-жовта, теракотово-рожева) прикрашають підлогу і стіни. Кращі меблі для латиноамериканських ресторанів – крісла з свинячої шкіри і дерева або крісла, обтягнуті строкатою тканиною. Керамічні лавочки і столики додають залі мексиканського колориту. Характерна межа декору – велика кількість настінних малюнків маслом. Особливо підійде для ресторану намальована маслом ваза, миска з наклеєними зверху муляжами фруктів або овочів або намальована на стіні поличка з різними харчами – окороками, пляшками, фруктами, солодощами. Оригінальним декором для зали (особливо над баром) будуть крихітні керамічні горщики, наклеєні на стіну. Зображення агави, індіанських пірамід або екзотичних латиноамериканських тварин також можуть знайти своє місце при оформленні інтер'єру ресторану [6]. Галереї, навколишні внутрішні дворики, можна використовувати для літніх кафе або зимового саду з екзотичною зеленню.

Проведені теоретичні дослідження внутрішніх просторів ресторанних закладів показали, що в національних ресторанних інтер'єрах виявляються тенденції до формування і трансформації стилізованих рішень у зв'язку з соціокультурним розвитком і щоденним зростанням культурних новацій споживачів. Просторова форма для ресторанного інтер'єру при цьому є одним із визначальних чинників в емоційному відношенні. Соціокультурні рішення інтер'єрів ресторанних закладів відрізняються складністю своєї морфології, з огляду на те, що вони покликані не тільки відповідати функціональному змісту, але і забезпечувати людині відповідну емоційну атмосферу і створювати певне психологічне тло.

Джерельні приписи

1. Архіпов В.В. Організація обслуговування в закладах ресторанного господарства / Архіпов В.В., Русавська В.А. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 342 с.
2. Бархин М.Г. Город. Структура и композиция / М.Г. Бархин. – М.: Наука, 1986. – 264 с.
3. Білодід Ю.М. Основи дизайну / Білодід Ю.М., Поліщук О.П.: Навч. посіб. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. – 240 с.
4. Карсекин В.И. Основы проектирования и интерьер предприятий общественного питания / Карсекин В.И., Бердичевский В.Х. – К.: Вища школа, 1983. – 208 с.
5. Кириков Б.М. Невский проспект. Архитектурный путеводитель / Кириков Б.М., Кирикова Л.А., Петрова О.В. – М.: Центрполиграф, 2004. – 378 с.
6. Рестораны, кафе, клубы, бары. Энциклопедия ресторатора. – Донецк: Харвест, 2009. – 656 с.
7. 100 Кращих ресторанів України: довідник / Гол. ред. М.Іванченко. – К.: Видавничий Дім «Кераміст», 2009. – 292 с.
8. 100 Кращих ресторанів України: довідник / Гол. ред. М.Іванченко. – К.: Видавничий Дім «Кераміст», 2012. – 320 с.

Резюме

Розглядається особливість використання національного стилю народів світу, де домінує функціональна взаємодія «національність» і «харчування». Саме їх інтер'єрний простір поєднує різноманітні і мало досліджені параметри.

Ключові слова: національність, інтер'єр, кухня, харчування, ресторан, відпочинок.

Summary

Diachenko R. **Culture of the use of national styles in interior of restaurant establishments**

The article is devoted to the study of the use of national style of different peoples of world, where functional «co-operation» prevails nationality and feed. Exactly their interior space connects in itself various and small explored in the complex quality parameters. And also the reasons of psychological changes of users depending on the culture of direction of establishment are considered.

Key words: nationality, interior, kitchen, feed, restaurant, rest.

Аннотация

Рассматривается специфика использования национального стиля народов, где доминирует функциональное взаимодействие «национальность» и «питание». Их интерьерное пространство соединяет в себе разнообразные и мало исследованные параметры. Рассматриваются причины психологических изменений потребителей в зависимости от культуры направления заведения.

Ключевые слова: национальность, интерьер, кухня, питание, ресторан, отдых.

УДК 379.85:008+379.85(477.46)

О.Є. Зараховський

УКРАЇНСЬКІ ОБ'ЄКТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНИХ РЕГІОНІВ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕРКАСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Розвиток туристичних регіонів України залежить, як відомо, від максимальної інтеграції об'єктів культурної спадщини у туристичні процеси. Це, в свою чергу, пов'язано з охороною і збереженням пам'яток історії та культури, створенням нової або налагодженням вже існуючої туристичної інфраструктури. З-поміж усіх історико-культурних ресурсів нашої держави найбільшої уваги заслуговують українські об'єкти Світової спадщини ЮНЕСКО, а також пам'ятки, що є претендентами на здобуття цього статусу. Українські об'єкти ЮНЕСКО вже мають певний авторитет не тільки серед вітчизняних, але й серед іноземних туристів. Вони є носіями української культури, що робить країну несхожою на жодну іншу. Залучення таких об'єктів до туристичних процесів підвищує престиж туристичних регіонів держави, сприяє їх соціально-економічному розвитку.

Проблему інтеграції об'єктів культурної спадщини в туристичні процеси, а також їх вплив на розвиток туристичних регіонів досліджували А.Гудзевич, М.Кострица, О.Донцов, М.Трюхан, О.Михайлова, В.Кіптенко, Я.Безпалько та ін. Однак, незважаючи на наявність наукових робіт, питання інтеграції українських об'єктів ЮНЕСКО (а також претендентів на отримання цього статусу) в туристичні процеси залишається недостатньо дослідженим.

Мета статті – висвітлити українські об'єкти Світової спадщини ЮНЕСКО та претендентів на включення до цього списку, як важливих туристичних об'єктів; проаналізувати їхнє використання в туризмі на прикладі Черкаської області.

Станом на 2012 рік Україна володіє п'ятьма об'єктами ЮНЕСКО [3]: Ансамбль історичного центру Львова; Історичний Київ (Софійський собор, Києво-Печерська лавра); Пункти геодезичної дуги Струве (історико-культурний транскордонний об'єкт); Букові праліси Карпат (природний транскордонний об'єкт); резиденція митрополитів Буковини і Далмації.

Претендентами на включення до списку Світової спадщини ЮНЕСКО є наступні 15 об'єктів [3]: Ансамбль історичного центру Чернігова; Шевченківський національний заповідник м. Канів; Херсонес Таврійський; Біосферний заповідник «Асканія-Нова»; Культурний ландшафт м. Кам'янець-Подільський; Дендрологічний парк «Софіївка»; Ханський палац у м. Бахчисарай та печерне місто Чуфут-Кале (або «Історичне середовище столиці кримських ханів у місті Бахчисараї»); Національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна могила»; Генуезька фортеця у м. Судак; Астрономічні обсерваторії України; Історичний центр та порт Одеси; Кирилівська та Андріївська церкви (розширення об'єкту «Історичний Київ»); Дерев'яні церкви Карпат; Генуезькі колонії у Північному Причорномор'ї; Культурний ландшафт печерних міст Кримської Готії (Ескі-Кермен та Мангуп-Кале).

Український досвід номінації об'єктів до списку Світової спадщини свідчить про те, що претенденти знаходяться в «Попередньому списку» тривалий час, не отримуючи бажаного статусу. Однією з причин є недостатньо переконлива аргументація виключної цінності об'єкту [7; 626].

Об'єкти та претенденти списку Світової спадщини поширені на території України нерівномірно. Найбільша їх концентрація спостерігається в західних регіонах держави: Львівська (5), Івано-Франківська (2), Закарпатська (3), Чернівецька (1) та Хмельницька обл. (4); Степовій Україні: Одеській (3), Миколаївській (1), Херсонській (1), Запорізькій обл. (1); Криму (6) та центрально-північній частині: Київська (3), Черкаська (2), Чернігівська обл. (1). На сході такі об'єкти відсутні.

Українські об'єкти ЮНЕСКО та претенденти на включення до списку Світової спадщини по-різному використовуються в туристичних процесах: деякі з них використовуються раціонально і їх відвідання вітчизняними та іноземними туристами досить динамічне (ці об'єкти стрімко розвиваються як туристичні об'єкти), інші – майже не інтегровані в туристичні комунікації і не розцінюються як туристично-привабливі. Останні практично не задіяні в культурно-освітньому, подієвому та інших видах туризму. Такі важливі об'єкти культурної спадщини не повинні бути поза увагою. Об'єкти ЮНЕСКО та об'єкти-претенденти на отримання цього статусу мають бути консолідуючими центрами розвитку тих туристичних регіонів, в яких вони знаходяться. Особливо важливим, з точки зору розвитку туристичних регіонів, є використання вищезазначених об'єктів у подієвому туризмі. Основна мета подієвого (тематичного) туризму присвячена будь-якій події

національного чи міжнародного рівня (національні фестивалі та свята, театралізовані шоу, фестивалі кіно і театру, гастрономічні фестивалі, фестивалі й виставки квітів, модні покази, аукціони, фестивалі музики і музичні конкурси, спортивні події). Подієвий туризм пов'язаний з іншими різновидами туризму: гастрономічний, пивний, карнавальний, квітковий, орхідейний, кінотуризм, музичний, історичний та ін. [9; 278-279].

У результаті поєднання фестивалів, спортивних змагань, театралізованих дійств з історико-культурними пам'ятками, на тлі яких вони відбуваються, досягається подвійний ефект. З одного боку, ці дійства набувають історичного або естетичного підґрунтя, з іншого – пробуджується інтерес туриста до цих культурних пам'яток. Залучення об'єктів ЮНЕСКО в процеси, пов'язані з подієвим туризмом, збільшує їх туристичну привабливість, популяризує серед вітчизняних та іноземних туристів. Тобто, подієвий туризм підсилює враження від споглядання об'єктів культурної спадщини, робить їх більш «живими», актуалізує та популяризує їх. У свою чергу, залучення українських історико-культурних об'єктів, що претендують на включення до списку Світової спадщини ЮНЕСКО, у різноманітні театралізовані дійства, змагання та фестивалі, – прискорює їхнє включення до списку ЮНЕСКО. Подієвий туризм – потужний і важливий спосіб привертання уваги до найкращих природних та культурних пам'яток нашої держави, а також до проблем їх збереження та раціонального використання.

Багатий досвід щодо залучення об'єктів культурної спадщини у різноманітні заходи подієвого туризму мають наступні туристичні регіони.

Хмельниччина. Окрім трьох пунктів геодезичної дуги Струве – цей регіон включає ще один важливий історико-культурний ресурс. Культурний ландшафт м. Кам'янець-Подільський є претендентом на отримання статусу ЮНЕСКО, а також визначним фестивальним осередком в Україні. Тут проводяться такі грандіозні фестивалі, як «Terra Heroica» (фестиваль історичної реконструкції), «Свято 7 культур» (фольклорно-етнічний фестиваль), Міжнародний фестиваль повітроплавання та ін.

У Криму сконцентрована велика кількість визначних об'єктів культурної спадщини, серед яких претендентами на статус ЮНЕСКО є Кримська астрономічна обсерваторія, Ханський палац у місті Бахчисарай, Генуезька фортеця у м. Судак, Генуезькі колонії у Північному Причорномор'ї, Херсонес Таврійський та печерні міста Чуфут-Кале, Ескі-Кермен та Мангуп-Кале. У заходи подієвого туризму широко залучена Генуезька фортеця, розташована в м. Судак. На її території щорічно проводиться фестиваль середньовічної реконструкції «Генуезький шолом».

Ханський палац у Бахчисараї залучений до міжнародного фестивалю «Східні Ворота. АртПоле-Крим». Перспективним, щодо проведення театралізованих вистав, є античний амфітеатр Херсонеса Таврійського. Досвід у цьому має Севастопольський Академічний російський драматичний театр ім. А.Луначарського.

Генуезькі фортеці у містах Феодосія та Балаклава також можуть стати місцем проведення фестивалів історичної реконструкції.

Історичний центр та порт Одеси, що є претендентами на включення до списку Світової спадщини, можуть бути залучені до процесів подієвого туризму в контексті проведення «Гуморини» – щорічного фестивалю гумору та сатири.

Львівщина залучає важливий об'єкт культурної спадщини – історичний центр Львова (об'єкт ЮНЕСКО) у проведення Міжнародного етно-джазового фестивалю «Флюгери Львова з Бучач».

Багато інших українських об'єктів культурної спадщини, що претендують на включення до списку ЮНЕСКО, можуть бути інтегровані у процеси подієвого туризму. Перспективи проведення пісенних та етнофестивалів має національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна Могила» в Запорізькій обл. Історичний центр Чернігова є потенційним місцем, де також можуть відбуватися етнофестивалі. Астрономічні обсерваторії України, розташовані в Києві, Миколаєві, Одесі та Криму можуть стати осередками проведення наукових конференцій, симпозіумів тощо.

Одним із регіонів, що активно розвиваються в контексті інтеграції об'єктів культурної спадщини в туристичні процеси, є Черкащина. Розвиток туризму в області обумовлений наявністю визначних історико-культурних та природних пам'яток та уваги до них місцевої влади. Черкащина має можливість поповнити список ЮНЕСКО двома унікальними об'єктами. Шевченківський національний заповідник у Каневі та дендрологічний парк «Софіївка» можуть відповідати як культурним, так і природним критеріям Світової спадщини. Тобто вони є представниками найрідкіснішого типу об'єктів ЮНЕСКО – змішаного. На сьогоднішні з 962 об'єктів Світової

спадщини всього 29 є змішаними [3].

Про залучення Шевченківського національного заповідника в туристичні процеси свідчить наступна статистика. Тенденція відвідування цього об'єкту є позитивною. В 2011 році, порівняно з 2010 р., кількість відвідувачів зросла майже на 84.310 осіб. У 2009 році спостерігалося значне зменшення кількості туристів, що пов'язане з реконструкцією заповідника. При цьому спостерігається зростання кількості відвідувачів, які користуються екскурсійними послугами. Так, у 2011 році такими послугами скористалося 43% відвідувачів, що на 6% більше, ніж у попередньому році. Проте кількість іноземних відвідувачів має негативну тенденцію. Їх кількість у 2011 році зменшилася на 61,5% або на 2,3 тис. осіб. Із загальної кількості відвідувачів Шевченківського національного заповідника екскурсійними послугами скористалися 54504 особи, що складає 43% від загальної кількості, 57% – це індивідуальні відвідувачі. Із загальної кількості екскурсантів Шевченківського національного заповідника 73,8% (або 40207 осіб) складають учні та студенти, 26,2% – індивідуальні замовлення екскурсій відвідувачами. Частка російських туристів, що відвідали Шевченківський національний заповідник у 2011 році, складає 26,2% від загальної кількості туристів. Значна частина іноземних відвідувачів приїжджають із Польщі – 23,4%, Канади – 11,2%, Франції – 8,9%. Найменша частка відвідувачів – із Великої Британії, Йорданії та Киргизстану [4].

У Каневі проводиться щорічний міжнародний мотофестиваль «Тарасова Гора». Учасники цього дійства відвідують однойменний Шевченківський національний заповідник. Фестиваль заснований 2002 року А.Арушановим. Щороку він збирає байкерів з України, Білорусії, Росії, Молдови, Литви, Латвії, Німеччини, Польщі, Словаччини, Казахстану, Швейцарії та Норвегії. Але проведення такого масштабного заходу, що має визначний вплив на розвиток Черкаського туристичного регіону, ускладнюється низьким рівнем розвитку інфраструктури, яка не відповідає міжнародним вимогам. Її основними проблемами є мала кількість готелів та низький рівень сервісу; незадовільний стан доріг та відсутність єдиного маркування відповідно до європейської системи; брак висококваліфікованого кадрового забезпечення в обслуговуванні туристів [1; 96, 98].

Еталоном культурно-естетичного природокористування у Східній Європі може вважатися дендрологічний парк «Софіївка» в Умані. Він найбільше відповідає критеріям ландшафтів списку ЮНЕСКО [8; 187-188]. Утім, кількість відвідувачів «Софіївки» має тенденцію до зменшення. Так, у 2011 році вона зменшилася на 114 тис. осіб, або на 37%. Причинами зменшення кількості відвідувачів є прийняття більш жорстких вимог до перевезення екскурсійних груп, особливо учнівської та студентської молоді та відміною рейсів залізничної дороги, що сполучали м. Умань з іншими регіонами України. Визначально, що порівнюючи дані 2011 р. з даними 80-х років, усі заповідники приймають у середньому у двічі менше відвідувачів, тобто залишається невикористаним значний резерв та пропускна спроможність туристичних об'єктів [4].

Дендрологічний парк «Софіївка» та Шевченківський національний заповідник мають можливість стати об'єктами ЮНЕСКО, тому важливими завданнями є охорона, популяризація та раціональне використання цих об'єктів. Обов'язковою умовою їх інтеграції в туристичні процеси є включення в різноманітні туристичні маршрути місцевого та державного значення.

Для розвитку й відродження історико-культурних центрів Черкаської обл. було розроблено державну програму «Золота підкова Черкащини» [1]. Її основними завданнями є збереження історико-культурної спадщини регіону, створення туристичної інфраструктури, яка б відповідала міжнародним стандартам, розвиток міжнародного співробітництва щодо охорони та раціонального використання культурної спадщини. Фінансування програми повинно здійснюватися за рахунок місцевого та державного бюджетів [2]. До уристичного маршруту «Золота підкова Черкащини» залучені претенденти ЮНЕСКО – «Софіївка» та Шевченківський національний заповідник. Щодо місцевих туристичних маршрутів, в які включені дані об'єкти, існують наступні [5]: «Уманське диво» (дендропарк «Софіївка») та «На могилу Т.Шевченка» (Шевченківський національний заповідник, Успенський собор, Канівський природний заповідник, Михайлова гора, Трахтемирів, Межиріч).

Згідно з Програмою розвитку туризму в Черкаській області на 2012-2020 роки, місцевою владою передбачені наступні заходи [6]:

– сприяння проведенню ремонтно-реставраційних робіт на пам'ятці історії та монументального мистецтва – Могилі та пам'ятнику Т.Шевченку;

– облаштування об'єктів Верхнього та Нижнього парків Шевченківського національного заповідника та сприяння створенню й проектуванню «Співочого поля» на території Нижнього парку;

– спорудження Тарасової церкви біля підніжжя Тарасової гори;

– розробка та впровадження туристичного маршруту «Останній шлях Кобзаря» в м. Каневі, а також маршрутів, що об'єднували б об'єкти Шевченківського національного заповідника та Національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка»;

– створення інформаційно-туристичних пунктів (на території «Авто-ріки» та Шевченківського національного заповідника), розміщення стендів із туристичними картами області, інформацією про туристичні об'єкти та інфраструктуру;

– сприяння створенню Міжнародного культурно-інформаційного центру «Шевченківський дім»;

– підтримка розвитку подієвого туризму у м. Каневі, запровадження проведення різноманітних щорічних заходів та анімаційних програм (Всеукраїнського фестивалю для осіб з обмеженими можливостями, Міжнародного фестивалю хорового співу та ін.).

Цією програмою передбачені заходи щодо розвитку туристичних комунікацій у м. Умані та залучення до них Національного дендрологічного парку «Софіївка» [6]:

– сприяння створенню туристичних рекреаційно-реабілітаційних кемпінгів для інвалідів;

– сприяння реалізації інвестиційного проекту щодо створення культурно-розважального центру, представницько-ділового центру з готелями, конференц-залами, бізнес-центром;

– підтримка створення туристично-інформаційного центру з можливістю надання послуг розміщення та харчування для туристів у м. Умань;

– забезпечення охорони громадського порядку (зокрема, запобігання актів вандалізму на території парку);

– підтримка розвитку подієвого туризму через сприяння створенню етнографічно-туристичного комплексу «Україна-ленд» для проведення фольклорно-етнографічних фестивалів, козацьких розваг, реконструкції визначних історичних подій.

Подальшими завданнями щодо розвитку даних об'єктів є:

– виконання всіх вимог та рекомендацій ЮНЕСКО для включення об'єктів Черкащини до списку Світової спадщини;

– подальша охорона та збереження цих об'єктів, прийняття відповідних нормативно-правових документів на місцевому та державному рівнях;

– налагодження вже існуючої та створення нової інфраструктури для їх максимального використання в туризмі;

– створення нових туристичних маршрутів для вітчизняних та іноземних туристів (наприклад, комплексний маршрут національного значення «Світова спадщина ЮНЕСКО в Україні»);

– розвиток подієвого туризму на базі цих об'єктів;

– поліпшення кадрового забезпечення в обслуговуванні туристів (екскурсійна діяльність, готельно-ресторанний бізнес).

Таким чином, залучення українських об'єктів культурної спадщини в туристичні процеси відіграє важливу роль у розвитку туристичних регіонів нашої держави.

Джерельні приписи

1. Кіптенко В.К. Асортимент туристичного продукту Черкаської області / Кіптенко В.К., Безпалько Я.В. // Географія та туризм. – К.: Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2012. – № 17. – С. 93-100.

2. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державної програми «Золота підкова Черкащини» на 2006-2009 роки» від 15.05.2006, № 671.

3. Список Світової спадщини ЮНЕСКО. – Електр. ресурс: офіційний сайт Комітету Світової спадщини ЮНЕСКО / UNESCO World Heritage Centre. – Електр. дані [1 файл]. – 2011. – Режим доступу: http: // www.whc.unesco.

4. Офіційний портал Головного управління інвестиційно-інноваційної політики, підприємництва та зовнішніх зносин Черкаської обл. держ. адміністрації. – Режим доступу: http: // www.invest-oda.ck.ua.

5. Офіційний портал Черкаської обл. держ. адміністрації. – Режим доступу: http: // www.oda.ck.ua.

6. Офіційний сайт Черкаської обл. ради. – Режим доступу: http: // www.oblrada.ck.ua.

7. Самойленко О.Г. Уникальность архитектурно-природного комплекса Генуэзской крепости в Судаке и актуальность его включения в Список всемирного наследия ЮНЕСКО / Самойленко О.Г.,

Водзинский Е.Е. // Сугдейский сб. – К.; Судак, 2008. – Вып. 3. – С. 618-626.

8. Молодецький А.Е. Фортифікаційні та палацово-паркові культурні ландшафти як кандидати до списку культурної спадщини ЮНЕСКО / Молодецький А.Е., Васильєва Л.Д. та ін. // Наук. зап. Вінницького пед. ун-ту. – Вінниця, 2010. – Вип. 21. – С. 183-188.

9. Кляп М.П. Сучасні різновиди туризму: Навч. пос. / Кляп М.П., Шандор Ф.Ф. – К.: Знання, 2011. – 334 с.

Резюме

Досліджено українські об'єкти ЮНЕСКО та претенденти на включення до списку Світової спадщини, їх поширення в регіонах та перспективи використання в туризмі. Проаналізовано ступінь їх залучення в туристичні процеси: на прикладі Черкаської обл.

Ключові слова: Світова спадщина ЮНЕСКО, об'єкти ЮНЕСКО, Черкаська область, туризм.

Summary

Zaraxovskiy O. **Ukrainian objects of cultural heritage in the context of the development of tourist regions (in the example of Cherkassy region)**

This research is studying the Ukrainian objects of UNESCO heritage (and candidates for inclusion in the World Heritage list), their distribution by regions and prospects for use in tourism. Analyzed the degree of their involvement in tourism processes in the example of Cherkassy region.

Key words: World Heritage, UNESCO's objects, Cherkassy region, tourism.

Аннотация

В статье исследованы украинские объекты ЮНЕСКО (а также претенденты на включение в список Всемирного наследия), их распространение по регионам и перспективы использования в туризме. Проанализирована степень их вовлечения в туристические процессы на примере Черкасской области.

Ключевые слова: Всемирное наследие ЮНЕСКО, объекты ЮНЕСКО, Черкасская область, туризм.

УДК [379.85:64.069.6]008(477)

О.С. Ляховська

КУЛЬТУРА СЕРВІСУ В УКРАЇНСЬКОМУ КРУЇЗНОМУ ТУРИЗМІ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Поняття «круїзний туризм» у вітчизняній науковій літературі практично не зустрічається. Ані в «Туристському словникові-довідникові» В.Федорченка і І.Мініч [11], ані в одному з «найсвіжіших» видань із красномовною назвою «Сучасні різновиди туризму» М.Кляпа і Ф.Шандора [5] про круїзний туризм і згадки не має. Між тим, цей термін інтенсивно вживається в публікаціях у вітчизняних ЗМІ, а у російському науковому дискурсі є повноправним серед категорій і понять сучасної туризмології. Приміром А.Бабкін у своєму підручнику круїзному туризмові присвятив окрему главу [1]. На його думку, круїзний туризм поєднує у собі кілька видів туризму – рекреаційний, спортивний, лікувально-оздоровчий, пізнавальний.

Й поготів у вітчизняному науковому дискурсі не йде мова про культуру сервісу у круїзному туризмі. Однак такі джерела, як періодичні видання свідчить про жваве обговорення цієї проблеми в колі фахівців-практиків. А джерела архівні – про те, що культура сервісу в туризмі, і круїзному також, була проблемою ще за радянських часів. Тому мета статті: визначити характер культури сервісу в українському круїзному туризмі радянської доби.

Під культурою сервісу в круїзному туризмі будемо розуміти якість послуг із переміщення (перевезення), тимчасового розміщення (проживання), харчування і рекреації, що надаються туристам під час здійснення річкового, озерного, морського, океанічного або змішаних форм круїзу. Що стосується визначення круїзу, то А.Бабкін під круїзом розуміє мандрівку на водних видах транспорту, що включає берегові екскурсії, огляд пам’яток портових міст, а також різноманітні розваги на борту морських і річкових лайнерів [1].

Схоже визначення належить і авторам «Туристичного словника-довідника», які під круїзом розуміють туристську поїздку «з використанням транспортних засобів (як правило, водних) не тільки для перевезення, але і як засобів розміщення, харчування і обслуговування» [11; 72].

Сервісу в радянському туризмі, тим більше у круїзному, присвячено лише поодинокі публікації вітчизняних (радянських і пострадянських) науковців.

Г.Гарбар у своїй монографії торкається питань культури обслуговування туристів у внутрішньому туризмі радянських часів. Зокрема, наводяться цікаві архівні документи, що дозволяють скласти уявлення про обслуговування в круїзах по Дніпру [3].

Окремі відомості з цього предмету містяться у роботах Т.Дьорової, В.Зінченка, М.Олексійко, С.Поповича, В.Федорченка [9-4].

Разом із тим, про давні традиції «круїзного туризму» на водних артеріях Російської імперії свідчить і художня література. З твору О.Островського «Бесприданница» відомо, що російське купецтво розважалося у такий спосіб: пароплав орендувався на певний час, якщо він не був власністю того, хто вирішив розважитися; для «учасників круїзу» завозилися алкогольні напої і харчі, запрошувався циганський хор. Так, із піснями та танцями, пароплав вирушав у «круїз» Волгою. Є всі підстави вважати, що схоже дозвілля мало місце і на головній українській річці – Дніпрі. Можливо, що замість циганських хорів «туристів» розважали під час круїзу хори українські. Принаймні, підстави так вважати надають архівні матеріали, щоправда, вони містять відомості про річкові круїзи Дніпром вже радянської доби. Найбільш рання екскурсія на пароплавах у радянській Україні, принаймні з тих, про які відомо, була організована 9 червня 1919 року культурно-просвітницькою комісією Київської ради професійних спілок для своїх членів. Пароплав із 1700 екскурсантами супроводжували два оркестри, а також український, російський і єврейський хори. Для проведення пізнавальних лекцій в якості гідів були запрошені спеціалісти з питань ботаніки і геології [9; 90].

Отже, під час круїзу суміщалася розважальна програма з просвітницькою: читалися лекції з природничих наук.

Значно більше уваги радянськими туристичними організаціями приділялося культурі сервісу в морських круїзах за міжнародними маршрутами.

Перший морський круїз за радянських часів відбувся 1930 року на теплоході «Абхазія» і був здійснений навколо Європи. Організований він був ТПТЕ (Товариство пролетарського туризму та

екскурсій – всесоюзна туристична організація – О.Л.) для 250 ударників праці. Теплохід заходив до Німеччини, Італії і Туреччини (Велика Британія і Франція не дозволила заходити до своїх портів) [10; 51].

Відродження круїзного туризму в СРСР у повоєнний період розпочинається з 50-х років. Так у 1955 р. теплохід «Баторій» привіз до Ленінграду понад 700 туристів із Франції [10; 83], а 1957 р. «Інтурист» на теплоходах «Грузія» і «Перемога» організував морські круїзи для радянських туристів з Одеси до Ленінграду навколо Європи. Культурна програма складала важливу частину подорожей і передбачала активний і інтелектуальний відпочинок.

Морські і річкові круїзи здійснювалися і під егідою профспілкових туристичних організацій. Так, 1959 р. Центральна рада з туризму й екскурсій ВЦРПС організувала перший річковий маршрут. Круїзи швидко набрали популярності. Якщо у 1960 р. профспілками «орендувався лише один пароплав («Адмірал Нахімов»), на борту якого здійснили подорож 1070 туристів із 14 областей республіки», то «у 1970 р. орендувалося вже 16 пароплавів, що перевезли 27,5 тис. туристів, а у 1985 р. учасниками морських і річкових круїзів стали 200 тис. туристів» [7; 120].

Отримували розвиток і річкові та морські екскурсії місцевого значення в тих областях Україні, які мали відповідну акваторію. Так, приміром, Миколаївське бюро подорожей та екскурсій впроваджувало річковий круїз «Миколаїв-Київ-Миколаїв», який з 1968 р. здійснювався на дизель-електроході «Карл Маркс» за маршрутом № 811-а [3; 170].

Про популярність цього різновиду туризму, що поєднував у собі транспортні послуги з послугами розміщення, харчування і рекреації, свідчать річні звіти про теплохідні маршрути за навігацію. Звіти подавалися до УРРТ – Українську республіканську раду з туризму – (з 1969 р. УРРТЕ – Українська республіканська рада з туризму та екскурсій) щорічно до 1 грудня по кожному турпароходу і маршруту.

Згідно, наприклад, «Звіту про роботу теплохідних маршрутів Миколаївського бюро за сезон 1973 р.» було здійснено 13 туристичних рейсів на борту д/з «Карл Маркс», реалізовано 2830 путівок, всього подорожі здійснило 2476 чол.» [3; 170]. За навігацію 1974 р. було зроблено 14 рейсів, перевезено 2491 туристи [3; 171].

У «Додатку до звіту про теплохідні маршрути за навігацію 1974 р.» зазначалося, що «в усіх рейсах на дизель електроході «Карл Маркс» організоване 3-х разове гаряче харчування згідно прейскуранту по 2 руб. 50 коп.на туриста в день... Скарг на харчування не надходило». І додавалося: «Слід відмітити хорошу роботу з постачання ресторану продуктами харчування Відділами робітничого постачання м. Запоріжжя, Дніпропетровська і Херсона» [3; 171]. «Скарг на харчування не надходило. Навпаки, у книзі скарг і пропозицій багато позитивних відгуків і вдячних записів туристів за добре харчування і високу культуру обслуговування в ресторані. І навіть цитувався запис з цієї книги: «Колектив ресторану зумів забезпечити приготування різноманітної смачної і калорійної їжі для туристів при високій культурі обслуговування» [3; 241]. Судячи з цього ж документу, санітарний стан дизель електроходу відповідав вимогам: «Постійно дотримувалася чистота в каютах, салонах, на палубах і інших місцях». І навіть наводився запис у книзі скарг та пропозицій, зроблений групою туристів: «Чистота на судні підтримувалася настільки добре, що нагадувала нам кращі санаторії країни.

Подорож виявилась настільки чудовою, що всі хороші слова ми приносимо на знак вдячності всім, хто щоденно намагався бути на висоті, бути достойним членом комуністичного колективу, звання, завойованого колективом судна» [3; 242].

На водному маршруті Миколаїв-Київ-Миколаїв курсував ще один теплохід «В.Чумак». Про культуру обслуговування на цьому маршруті відомо з документу, що додавався до вже згаданого «Звіту»: «Додаток про роботу на водному маршруті «Миколаїв-Київ-Миколаїв» на пароході «В.Чумак». З приводу екскурсійного обслуговування відмічалося, що протягом всієї подорожі зривів екскурсій не спостерігалося, екскурсії по всіх містах проводилися на належному рівні [3; 242]. А з приводу комфорту і санітарних умов зазначалося, що туристи «проживають у 4-х місних каютах; культурно-масові заходи проводяться у салоні». Як негатив відмічалося, що «недооблаштований ізолятор і кімната гігієни». Проте «протягом всього маршруту скарг з боку туристів не спостерігалося» [3; 242].

Сприяти покращенню культури обслуговування на транспорті (як взагалі у сфері, що надавала послуги туристам) повинна була система соціалістичного змагання.

Міжнародні круїзи використовувалися радянською владою для проведення агітаційно-

ідеологічної роботи. Тому і сервіс був, з одного боку, більш високого рівня, ніж на внутрішніх круїзах, але з іншого – у дозвіллєво-розважальній частині – еклектичного, ідеологічно-розважального ґатунку. Особливо яскраво це виявлялося в молодіжних круїзах, якими опікувалася організація Бюро міжнародного молодіжного туризму «Супутник» при ЦК ВЛКСМ, створена 1958 р. Так, у 1978 році теплоходи «Грузія» і «Леонід Собінов» доставили радянську молодь для участі в XI всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Гавані. В музичних салонах теплоходів відбувалися не тільки концерти, але й зустрічі делегацій [10; 104].

У 80-х роках БММТ «Супутник» ЦК ЛКСМ України організовано десятки морських круїзів для радянської молоді до країн Азії, Африки, Латинської Америки з метою «пропагування досягнень радянської України у будівництві комунізму, принад радянського способу життя.

Один із таких круїзів по лінії «Супутника» відбувся у січні-лютому 1986 р., коли 128 українських юнаків і дівчат на теплоході «Латвія» відвідали країни Західної Африки: Анголу, Нігерію, Бенін, Сьєрра-Леоне, Гвінею Бісау. Під час подорожі учасники круїзу, виконуючи ідеологічні настанови ЦК ЛКСМУ, «пропагували радянський спосіб життя, внутрішню та зовнішню політику КПРС і Радянської держави, ідеї фестивального руху молоді, всесвітньо-історичне значення 40-річчя Перемоги над гітлерівським фашизмом і японським мілітаризмом. Пропагандистська програма здійснювалася через спільні мітинги, двосторонні фестивалі, зустрічі та дні дружби, концерти і спортивні змагання, на яких були присутні посол СРСР у Нігерії та урядовці африканських країн» [4; 21].

Основним портом для круїзного туризму не тільки УРСР, але й СРСР виступала Одеса. В Одесі базувався Чорноморський пасажирський флот. Порт був відправною точкою круїзів внутрішньою акваторією Чорного моря: круїзи по Кримсько-Кавказькій лінії були дуже популярні у СРСР. Маршрут круїзу: Одеса-Ялта-Новоросійськ-Сочі-Сухумі-Батумі-Одеса пролягав уздовж живописних берегів Криму і Кавказу. Круїз здійснювались на судах «Шота Руставелі», «Іван Франко», «Аджарія», «Башкирія».

Варто зазначити, що два перших теплоходи належали до нового, на той час, класу круїзних суден. Унаслідок зростання популярності круїзного туризму, СРСР замовив серію судів у НДР, де на верфі «Mathias Thesen Werft» у 1964 році зі стапелів зійшло перше судно серії «Іван Франко». За ним – «Олександр Пушкін» 1965 р., «Тарас Шевченко» в 1966р. , «Шота Руставелі» 1968 р. Завершував серію лайнер «Михайло Лермонтов» у 1971 р. [8]. Теплоходи облаштованно на рівні тогочасного комфорту. Так, на «Шота Руставелі» туристів зустрічали світлі просторі каюти с душовими кабінами. В більшості кают було встановлено сейфи. Для відпочинку туристів на судні передбачено два басейни і сауни, спортивні зали, масажний кабінет, спортмайданчик на верхній палубі, де туристам пропонувалися міні-ігри, кінозал, дискотека, сім барів із меню на будь-який смак, один із них нічний, казино, зала ігрових автоматів, дитячий клуб, магазини, перукарня і медичний пункт. Лайнер почав здійснювати морські круїзи між портами Одеси і Батумі з липня 1968 р. [8]. Теплохід побудований на замовлення Міністерства морського флоту СРСР для Чорноморського регіону, де, крім «Шота Руставелі», здійснювали круїзи лайнери «Іван Франко» і «Тарас Шевченко» («Олександр Пушкін» і «Михайло Лермонтов» були приписані до Балтійського морського пароплавства).

Ці круїзи були невід'ємною частиною відпочинку еліти радянського суспільства, адже квитки на них придбати було складно. Під час круїзів перед туристами виступали популярні радянські артисти естради, кіно і театру: Леонід Утьосов, Володимир Висоцький, Аркадій Райкін, Марк Бернес [6]. В одному з круїзів у серпні 1973 р. на «Шота Руставелі» в якості туристів були В.Висоцький і М.Владі зі своїми синами [8].

У молодіжних круїзах передбачались такі культурно-дозвіллєві заходи, як вечори інтернаціональної дружби, тематичні зустрічі і диспути, мітинги солідарності. Після розпаду СРСР у 1991 р. чорноморські круїзи припинилися [6].

Одеса була третім в СРСР містом за обсягами прийому іноземних туристів. Перші середземноморські круїзи, що вирушали з Одеси, розпочалися з 1967 р. Приводом для їх початку стали домовленості між ОАЄ і СРСР, згідно яких до Єгипту, аби компенсувати брак європейських туристів унаслідок арабо-ізраїльського конфлікту, спрямовувалися радянські туристські групи. В один бік група туристів мандрувала морем, у зворотному напрямі – літаками. Друга група туристів рухалася їй назустріч: спочатку літаком, потім морем. Під час морського відрізку круїзу туристи відвідували Варну, Стамбул, Неаполь і прибували до Олександрії, з якої автобусами діставалися Каїру. Інші групи прилітали одразу до Каїру з Одеси, а поверталися морським шляхом [10; 83].

Починаючи з 1982 року був введений круїз Дніпром «Ріка-море» з Києва до Херсону, далі Чорним морем до Одеси, звідти Дунаєм до Русе (НРБ) і Джурджу (Румунія). На той час це був єдиний круїз подібного типу у світовій практиці [10; 89].

Вимоги до персоналу т.зв. «контактної зони» – офіціантів, барменів, екскурсоводів, покоївок, що обслуговував іноземних туристів, були дуже високими: «крім вільного володіння двома-трьома іноземними мовами, знання історії країни й історії мистецтв, співробітники… повинні були вільно орієнтуватися в розстановці політичних сил у світі. Вони мали оволодіти вмінням знаходити оптимальний вихід у несподіваних ситуаціях, уміти цікаво розповідати і вчасно замовчати. Обов'язковими були такі особисті якості, як доброзичливість, гарні манери і приємна зовнішність» [10; 55].

Особлива увага під час здійснення міжнародних круїзів приділялась наданню послуг харчування. Так, у Чорноморському морському пароплавстві існувала група харчування пасажирського флоту [2; 4], фахівці якої не тільки забезпечували якісне обслуговування екіпажів суден, але були підготовлені для надання високоякісного сервісу з послуг харчування під час морських круїзів іноземним туристам. При наданні послуг харчування обов'язково враховувалися особливості національних гастрономічних культур туристів: їх релігійні приписи і заборони, звичний набір продуктів, черговість подачі страв і напоїв тощо. Кухарі були добре обізнані з технологією приготування страв тієї чи іншої національної кухні. Для цього персоналу видавалися спеціальна довідникова література. Так, фактично настільною книгою бортового кухаря був «Довідник судового кухаря», що видавався спеціалізованим одеським видавництвом і витримав кілька видань.

Приміром, туристам із НДР, ФРН і Австрії рекомендувалися меню з врахуванням того, що кухня цих країн відрізняється великою кількістю бутербродів, страв зі свинини, яловичини, птиці, дичини, риби. Слід було враховувати, що картопля і овочі вживаються зазвичай у відвареному вигляді, а прянощі та приправи – помірно. Характерним є використання ковбас, сосисок, сардельок для приготування закусок, перших і других страв. Чай вживається обмежено [2; 225].

При складанні меню для туристів із країн близького Сходу: Іорданії, Іраку, Лівану, Саудівської Аравії, Сирії, Турції – слід було враховувати релігійні харчові табу: виключення свинини та виробів із неї. Зазначалося, що в кухні країн цього регіону широко використовується баранина, інколи – яловичина, птиця, риба, різноманітні овочі і рис, прянощі, перець, цибуля, часник, різноманітні гострі і ароматичні коріння. Популярні молочнокислі продукти: кефір, сметана, сир, мучні страви, хліб вживається тільки білий. Основний напій – чай [2; 215].

При приготуванні страв для туристів із Болгарії пропонувалося враховувати, що в болгарській кухні поширено вживання овочів у будь якому вигляді. З м'ясних страв – свинина, баранина, яловичина, птиця; з молочних продуктів – кисле молоко, сир і бринза [2; 218].

В угорській кухні більше використовується яловичина, свинина, телятина і птиця, менше – баранина. Зазначалося, що відмінною рисою угорської кухні є поширення споживання борошна, паприки, свинячого жиру і сметани. Слід було враховувати також, що в цій кухні рідко вживають страви з рубленого м'яса і котлети. До гарнірів м'ясних і рибних страв додаються мариновані овочі [2; 223].

Для харчування туристів із Великої Британії дозволялося використовувати різне м'ясо, крім жирної свинини. Зазначалося, що страви з рубленого м'яса і соуси англійці вживають мало, проте віддають перевагу різним видами риби і овочів. Зверталася увага, що на гарнір подаються тільки овочі та картопля, а рибні супи, гарніри з круп, ковбаси, сосиски, пельмені, млинці не рекомендуються зовсім. Наголошувалося на тому, що англійські туристи характеризуються усталеними гастрономічними смаками. Так, на сніданок вони кожного дня вживають однакові страви: вівсяну кашу, варені яйця, яєчню, омлет, джем, мед, білий хліб або булку [2; 220].

Для якісного харчування італійських туристів рекомендувалося враховувати особливості італійської кухні, яка славиться макаронними виробами, особливо спагеті. До відварних макаронних виробів додаються масло, тертий сир, різні приправи у вигляді соусів. Широко використовують овочі і прянощі. М'ясо будь яке за виключенням жирної свинини [2; 230].

Основними продуктами індійської кухні є рис, овочі, горох, молоко і молочні продукти, яйця, олія, риба. Замість хліба коржі з ячного борошна або проса. Міцний чай, можна з молоком. Особливість індійської кухні у тому, що вона виключає яловичину, а частина населення, додавалося у «Довіднику», взагалі не вживає м'яса. Для урізноманітнення страв додаються спеції і приправи, серед яких найбільш популярне каррі – суміш із червоного і чорного перцю, мускату, кориці, гвоздики,

імбиру, горіхів, гірчиці, петрушки, укропу, часнику [2; 227-228].

У польській кухні широко використовуються овочі, рибні, м'ясні і молочні продукти, втім майже не вживається баранина. До борщів і щі замість хліба прийнято подавати гарячу відварну картоплю. Соуси до м'ясних страв додаються дуже рідко. Поширені киселі, причому готують їх густими, майже як желе. З гарячих напоїв перевагу віддають чорній каві [2; 232].

У румунській кухні переважають блюда з натурального м'яса, особливо приготовлені на відкритому вогні: решітці або вертелі; риба і овочі у свіжому, відвареному, солоному, квашеному і маринованому вигляді. Найпопулярніша страва – мамалига. Обід обов'язково завершується чорною кавою [2; 234].

Для туристів зі США та Канади пропонувалося готувати овочеві та фруктові салати. М'ясо і птицю подавати тільки з овочевим гарніром. Зелений салат подається нарізаним великими шматками в натуральному вигляді. Якщо до страви додають сметану, то вона подається окремо. Після фруктового десерту – кава, рідше чай. Зазначалося, що перші страви в американській кухні мало поширені, проте великим попитом користуються різноманітні напої [2; 236].

Французька кухня, наголошувалося у «Довіднику», славиться різноманіттям соусів і використанням при виготовленні страв виноградних вин, коньяків, лікерів. Для надання особливого смаку і пахощів використовуються ароматичні трави: чабрець, кервал, естрагон, розмарин. Ще один оригінальний прийом – «підпалення» їжі. Для цього перед подачею до столу готову гарячу страву (частіше за все м'ясну) поливають коньяком і підпалюють. Це надає страві специфічний аромат і присмак [2; 239].

Туристів із Чехії і Словаччини не розрізняли, тому і секрети кухні об'єднували. Зазначалося, що в чехословацькій кухні широко використовується свинина у будь якому вигляді. Значно менше від м'яса вживається риба. Для підвищення смакових якостей використовують різні спеції і прянощі. Гарніри до порційних страв – овочеві. До м'ясних страв частіше за все подається тушкована капуста [2; 242].

Аналогічно не розрізняли туристи з балканських країн, що входили до складу тодішньої Югославії. Тому, наприклад, зазначалося, що характерною особливістю югославської кухні є використання різноманітних овочів: томатів, баклажан, перцю, цибулі, часнику, а також оливкової олії і сиру, який подається як закуска, риби, баранини, яловичини, свинини, птиці, фруктів, кавунів та динь, горіхів, а також різних духмяних трав і прянощів [2; 244].

При характеристиці японської кухні наголошувалося на тому, що її основу складає рис, тваринні і рослинні морепродукти. Зазначалося, що японці вживають тільки білий хліб і приправляють різними соусами і спеціями. Однаково вживають яловичину, свинину і птицю. Популярні страви з яєць, овочеві салати. Японці мало солять їжу, а деякі страви взагалі готують без солі. Перші страви вживають тричі на день порціями по 200-250 г. Улюблений напій – зелений чай [2; 247].

Цей перелік дозволяє також дізнатися, з яких країн були іноземні туристи. Привертає увагу відсутність у круїзах туристів із Греції, Іспанії, Ізраїлю, Ірану, Єгипту, Китаю, Латинської Америки, країн Африки і Австралії. Представлені всі країни тодішнього соціалістичного табору, за виключенням Куби і Монголії.

Існували і варіанти харчування для туристів з особливими потребами: у дієтичному харчуванні, а також на випадок захворювання «морською хворобою». Для останнього було розроблене так зване «штормове» харчування, меню якого складалося зі страв, що містили велику кількість солоно-копчених продуктів, а також житні сухарі, сушки, галети. Перші страви слід було готувати густими з додаванням спецій [2; 14].

Отже, в міжнародних круїзах радянських часів вимоги до культури сервісу були високим. Окрема увага приділялася якості послуг харчування. Кухарі на круїзних судах були добре обізнані з особливостями національної кухні різних країн: основним набором страв, технологією їх приготування, популярними або, навпаки, забороненими продуктами. Офіціанти суворо дотримувалися правил обслуговування, порядку подачі страв, напоїв та їх поєднання. Підготовка цих категорій працівників контролювалась, тому їх професійні якості були на високому рівні.

Морські круїзи акваторією Чорного моря були популярними і відносилися до категорії радянського елітного відпочинку. Під час круїзів велика увага приділялася культурно-розважальній складовій: перед туристами виступали відомі радянські артисти естради і кіно. Культурно-розважальний сервіс у міжнародних молодіжних круїзах відрізнявся підвищеною заідеологізованістю

і пропагандистським спрямуванням.

Порівняно з обслуговуванням внутрішніх туристів іншими видами транспорту під час річкових круїзів сервіс на судах із розміщення, харчування, санітарно-гігієнічний – був на доволі високому рівні.

Джерельні приписи

1. Бабкин А.В. Специальные виды туризма. – Режим доступу: http: // tourlib.net.

2. Бучкарик М.С. Справочник судового повара / Под общей ред. доц. И.Белоконя. – 4 изд., перераб. и доп. / Бучкарик М.С., Тимофеева В.Д., Ченгал З.А. – Одесса: Маяк,1988. – 294 с.

3. Гарбар Г.А. Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-80-х рр. XX ст.: На матеріалі Миколаївської обл.: Моногр. / Г.А. Гарбар. – Миколаїв: Вид-во Південнослов'янського ін-ту Київського славістичного ун-ту, 2007 – 267 с.

4. Зінченко В.А. Молодіжний туризм в Українській РСР у 70-80-х рр. XX ст.: На основі діяльності «Супутника»: дис… канд. іст. наук. – Донецьк, 2003.

5. Кляп М.П. Сучасні різновиди туризму / Кляп М.П., Шандор Ф.Ф. – К.: Знання, 2011. – 334 с.

6. Круїзний туризм. – Режим доступу: http: // culture.odessa.gov.

7. Попович С.І. Соціально-економічні передумови розвитку туризму в Україні та поширення його інфраструктури в 60-х – першій пол. 80-х рр.: На прикладі системи профспілкового туризму / С.І. Попович // З історії вітчизняного туризму: Зб. статей. – К.: Ін-т туризму федерації профспілок України, 1997. – С. 115-126.

8. Теплоход «Шота Руставели» («Assedo») и судьбы лайнеров серии «Иван Франко». – Режим доступу: http: // korabley.net.

9. Федорченко В. Історія екскурсійної діяльності в Україні: Навч. пос. / Федорченко В., Костюкова О.М., Дьорова Т.А., Олексійко М.М. – К.: Кондор, 2004. – 166 с.

10. Федорченко В. Історія туризму в Україні: Навч. пос. / Федорченко В., Дьорова Т.А. – К.: Вища школа, 2002. – 195 с.

11. Федорченко В. Словник-довідник туристських термінів / Федорченко В., Мініч І.М. – К.: Дніпро, 2000. – 156 с.

Резюме

Стаття присвячена культурі сервісу в українському круїзному туризмі радянського періоду.
Ключові слова: культура сервісу, круїзний туризм, морські круїзи, річкові круїз.

Summary

Lyahovska O. **A culture of service is in Ukrainian cruise tourism of soviet period**
The article is devoted to consideration of service culture in cruise's tourism of Soviet Ukraine.
Key words: service culture, cruise's tourism, cruises by sea, cruises by rivers.

Аннотация

Статья посвящена культуре сервиса в украинском круизном туризме советского периода.
Ключевые слова: культура сервиса, круизный туризм, морские круизы, речные круизы.

УДК [7:008]316.32

М.І. Шевченко

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНОЇ ПОБУТОВОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ТЕХНОЛОГІЧНИХ І СОЦІАЛЬНИХ ЧИННИКІВ

Українці – народ розвиненої стабільної землеробської культури, який протягом тривалого історичного розвитку нагромадив величезний досвід гармонійної взаємодії з природним середовищем. Помірність клімату, родючість землі, чорноземний фонд якої належить до найбільших і найякісніших у світі, дають підстави стверджувати, що природа «виявилась лагідною до України [11; 20]. Благодатна земля не вимагала надмірних зусиль для здобуття засобів для існування. О.Єфименко називала українців «улюбленцями природи, які звикли до її щедрих дарів» [6; 16]. Визначальною ознакою взаємодії людини і природи на українських землях із прадавніх часів було «пошанування довкілля і раціональне використання його ресурсів», традиційно «узаконеним був принцип розумної доцільності, дотримання балансу між використанням і відтворенням природних ресурсів, знищенням і відновленням у живій природі» [7; 264].

Метою статті є розгляд взаємовпливу соціокультурних та природних умов у традиційній господарській культурі українців та визначення умов її еволюції.

Перші описи геокліматичних умов території, яку займає сучасна Україна, містяться у працях античних авторів. Так, докладні відомості про природні ресурси, клімат Північного Причорномор'я наводить давньогрецький історик Геродот (5 тис. до н.е.) у своєму творі «Історія», звертаючи велику увагу на землеробський побут «скіфів-орачів», яких сучасні вчені (Б.Рибаков, Д.Раєвський, Б.Мозолевський та ін.) ідентифікують як праслов'ян [3; 28-40].

Важливі згадки про населення і природу Скіфії містить праця найвидатнішого лікаря античності і реформатора медицини Гіппократа (близько 460-377 р. до н.е.) «Про повітря, води й місцевості» [1]. Давньогрецький лікар простежує причинно-наслідковий зв'язок між природно-кліматичними умовами і станом здоров'я та етнотипом корінної людської спільноти, що дозволяє говорити про нього як засновника антропогеографії й «екологічної медицини».

Особливості природно-кліматичних умов давньоруської території описав візантійський імператор, історик і письменник Константин Багрянородний (913-959 рр.) у творі «Про управління імперією». Зокрема, йому належить чи не перший докладний опис Дніпра і дніпровських порогів, слов'янські назви яких збігаються з українськими, зафіксованими Д.Яворницьким. У творі К.Багрянородного містяться й визначення головної риси характеру і способу життя «росів» – суворість, яку візантієць пояснював суворістю клімату, порівнюючи його з середземноморським [2].

Про дивовижні якості українських чорноземів, невичерпні природні багатства України писали іноземці, що відвідали її за козацької доби. Так, М.Литвин зазначав: «Ґрунт Київщини до такої міри родючий і зручний для обробітку, що лан виораний тільки раз парою биків, дає великий урожай; навіть необроблене поле дає рослини, які годують людей своїм корінням і стеблом. Тут ростуть дерева, які дають різноманітні ніжні овочі (тут – фрукти – М.Ш.); плекається виноград, тобто звичайний виноград для їди, що сам собі росте…» [10; 48]. Г. де Боплан в «Описі України» зазначав, що тут ростуть дикі вишні, що смаковими властивостями не поступаються садовим, а також дикий мигдаль. Про багатство природних умов «землі козаків», розкішні монастирські сади тощо залишив свідчення П.Алеппський, особливо відзначаючи цілющість води: «…Вода в цій країні помічна для жінок, не полишає жодної безплідною, властивості цієї води добре відомі й досліджені» [8; 94]. Французький мандрівник Блез де Віженер, який відвідав Червону Русь (Галичину), Волинь і Поділля, писав, зокрема про Поділля: якби не набіги татарів, ця частина України «була би найкращою і найплодючішою країною серед ряду інших – через те, що ґрунт дає тут скрізь виноград і шовк без особливої опіки людини». І ще: «...Кажуть, що ґрунт цієї країни такий добрий і плодючий, що коли залишити в полі плуг, то він протягом двох чи трьох днів так заростає травою, що знайти його тяжко. Країна наповнена медом і воском і могла б прогодувати величезну кількість отар, коли би була можливість їх розводити» [10; 53].

Про щедрість рідної землі народ створив безліч прислів'їв та приказок: «Земля найбагатша, вода найсильніша», «Земля дає все і забирає все», «За рідною землею і в небі скучно» [12; 53]. В одній з приказок, наведених М.Номисом, рілля ласкаво названа «любою»: «Така люба рілля, що

дитина виросла б, коли б посадив» [12; 209].

Не менше прислів'їв та приказок створив народ і про дбайливе, шанобливе ставлення до землі, хліборобської праці: «Землі кланяйся низько – до хліба будеш близько», «Земля-мати всіх годує», «Про землю піклуйся – золотим зерном милуйся», «Хто землі дає, тому земля – утроє», «Хто оре і сіє, той молодить і віє», «Нема над то ремесло, як леміш та чересло», «Умирати ладься, а на хліб ори», «Де плуг господар, а борона – господиня, там повна бочка і скриня», «Плуг, коса і небесна роса людей не морили, в біду не вводили», «Роби, роби, то й матимеш, посій жито, то й жатимеш», «Яке посієш, таке й зожнеш» [13; 76-78].

Головною ознакою української природи справді є поєднання родючості землі, благодаті природи й мальовничості краєвидів. Як відзначає О.Вільшанська: «Саме зовнішній естетичний бік селянського буття був сприятливим для описів сторонніх спостерігачів» [7; 337]. За даними О.Русова, наведеними у праці «Статистика украинского населения Европейской России» (1916 р.), на початку XX ст. понад 90% українців мешкали в селі, займаючись переважно землеробством, зберігаючи і примножуючи багатющий досвід господарської діяльності, звичаєво-обрядову культуру, яка ґрунтувалася на ідеї злагоди з довкіллям.

Процес становлення хліборобського етносу не був стрибкоподібним, мав еволюційний характер. Новий виробничий досвід нашаровувався на ті народні знання, набуті у попередні епохи; відсівалося контрпродуктивне, а продуктивне зберігалося в народній пам'яті. Зокрема, етнічна пам'ять не могла не зберігати досвіду ведення зернового господарства, городництва, садівництва й виноградарства, яким праслов'яни збагатилися у процесі багатовікових контактів із грецькими колоністами у Північному Причорномор'ї. Цей досвід поширювався залежно від кліматичних умов проживання тих племен, які сформували відомі на території України племінні союзи: поляни у Середньому Подніпров'ї, древляни у Східній Волині, волиняни, чи бужани в Західній Волині, уличі в Нижньому Подніпров'ї, сіверяни у Дніпровському Лівобережжі, білі хорвати на Прикарпатті. Руська земля, у вузькому значенні, виникла в Середньому Подніпров'ї та басейні Західного Бугу внаслідок інтеграції східнослов'янських племен і створення «суперсоюзів».

Палеоботанічний комплекс культур ранньосередньовічних хліборобів був близьким до попереднього: вирощували просо, ячмінь, пшеницю, жито, горох, сочевицю, овес, а з технічних культур – льон, коноплі та ін. З часом рослини, невибагливі до обробки землі, замінювались на культури, що потребували глибокої оранки та добрив. Поступово покращувалась якість сільськогосподарського інвентарю та розширювався його асортимент. Серед знарядь праці використовувалися залізні широколезі наральники, серпи, коси-горбуші, мотики, ручні млинарки. Культивувалися підсічна й перелогова системи землеробства. У зв'язку з переходом на більш високий рівень сільськогосподарського виробництва, розпочалося розорювання чорноземів, що започаткувало новий етап у розвитку рільництва (ранні слов'яни, як і їхні попередники, надавали перевагу менш родючим, однак легшим для обробітку ґрунтам). Селянське господарство було комплексним: поряд із землеробством люди займалися тваринництвом, розводили велику рогату худобу, свиней, кіз, овець, коней, причому переважання великої рогатої худоби, засвідчене археологічними знахідками, дає підстави говорити не лише про м'ясо-молочне виробництво, а й про розвиток орного землеробства з використанням волів як тяглової сили. Важливе місце в господарстві посідало збирацтво, мисливство, риболовля. Розвивалися ремесла – ковальство, керамічне виробництво, прядіння, ткацтво, обробіток шкіри, каменю, дерева, кістки. Виробляли одяг і взуття, примітивні меблі, які заповнювали традиційне житло (переважно невеликі напівземлянки), будували господарські споруди.

Здійснені у пострадянський період спроби палеоекологічного аналізу різних давньоруських регіонів свідчать про їх суттєві відмінності й особливості – територіальні, таксономічні та екологічні. Ці відмінності, через нестачу документальних джерел, науковцям вдалося окреслити лише на основі матеріалів ландшафтно-екологічних досліджень. Різні природні умови на просторах Київської Русі визначали обсяги та продуктивність відповідних господарських угідь, а отже, й різні способи їхнього використання. Вчені довели, що навіть у синхронних територіально, відносно близьких південноруських сільських громадах часів Середньовіччя формувався свій досвід природокористування. Так, у Поліссі доцільнішими за аграрну працю були лісові промисли (хутра, мед, віск, залізо, вироби з дерева й каменю), що давали стабільний прибуток. У другій половині I тисячоліття значних змін зазнала система землеробства: «Мало місце формування сукупності взаємопов'язаних елементів нової системи, завдяки якій змінюється структура розселення,

складається територія постійної осілості, а земля постає одним із основних джерел збагачення і могутності держави» [7; 47-48]. Зокрема, залишаючись у вжитку, відійшли на другий план перелогова й підсічна системи, оскільки тривалий процес відновлення родючості, властивий перелогові, був неприйнятний у густонаселених районах лісостепової зони. Господарства переходили на парову систему з такими її формами, як двопілля, трипілля та багатопілля, яких дотримувалися в Україні й у XIX ст. Суттєво змінилася землеробська техніка: перехід до плужної оранки забезпечив новий агротехнічний ефект (піднімання вологи з нижніх шарів ґрунту й аерацію – насичення ґрунту повітрям для прискорення процесу мінералізації). Унаслідок цього до орного фонду були залучені важкі чорноземи, почали вирощувати нові види рослин (замість плівчастих культур – голозерні), що забезпечило перехід до товарного виробництва борошна і хлібопродуктів.

Цей процес розпочався в XI ст. і набув значного розвитку у XII-XIII ст. Важливим елементом агротехнічної системи було також внесення органічних добрив, які підвищували родючість ґрунту і поєднали в єдиний комплекс землеробство і тваринництво. Крім того, відбулося значне поширення городництва (вирощували капусту, огірки, мак, буряк, редьку, моркву, цибулю, часник, хміль) й садівництва (вирощували вишні, сливи, черешні, волоські горіхи, яблука). За свідченням палеоботаніків, цей перелік доповнювали такі продукти збиральництва, як кизил, ліщина, терен, горобина, чорна бузина, калина, малина, ожина, журавлина, суниця, гриби та ін. [7; 48-51].

Нагромаджений українськими вченими археологічний матеріал дає підстави стверджувати, що сільськогосподарське виробництво давньоруських часів сягнуло досить високого рівня й забезпечувало державу продуктами землеробства і тваринництва, формуючи підвалини її економічної могутності, створюючи умови для культурного розвитку. При цьому вимальовується реальний образ давньоруського хлібороба, посутньо відмінний від того забитого, нещадно експлуатованого смерда, образ якого формувала популярна, а частково і спеціальна література радянської доби. Насправді це був вільний, самодостатній виробник матеріальних благ, що власною важкою працею забезпечував собі високий рівень життя, – матеріальний достаток, особисту свободу (певно, відносну в умовах феодального суспільства) і творче самовираження у формах святково-обрядової, дозвіллєвої культури та різноманітних формах фольклору, ужиткового мистецтва тощо. Насаджуване «зверху» християнство не викорінило пантеїзму давньоруського селянина, нове релігійне вчення певною мірою «нашарувалося» на сформований світогляд, об’єктом якого був світ рідної природи, а не чужі метафізичні сутності.

Землеробська традиція була основою неперервності культурної історії України-Русі: «Українська культура мала аграрну основу передусім тому, що система й техніка землеробства, які склалися вже в часи Русі, виявилися надзвичайно стійкими. За умов лісостепової України всіх історичних часів, – зазначає М.Попович, – східнослов’янська Північно-степова Україна-Русь перейшла на трипільську систему з постійними землеробськими поселеннями і зберегла її та необхідну техніку в головних рисах до XVIII ст. Упродовж десяти віків землю нашої вітчизни орав український плуг, знаряддя винайдене на основі балканських зразків нашими народними майстрами і вдосконалювань поколіннями селян, хліба, добутого працею селянина вистачало, щоб прогодувати і себе і місто» [9; 720].

Щедрість українських чорноземів не стимулювала потреби підкоряти природу, боротися з нею, навпаки – спонукала до толерантного ставлення, зміцнення і поглиблення гармонійності усіх видів господарської діяльності. Це виявлялося у зміні ниви для вирощування зернових, у дотриманні сезонів полювання, не завдаючи шкоди лісонасадженням, вирубки дерев, піклуванні про чистоту водних ресурсів тощо. Інструментом взаємодії людини і природи були знаряддя виробництва, технічні характеристики яких значною мірою визначали механізми адаптації етноспільноти до умов довкілля. Зміна цих механізмів під впливом технічних і соціальних чинників зумовлювала й динаміку розвитку традиційно-побутової культури. Завдяки розвитку знарядь виробництва й способів обробітку землі збільшувалась її продуктивність, а отже поглиблювалась гармонійна взаємодія хлібороба з довкіллям, зростала вдячність до мудрої землі-годувальниці. Специфіка географічного положення України у південній смузі Східної Європи, на межі з Азією, за відсутності природних бар’єрів, які б захищали її від ворожих вторгнень, зумовила перетворення благодатного за своїми природно-кліматичними умовами краю на арену постійної боротьби з войовничими сусідами, прирікали хліборобський народ на жорстокі випробування. «Якщо природа для українця була улюбленою матір’ю – зазначала О.Єфименко, то історія виявилась для нього суворою мачухою чи то злою чаклункою, яка присікала на хрестини останнього з своїм згубним словом знищила всю силу

благодійних дарів, якими був ощасливлений новонароджений [6; 16].

Українці зберігали землеробські традиції і вдосконалювали сільськогосподарські знаряддя в умовах складних геополітичних впливів і воєнних лихоліть: монголо-татарське завоювання і грабіжницькі напади турецько-татарських загарбників, систематичні з кінця XV ст., витісняли людність у менш сприятливі для землеробства зони лісостепу й лісів. На родючих, найбільш перспективних землях Південної України влітку кочували татарські орди, що ускладнювало відродження агровиробництва.

Для адекватного розуміння еволюції селянської правосвідомості і звичаєво-правової культури необхідно торкнутися типології селянського сімейного ладу. Адже сім'я була головним суспільним осередком, у межах якого формувалися і зберігалися правові уявлення селян про право на землю, розподіл майна, шлюб, спадщину, судочинство, а також розвивалася практика соціальних відносин з іншими сімейними колективами, громадою та іншими станами суспільства.

Форми сімейного устрою та громадського укладу значною мірою залежали від природно-кліматичних умов, у яких народ здійснював свою господарську діяльність. «Вплив родючих ґрунтів в Україні на її жителів вражає у порівнянні з відбитком, що його наклали на селян сусідньої Росії убогі землі, – зазначав О.Субтельний. – На російській півночі неродючі піщані ґрунти, суворий клімат і короткий вегетативний період – принаймні на місяць коротший, ніж в Україні, – все ж змушувало російських селян об'єднувати ресурси для сильного обробітку землі, зате в Україні куди більшого поширення набуло одноосібне господарство. Ці розходження зумовили появу суттєвих відмінностей у ментальності, культурі та суспільно-економічній організації двох споріднених народів» [11; 19-20].

Проблеми типології селянської сім'ї досліджені А.Гурбиком у працях «Типологізація сімейного ладу в Україні XIV-XVI ст.» [4] і «Типологізація української середньовічної сім'ї в контексті територіальної громади XIV-XVI ст.» [5]. Узагальнюючи, учений зазначає: «Документальні матеріали з XIV-XVI ст., з історії форм сім'ї в Україні дають усі підстави твердити про малі й великі нероздільні (регенеровані на основі малих) сім'ї як про основні форми сімейного ладу. Слід також наголосити на відмінності нерозділених селянських сімей епохи Середньовіччя і великих патріархальних сімей родоплемінного (та й перехідного) суспільства. Останні побутували постійно і були етапом переходу від роду, який розпадався, до малої сім'ї, а нерозділені існували за умов панування малої сім'ї і відтворювались на її основі. Причому на українському ґрунті дедалі більш помітною була тенденція, особливо в XVI ст., до зменшення тривалості існування нерозділеної сім'ї в циклі: мала сім'я – нерозділена сім'я – малі сім'ї» [7; 99].

Джерельні приписи

1. Акты, относящиеся к истории Западной России. – Т. 2. – СПб., 1852.

2. Багрянородный К. Об управлении империей / Константин Багрянородный // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья / Состав. Г.Г. Литаврин. – М.: Наука, 1982. – С. 267-343.

3. Геродот. Історія: У 9-ти кн. / Геродот / Перекл., передм. і прим. О.О. Білецького. – К.: Наук. думка, 1993. – 575 с.

4. Гурбик А. Типологізація української середньовічної сім'ї в контексті еволюції територіальної громади XIV-XVI ст. / А.Гурбик // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. ст. – Число 4. – Ч. 2. – К., 2000. – С. 415-431.

5. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В.Давидюк. – 3 вид., доповн. й переробл. – Луцьк: Волинська книга, 2007. – 320 с.

6. Єфименко О. Історія України та її народу / О.Єфименко. – К.:Наук. думка, 1992.

7. Історія українського селянства: Нариси в 2-х т. / Передм. В.А. Смолія. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 2006. – 653 с.

8. Нельга О.В. Теорія етносу: курс лекцій / О.В. Нельга. – К.: Тандем, 1997. – 368 с.

9. Попович М. Нарис історії культури України / М.Попович. – 2 вид., випр. – К.: АртЕК, 2001. – 728 с.

10. Січинський В. Чужинці про Україну / Володимир Січинський; Передм. Д.Чепурного. – К.: Довіра, 1992. – 255 с.

11. Субтельний О. Україна: історія / Орест Субтельний; Перекл. з англ. Ю.Шевчука; Передм. С.В. Кульчицького. – К.: Либідь, 1991. – 510 с.

12. Українські прислів'я та приказки / Упорядк. С.В. Мишанича та М.М. Позяка; Вст. ст. М.М.

Паза. – К.: Дніпро, 1984. – 390 с.

13. Українські приказки, прислів'я і таке інше / Уклав М.Номис; Упоряд., прим. та вст. стаття М.Пазяка. – К.: Либідь, 2004. – 352 с. – (Пам'ятки історичної думки України).

Резюме

Аналізується динаміка розвитку традиційної побутової культури та вплив на її розвиток технологічних і соціальних чинників.

Ключові слова: традиційно побутова культура, динамка, земля, хлібороб.

Summary

Shevchenko M. **A dynamics of development of traditional domestic culture is under act of technological and social factors**

The article looks into the development dynamics of the traditional culture and its influence upon technological and social factors.

Key words: traditional culture, dynamic, earth, farmer.

Аннотация

Проанализировано динамику развития традиционной бытовой культуры и ее влияние на развитие технологических и социальных факторов.

Ключевые слова: традиционная бытовая культура, динамика, земля, хлебороб.

УДК [008:64.069.6]:930.1(477)

І.О. Комарніцький

ГОСТИННІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД

Актуальність феномену гостинності об'єктивно зумовлюється народною традицією шанобливо приймати й частувати гостей, характерною для різних народів світу, зокрема слов'ян. Науково-дослідна зацікавленість зазначеним явищем органічно пов'язана з процесами духовного відродження народу України й динамічною гуманітаризацією суспільства, а у практично-комунікаційному відношенні – з розбудовою сучасної індустрії гостинності.

Метою даної статті є уточнення поняття «гостинність» й аналіз досвіду дослідження гостинності як соціокультурного явища.

Останніми роками популярності у всьому світі набував термін «гостинність». Західноєвропейське тлумачення гостинності (від лат. Hospitium – гостинність, пристанище) в добу Середньовіччя асоціювалося з діяльністю хоспісів як християнських притулків й заїжджих дворів, що перебували під опікою церковних громад та окремих монархів. Широкою популярністю з-поміж них, зокрема, користувався *Hospise de Beaune* (Оспіс-де-Бон) у Бургундії, відомий також як *Hotel Dieu* (Отель Дьє), тобто «Помешкання Бога». Він був заснований у 1443 р. Ніколя Роленом, канцлером казначейства Бургундії як благодійна лікарня й притулок для бідних.

Асоціація шкіл готельного бізнесу й громадського харчування в Європі (Eurhodip), заснована на базі Школи готельного бізнесу в Коксійді (Бельгія) 1989 р., кваліфікує гостинність як сукупність технолого-організаційних засобів приготування й подачі страв і напоїв й комфортного проживання у мережі сучасного готельного бізнесу [8; 102]. В.Смолій, В.Федорченко та В.Цибух, автори «Енциклопедичного словника-довідника з туризму», фіксують поняттям «гостинність» «найважливішу споживчу властивість туристського продукту: вміння дати відчути клієнтові, що йому раді, з гідністю продемонструвати йому свою повагу, надати люб'язність» [16; 94].

Спорідненою з поняттям гостинності є сучасна духовно-практична категорія «індустрія гостинності». Американський дослідник гостинності Дж. Уокер вважає, що гостинність, як фундаментальна риса людської цивілізації, давно перетворилася на індустрію, у якій зайнято багато мільйонів професіоналів. Він зазначає, що ринок індустрії гостинності, відкритий і конкурентний, справляє значний тиск на індустрію, сприяє поліпшенню якості громадсько-побутових послуг [18; 423]. Ця нова сфера індустрії поєднує туризм, готельний і ресторанний бізнес, громадське харчування, відпочинок і розваги, організацію конференцій і нарад тощо.

Автори сучасного британського навчального посібника «Європейський готельний маркетинг» кваліфікують індустрію гостинності як галузь продукування товарів і послуг, призначених для реалізації побутових потреб осіб, що знаходяться за межами місця постійного проживання [8; 22]. Ця сфера підприємництва структурно складається з громадського харчування, розміщення, перевезення та відпочинку гостей [16; 146].

Дослідники індустрії гостинності в Україні вважають перспективними для її подальшого розвитку поглиблення спеціалізації готельної та ресторанної справи; створення готельно-ресторанних комплексів; сприяття розвиткові середнього й дрібного готельного бізнесу; впровадження в індустрію гостинності новітніх комп'ютерних технологій.

Суміжними з категорією «індустрія гостинності» є низка підпорядкованих понять: «готель», «курорт», «послуга», «якість послуги», «клієнт» та ін. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови поняття «послуга» визначається як дія або вчинок, що дає користь, допомогу іншому.... ввічлива форма висловлення готовності допомогти, прислужитися, стати у пригоді будь-кому. Це також діяльність підприємств, організацій та окремих осіб, виконувана для задоволення потреб; обслуговування» [4; 894].

З часів Стародавнього світу у різних народів склалися звичаї прийому гостей й надання послуг людям, що перебувають за межами постійного місця проживання. В Європі становлення інституту гостинності почалося в античній Греції, де практикувалися проксенії або ж угоди про взаємну гостинність, що укладалися між певними містами. Згідно з цими договорами, прибулими опікувався проксен – спеціальна офіційна особа. Сучасний російський вчений В.Кузіщин, досліджуючи економічну історію античності, кваліфікує проксенію як один із найважливіших інститутів тогочасного

міжнародного права. Під іменем Горкія верховий бог греків виступав покровителем законів, тоді як Ксеній охороняв закон гостинності [9; 616-643]. Досліджуючи історію язичницьких свят в Елладі й Північному Причорномор'ї у VI-I ст. до н.е, М.Скржинська підкреслює важливість інституту проксенії у встановленні та зміцненні торговельно-економічних зв'язків Херсонесу й Ольвії з містами Дельфи та Олімпія [15]. В.Ленська, вивчаючи полісну цивілізацію м. Афін VII-IVст. до н.е., характеризує Ксенію як невід'ємний елемент аристократичного стилю життя, порівнюючи її з чеснотою доблесті [10].

Перші згадки про підприємства індустрії гостинності – таверни – містяться у манускриптах стародавніх Греції та Риму. Зокрема, з кодексу вавилонського царя Хаммурапі (приблизно 1700 р. до н.е.) можна довідатися, що утримання таверни у ті часи було надто небезпечним заняттям. З розвитком торгівлі й комерційними поїздками необхідність організації для подорожуючих надійної ночівлі стала актуальною. Оскільки пересування країною було повільним, а мандрівка – тривалою та важкою, подорожнім доводилось покладатися на гостинність господарів приватних нічліжок. Щоправда заїжджі двори, які на головних шляхах будувалися римлянами, для свого часу були досить зручними. Сучасні вітчизняні й зарубіжні дослідники історії внутрішньоконтинентального подорожування й готельного господарства Л.Воронкова, Г.Круль, М.Мальська, М.Соколова та ін. хронологічно пов'язують їх становлення зі Стародавнім світом IV тисячоліття до н.е. – середина V ст. н.е. Давньогрецькі поети та історики Гомер, Аполлодор, Геродот, Страбон, Тацит, Павсаній здійснили перші спроби систематизації даних про сучасні їм пізнавальні й комерційні подорожі, супроводжувані аналізом їх соціокультурної мотивації.

Сучасний російський культуролог І.Булкін у монографії, присвяченій історії подорожей в добу античності, як реальних, так і легендарних, причинами їх вважає війни, політичні конфлікти, пошук нових земель, природну цікавість людини та її схильність до авантюризм і стверджує, що основи сервісного суспільства є закоріненими у культурно-історичну добу Античності [1].

Безпосереднє інтерсуб'єктне спілкування фіксується загальноприйнятими нормами та правилами привітання. Причому кожен його компонент просякнутий глибоким смислом, фіксує світоглядні уявлення й особливості національного характеру. Доволі красномовною є адораційна (привітальна) жестикуляція у вигляді піднесення угору рук – вияву щирості людських почуттів, також використовувана церквою як символічне звернення до Бога. У різних народів світу здавна практикувалися звичаї дарування й віддарювання. З гостинністю у східних слов'ян органічно пов'язані прояви доброзичливості. За твердженням німецького історика Гельмальда (XII ст.), немає народу привітнішого від слов'ян через їх гостинність.

З давніх часів наші предки вірили, що «гість у дім – Бог із ним», тому гостя приймали щедро, мали навіть окремий дім, призначений для гостей. Стіл для них накривали чистою скатертиною й, пригощаючи, промовляли: Чим багаті, тим і раді», «Що хата має, тим і приймає» і т.п.

В.Русавською досліджується природа і функції гостинності, з'ясовуються її особливості як компоненту української побутової культури в етноісторичній ретроспективі. Історичними протоформами гостинності правомірно вважати ритуальні жертвопринесення й поминальні обряди, призначені встановити сприятливий для людини характер контактів з істотами, що населяють потойбічний світ. З-поміж слов'янських народів, у тому числі українців, значного поширення набула практика ритуального запрошення на різдвяну вечерю або інше урочисте частування померлих родичів, тварин, птахів або природної стихії (морозу, вітру, хмар тощо) з метою налагодження зв'язку з потойбічним світом. Причому покійні родичі сприймалися як захисники родини в її земному житті. Сакралізація гостя слугувала справі спілкування не тільки з живими, але і з померлими людьми, божествами, демонами, вигаданими істотами й природними явищами, відтак сама гостинність набувала міфологічного характеру [13; 8].

Сучасні російські культурологи досліджують проблеми сервісології (науки про сервіс) як автономної галузі гуманітарного знання. Причому сервіс інтерпретується ними як культурно-цивілізаційний феномен, а його еволюція у загальному контексті світового історичного процесу: від архаїчно-традиційних суспільств, в якому морфологія протосервісу визначалася ритуалом, до гостинного сервісу в інформаційному суспільстві [20].

Дослідження сучасного кулінарного туризму в Україні здійснює А.Бусигін. Перспективним напрямом є просування цього туристичного продукту на західний ринок з ретельною розробкою програми кулінарних турів із врахуванням витончених смаків гурманів. Дедалі більше вітчизняних рестораторів й агентів компаній, що усвідомлюють значний потенціал цієї ринкової ніші й важливість розвитку кулінарії як вагомої складової туристичного продукту [2], спрямовують свою

діяльність на зміцнення її технічної бази.

Дослідник туристичного бізнесу В.Федорченко наголошує на перспективах розвитку кулінарного туризму у широкому культурно-цивілізаційному контексті. Багатовіковий історичний досвід українського народу сприяв засвоєнню низки кулінарних прийомів. Тому в його національній кухні є «запозичення» з німецької, угорської, татарської й турецької кулінарних шкіл. Найтрадиційнішим українським продуктом вважається сало, про улюблене споживання якого складено чимало анекдотів та жартівливих пісень. Найпопулярнішою першою стравою української кухні є борщ зі спорідненими йому капусняком, кулешею, юшкою й окрошкою. Щорічні кулінарні шоу на краще приготування борщу у ряді обласних центрів України й частування ним привернули підвищену увагу гостей з інших міст та іноземних туристів стали потужним стимулом для розвитку вітчизняного кулінарного туризму [19].

Аналізуючи якість організаційно-економічного забезпечення й рівень професіоналізму вітчизняної готельно-туристичної галузі під час футбольної першості Євро-2012, Л.Шишкіна наголошує на потребі масштабного «стрибка в якість» й піднесення рівня готельно-кулінарного сервісу до сучасних світових стандартів [22].

Соціально-економічні та суспільно-політичні наслідки проведення Євро – 2012 для західного регіону України проаналізовані Л.Шевчук. Вона запропонувала розробити, враховуючи зарубіжний досвід, перспективні програми експлуатації спортивних споруд, побудованих у Львові до цього футбольного чемпіонату після його завершення з метою уникнення збитковості. Передовсім спортивну інфраструктуру м. Львова і Львівської області слід розглядати як потужну підвалину реалізації Концепції гуманітарного розвитку України до 2020 р., зорієнтовану на максимальне розкриття всебічного потенціалу кожної людини і соціуму в цілому [21].

У книзі Т.Томащук «Світова індустрія гостинності» міститься характеристика соціокультурної еволюції й сучасного стану індустрії гостинності, новітніх технологій в організації готельної справи у контексті багатовікової етнокультурної традиції гостинності, аналізується сучасний стан клубної страви та ігрового бізнесу у системі сучасної світової індустрії гостинності [17]. Є.Руденко досліджує характерні тенденції розвитку туристичної сфери в Харкові в умовах постсоціалістичних трансформацій українського суспільства. В організаційному відношенні її налагодженню сприяло створення Держкомтуризму України й прийняття Закону України «Про туризм». Останнім часом, зазначає автор, відбувається розбудова мережі готелів із залученням західних інвестицій. На розвиток гостинності, підсумовує автор, впливають такі глобальні фактори підприємницького середовища, як соціальні (в Україні – погіршення демографічної ситуації), політичні (недосконалість законодавства, пов’язана з процесом оподаткування, визначення прожиткового мінімуму, вартість споживацького кошика, розмір пенсій і зарплат тощо), економічні (зміни в складниках економіки: зайнятість, доходи, заощадження тощо) [12].

У спільній публікації О. та Л.Варипаєвих «Готельний та ресторанний бізнес як складова індустрії гостинності» аналізуються сучасні проблеми функціонування готельного і ресторанного бізнесу в Україні. Специфіка індустрії гостинності характеризується у контексті задоволення базових потреб людини за допомогою новітніх сервісних послуг та сервісної діяльності. Автори зазначають, що феномен гостинності, реалізовуваний засобами готельної індустрії, спирається на багатовікові культурні традиції народів світу [3].

Дисертаційне дослідження Г.Вишневської «Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX – початку XX ст. в контексті розвитку українського туризму» спирається на емпірику становлення туризму як соціокультурної практики в Україні зазначеного хронологічного періоду. Обґрунтовано стверджується, що створення мережі готельних закладів у період утвердження капіталістичних відносин зумовлювалося стереотипами цільового розмаїтого подорожування (паломництво, подорожі з комерційною метою, краєзнавчі екскурсії тощо). Потужним осередком тогочасного готельного бізнесу ставав Київ – торгово-промисловий центр Російської імперії й всесвітньо відоме осердя руського православ’я [5].

У статті С.Нездоймінова «Регіональні процеси ринкових перетворень в сфері гостинності» аналізуються процеси економічних перетворень, пов’язаних з утвердженням сучасних форм підприємництва у сфері гостинного бізнесу, допоки недостатньо дослідженого у фаховій літературі. На думку автора, зазначене потребує поглибленого вивчення глобалізації світової економіки й міжнародного досвіду у галузі індустрії гостинності [11].

У дисертаційній роботі Г.Гарбар «Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-80-х рр. XX століття (на матеріалі Миколаївської області)» досліджується специфіка сучасного

етапу розбудови туристично-готельного бізнесу у даному регіоні України. Зазначеними хронологічними рамками фіксується техніко-організаційне завершення процесу інституалізації готельної справи у південно-західному регіоні нашої держави. Систему сучасних культурно-туристичних послуг цілком справедливо розглядати у загальному контексті гостинності як соціокультурного інституту. Причому поняття гостинності й туристичної діяльності володіють своєю якісною специфікою. Гостинність поширюється не лише на приїжджих, але й на найближчих запрошених сусідів та членів спільної територіальної громади, яких слід приймати у себе вдома за нормами гостьового етикету [7, 8].

Гостинність – це дотримання господарями загальноприйнятих правил частування при прийомі гостей. Туристичний же сервіс, як вид професійної діяльності, ґрунтується на наданні приїжджим найголовнішого – комфортного помешкання, якісного харчування й надання інших культурно-побутових послуг. Більшість сучасних готелів має свої ресторани та кафе, проте будь-який турист може скористатися послугами інших місцевих ресторану, кафе або їдальні, які обслуговують і тутешніх мешканців. Тому особливо актуалізується проблема професіоналізму й морально-етичної культури усіх працівників сфери готельного бізнесу [7; 10]. Корисною у даному ракурсі слід вважати монографічну працю А.Віндюка «Професійна підготовка майбутніх фахівців із готельно-курортної справи в умовах ступеневої освіти: теорія та методика».

Характеризуючи базові поняття індустрії гостинності та аналізуючи основні поняття професійної підготовки майбутніх фахівців із готельно-курортної справи, автор вважає, що саме професійність забезпечує конкурентоспроможність. Якісні послуги автором розглядаються як професійна система дій майбутніх фахівців із готельно-курортної справи [6].

Одним із напрямів релігійної гостинності, як соціокультурного явища, є світсько-церковна мережа рекреаційних закладів, пов’язаних із феноменом паломництва (від латин. Palma – пальмова гілка) – прощею, мандруванням богомольців до святих місць. Цей термін походить від звичаю прочан привозити з Єрусалиму пальмову гілку.

У дослідженні З.Сапєлкіної «Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XX – початок XXI ст.)» зазначається, що православна церква протягом століть виробила виважену й ретельно обґрунтовану мережу сервісного обслуговування прочан: наявність нічліжних будинків для мандрівників, пунктів їх харчування й навіть супроводжуючих, що надають необхідні послуги паломникам [14; 12].

Отже, гостинність розглядається істориками, культурологами, економістами як один з основних концептів людського життя у культурно-історичному зрізі: від античності й до наших днів. Дослідниками приділяється велика увага туристичній галузі, ефективний розвиток якої можливий за умови відповідного наукового обґрунтування та організаційно-економічного забезпечення. Вчені також порушують проблему стану готельно-ресторанної інфраструктури, яка сьогодні ні за кількістю, ні за якістю не відповідає міжнародним стандартам, і стверджують необхідність приділяти більше уваги з боку державних органів влади питанням підготовки саме готельного господарства. У зв’язку з цим перспективним напрямом подальших досліджень може бути проблема правової культури в гостинному бізнесі.

Джерельні приписи

1. Булкин И.Ю. История путешествий. Антична епоха / И.Ю. Булкин. – М.: Форум, 2011. –240 с.

2. Бусыгин А.П. Как организовать кулинарный туризм? /А.П. Бусыгин // Гостиничный и ресторанный бизнес. – 2008. – № 2. – С. 74-76.

3. Варипаєв О.М. Готельний та ресторанний бізнес як складова індустрії гостинності / О.М. Варипаєв, Л.М. Варипаєва // Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг. – Х., 2009. – Вип. 2 (10). – С. 614-621.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.

5. Вишневська Г.Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої пол. XIX – початку XX ст. у контексті розвитку українського туризму: автореф. дис... канд. культурології: спец. 26.00.06 – «Прикладна культурологія. Культурні практики» / Вишневська Галина Георгіївна; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2008. – 19 с.

6. Віндюк А.В. Професійна підготовка майбутніх фахівців з готельно-курортної справи в умовах ступеневої освіти: теорія та методика / А.В. Віндюк. – Запоріжжя: Класич. приват. ун-т, 2011.

– 339 с.

7. Гарбар Г.А. Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-80-х рр. XX століття (на матеріалі Миколаївської обл.) / Г.А. Гарбар; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – Миколаїв: Вид-во Південнослов'ян. ін-ту Київ. славіст. ун-ту, 2007. – 265 с.

8. Европейский гостиничный маркетинг: Учеб. пособ. – М.: Финансы и статистика, 2003. – 224 с.

9. Кузищин В.И. Исследование в области экономической истории античности / В.И. Кузищин. – СПб.: Алетейя, 2011. – 654 с.

10. Ленськая В.С. Аристократический мир Древней Греции (на примере Афин VII-IV вв. до н.э.) / В.С. Ленськая. – М., 2008. – 232 с.

11. Нездоймінов С.Г. Регіональні процеси ринкових перетворень в сфері гостинності / С.Г. Нездоймінов // Наук. вісник. – О., 2011. – № 17 (142). – С. 28-35.

12. Руденко Є.С. Деякі порівняння характеристики розвитку галузі гостинності в Україні / Є.С. Руденко // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2002. – С. 259-263.

13. Русавська В.А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.: автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / В.А. Русавська; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.

14. Сапєлкіна З.П. Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XIX – початок XXI ст.).: автореф. дис… канд. істор. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / З.П. Сапєлкіна. – К.: КНУКІМ. 2006. – 20 с.

15. Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье / М.В. Скржинская. – СПб.: Алетейя, 2010. – 464 с.

16. Смолій В.А. Енциклопедичний словник-довідник з туризму / В.А. Смолій, В.К. Федорченко, В.І. Цибух; Передмова В.М. Литвина. – К.: Слово, 2006. – 372 с.

17. Томащук Т.В. Світова індустрія гостинності: Навч. посіб. / Т.В. Томащук; Київ. нац. торг.-екон. ун-т. – К., 2008. – 153 с.

18. Уокер Дж.Р. Управление гостеприимством. Вводный курс: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по специальности 061122 «Гостиничный и туристический бизнес» и специальностям сервиса 23.0000 / Р.Джон Уокер; Пер. с англ. В.Н. Егорова. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. – 880 с.

19. Федорченко В. Занимательное питание / В.Федорченко // Гостиничный и ресторанный бизнес. – 2005. – № 2. – С. 86-89.

20. Федулин А.А Сервис в историческом и философском осмыслении / Федулин А.А., Багдасарян В.Э. – М.: Собрание, 2010. – 240 с.

21. Шевчук Л.Т. Львів після проведення Євро-2012: соціально-економічний та громадсько-політичний прогноз / Л.Т. Шевчук // Тези учасників Громадського Форуму. – Львів, 2010. – С. 18-19.

22. Шишкіна Л. Міжнародні стандарти серії ISO 9000 шлях до підвищення якості послуг готельної індустрії України / Л.Шишкіна // Готельно-ресторанний бізнес. – К., 2008 – Вип. 1. – С. 46-51.

Резюме

Аналізується досвід дослідження феномену гостинності як соціокультурного явища. Здійснено спробу визначення поняття «гостинність» й споріднених з ним термінів.

Ключові слова: культура, гостинність, готель, послуга, якість послуги, клієнт, конкуренція.

Summary

Komarnickiy I. **The Hospitality as a Cultural Phenomenon: the Historiographical Review**

The research experience of the phenomenon of the hospitality as a sociocultural phenomenon is analyzed in the article. The attempt to define the concept of the «hospitality» and related terms is realized.

Key words: culture, hospitality, hotel, service, service quality, customer, competition.

Аннотация

Анализируется опыт исследования гостеприимности как социокультурного явления. Осуществлена попытка определения понятия «гостеприимность» и родственных с ним терминов.

Ключевые слова: культура, гостеприимность, отель, услуга, качество услуги, клиент, конкуренция.

УДК 398(477)

Л.О. Карпова, О.П. Магеря

СІМЕЙНО-ПОБУТОВА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ ТРАДИЦІЇ

Святково-обрядова сфера духовної культури кожного народу задовольняє потреби людей у масовому спілкуванні й спільному переживанні переламних моментів історії його батьківщини й особистого життя, органічно вплетеного у загальний потік соціальних процесів. Тому сімейно-побутові свята і обряди слід вважати потужним соціокультурним інтегратором і фактором утвердження етнокультурної ментальності. У процесі культурно-історичної еволюції первісно-язичницькі звичаї і обряди синтезувалися з християнськими стереотипами відзначення народження і хрещення людини, одруження та вінчання наречених, поховання й поминання небіжчиків. Православна сімейно-побудова обрядовість – не лише форма віросповідання, а й об'єктивована єдність релігії і культури українського народу, що історично склалася і освячена традицією, є концентрованим виявом його духовності. Зазначене є центральною *проблемою даної статті*.

Вивчення сімейно-обрядової культури українського народу має у вітчизняному науковому гуманітарному знанні міцні науково-дослідні традиції. Початок XIX ст. позначився елементами романтичної ідеалізації минулого, яка в подальшому трансформувалася у зацікавлене дослідження родинно-побутової звичаєвості та обрядовості нашого народу визначними українськими та російськими письменниками Т.Шевченком, П.Кулішем, Г.Квіткою-Основ'яненком, М.Гоголем, Г.Данилевським, І.Нечуєм-Левицьким та ін. Звертаючись до звичаєво-обрядової культури минулого, провідні тогочасні етнографи, історики, філософи й мовознавці М.Костомаров, М.Максимович, О.Потебня, П.Юркевич, а згодом й М.Грушевський вбачали у ній глибинні корені ментальності українців. Ґрунтовним аналізом релігійно-світоглядних уявлень наших пращурів й історико-культурної еволюції сімейно-побутової обрядовості позначилися історіографічні розвідки П.Чубинського [11] й філософські праці Д.Чижевського [12].

На зламі XX-XXI ст., позначеному процесами національно-культурного відродження, актуалізувалася проблематика дисертаційних робіт, пов'язана з функціональною багатовимірністю звичаєво-обрядової культури українського народу. Примітною у цьому плані є, передовсім, кандидатська дисертація О.Кузика «Трансформація традиційної обрядовості та її використання в сучасній педагогічній, культурно-дозвіллєвій діяльності установ культури» [7].

Безпосереднім внеском українських етнографів у дослідженні історії й сучасного стану звичаєвої сімейно-побутової обрядовості в різних регіонах нашої держави стали дисертаційні дослідження Л.Савчин «Звичаєва сімейно-побутова обрядовість та її значення в традиційній культурі Волинського полісся (на матеріалах польових досліджень 20-30-х рр. XX ст.)» [8], Кожолянко О.В. «Передшлюбна весільна обрядовість українців Буковини (кін. XIX-XX ст.)» [6]. Культурно-історична місія українського православ'я й, зокрема, його вплив на становище звичаєво-обрядової традиції наших предків стали об'єктом дослідження П.Сауха «Православ'я:український вимір» [9]. Сучасну вітчизняну сімейно-побутову обрядовість у контексті церковно-православної традиції (на прикладі свята зимового Миколая) досліджують Н.Данилевська і М.Ткач [4].

Сучасними українськими педагогами вироблено системний підхід до визначення у напряму ефективної соціалізації сучасної людини у родинно-побутовому середовищі (Ю.Ашурко [1], Є.Голобородько [3]); вивчається соціокультурний потенціал української сімейно-побутової обрядовості у педагогіко-виховному аспекті (О.Кузик [7], Л.Савчин [8]). Традиційним механізмом успадкування соціального досвіду у сфері міжособистісних відносин виступає сім'я. Українська етнософія, втілена у міфах і легендах, думах і піснях, датах народного календаря, ґрунтується на ідеї цінності сім'ї, її потужного етико-естетичного потенціалу. Вона є найважливішим осередком і засобом прищеплення підростаючому поколінню цінностей етнокультурної традиції. В умовах хиткості світоглядних орієнтацій й нестабільного соціального стану сучасного суспільства релігія сприймається багатьма як універсальний фактор людського існування. Тому актуалізується значення релігійної сім'ї – суспільного осередку, що складається з групи людей, пов'язаних між собою не лише кровно-родинними або шлюбними зв'язками, а й спільними релігійними ідеями, поглядами та уявленнями. У цих умовах набуває особливого значення морально-виховний зміст санкціонованих

церквою родинно-побутових звичаїв та обрядів. Під зазначеним кутом зору актуальним є збірник «Сім'я в постатеїстичних суспільствах», видрукуваний видавництвом «Дух і літера» за матеріалами духовно-практичної конференції, що відбулася у Свято-Успенській Києво-Печерській Лаврі [10].

Зважаючи на здобуток у галузі дослідження істориками, етнографами й культурологами звичаєвості та обрядовості нашого народу, продовжує залишатись актуальним вивчення стрижньової для неї духовно-культурної традиції, зокрема, у контексті ідеології й духовної практики українського православ'я, що й є *метою даної статті*.

Традиційна сімейна обрядовість, включаючи її родинно-побутовий й особистісно-сімейні компоненти, являє сукупність звичаїв і обрядів, за допомогою яких відзначаються важливі для сім'ї й конкретної особи події. Вона є вагомим засобом збереження й примноження соціокультурного досвіду у здійсненні спадкового зв'язку поколінь. Структурними елементами сімейної обрядовості є обряди весільного, родильного й поховального циклів, домашні урочистості з нагоди святкування річниць і ювілейних дат членів родини, входин тощо, а також пов'язані з загальнодержавними святами та святами церковного календаря.

Сімейна обрядовість є системою урочистих обрядів і ритуалів, якими фіксуються найважливіші події життєдіяльності людини від її народження до останнього подиху, закріплюється посмертна пам'ять про неї. Тому сімейно-побутова обрядовість є філософськи насиченою, оскільки наповнює життя людини оптимістичним змістом й функціонує в якості потужного механізму її соціалізації. У ній переплітаються ритуальні дії, вербальні формули й магічні елементи, що сягають своїм корінням далеких культурно-історичних епох з характерними для них соціальними, правовими, морально-етичними й релігійними нормами та уявленнями. В умовах сакралізованого суспільства церква виступала ефективним центром духовно-культового єднання мирян у межах парафії – здійснювала храмову службу, освячувала шлюб, хрестила дітей, практикувала культові процесії тощо.

Церква, зокрема, духовно підпорядкувала низку родильних обрядів, пов'язаних із народженням дитини (народини, очищення матері й повивальної бабки, ім'янаречення, обрання кумів, провідки, зливки, хрестини, похрестини й пострижини). Українці здавна надавали вагомого значення вибору імені дитини. Здебільшого їй давали ім'я дідуся чи бабусі або називали іменем святого за церковним календарем. В останньому випадку дитина мала бути особливо щасливою. Ім'янаречення – старовинний звичай, пов'язаний з вибором імені для новонародженого, був особливо поширений на Волині, Київському Поліссі та на Харківщині. Пізніше від нього відгалузилася ритуальна хода «за молитвою». За усталеним ритуалом, баба-повитуха з кумами або самі куми йшли з подарунками (хлібом, крупою чи куркою) до священика з метою одержання імені, сприятливішого для щастя й добробуту новонародженого. Таким вважалося зазвичай ім'я святого, з днем якого збігався день народження, або ж якоїсь славетної людини. Нерідко народженій поза шлюбом дитині давали незугарне («нелюдське») ім'я. Подібне траплялося й у випадку, коли до церкви йшли без дарунків або ж коли родина новонародженого чимось завинила перед священиком чи церковною громадою. Одначе милозвучне ім'я можна було випросити у батюшки за певне подаяння. Ім'янаречення втілювало історичні норми моральності й звичаєвого права.

Формування весільної обрядовості в історії людського суспільства пов'язано з становленням шлюбу – історично зумовлюваної, санкціонованої і регульованої суспільством форми взаємин між чоловіком і жінкою, що визнає їхні права та обов'язки і щодо їх дітей. Що ж стосується церковного шлюбу, він завжди учинявся у відповідності з морально-догматичними і культовими приписами церкви і санкціонований нею. Шлюб у християнстві інтерпретувався як непорушна єдність чоловіка й дружини – Христа і Церкви. Слова «слюб», «слюбувати» неодноразово вживаються у старовинних українських грамотах. Поняття шлюбу пов'язане з клятвеною обітницею, присягою молодих на вірність і любов до смерті. В минулому під шлюбом також розумівся обряд парування юнака і дівчини до весілля. Шлюб «на спробу», як і обряд «комори», широко практикувався, вважаючись священним. Традиційно громада принципово заперечувала «незаконні» шлюби, що укладалися без дотримання належних вимог та ритуалу.

Ритуал українського весілля здавна формувався як розмаїте сценічне дійство – з розподілом ролей, переодяганням, ігровими діями, танцями та музикою. Українське сільське весілля тривало кілька днів, нерідко тиждень. До весільної орбіти включалося все село, практично кожен член громади був автором і співучасником бенкетування, оригінальних витівок і жартів. Весільний репертуар був невичерпним, не визнаючи пауз й не даючи нікому нудьгувати. Календарно період українських весіль припадає переважно на осінь – на закінчення польових робіт. З утвердженням

православної віри і культури він дедалі інтенсивніше став прив'язуватись до свята козацької Покрови Пресвятої Богородиці та Пріснодіви Марії (1/14 жовтня).

На Покрову дівчата «на виданні» просили у Заступниці послати їм женихів. За повір'єм вважалося, що хто брав шлюб на Покрову, того Пресвята брала під свій захист. Ворожіння на Покрову мали визначити сам факт (чи візьме шлюб); де візьме (у своєму селі чи десь далі); старшинство в сім'ї тощо. Важливого значення надавали також майбутнім взаємовідносинам зі свекрухою – доброю вона буде чи сварливою. Православну Покрову жінки й дівчата вважали своїм святом. Традиційно і весілля справляли, починаючи від Покрови й до Пилипівських заговин (14/27 листопада).

Типовими атрибутами селянського весілля XVII-XVIII ст., за Г.Калиновським, були рушник, мідні гроші, коровай, хустка, печена курка й горщатко меду. Рушник, зокрема, сприймався як символ матеріального й духовного багатства української родини, її родовідної пам'яті, втілення високих художньо-естетичних смаків, працелюбності й моральності почуттів. Хустка у дівчини «на виданні» символізувала прихильність і згоду на заміжжя, готовність до змін соціального статусу, пов'язаної із заміжжям. Печеною куркою у перший день весілля пригощали найшановніших гостей, наступного дня цією стравою частували тестя й тещу. Курка здавна слугувала символом щастя і плодючості й тому є неодмінним ритуально-жертовним елементом усіх весільних обрядів.

На другий день весілля молоді і гості куштували паточний мед – предметний символ солодкості й подружніх любощів. Коровай – символ багатства і щастя – у весільному обрядові у космічному вимірі асоціювався з Сонцем та місяцем. Коровай, вивершений ялиновою гілкою, сприймався як символ багатодітності. Традиційно весільний староста вирізав верхівку короваю, розділяв її навпіл і підносив на тарілці молодим. Короваєм наділялися батько, мати, брати і сестри, інші родичі молодих [5].

За багатовіковою українською традицією коровай прикрашається шишками, жайворонками, голубами, колоссям із тіста. Характерними прикрасами весільного короваю є зелень барвінку, ягоди калини, червоні стрічки, інколи гілки плодових дере, оплетені тістом. У різних регіонах України практикується самобутній барвистий коровайний обряд – виготовлення власне короваю та іншого весільного печива.

Похоронні ритуали здавна відповідали світоглядним уявленням українців про життя і смерть. Індивідуальна життєдіяльність інтерпретується у контексті органічного субстанціонального зв'язку людського тіла, душі та духу. Проте, якщо душа померлої людини покидала тіло, то дух за певних умов міг повернутися до нього чи безпосередньо на землю, хоча це вважалося неприродним. Альтернативою зазначеному алогізмові постали церковні похоронні відправи. Спеціальні обрядові дії й ритуалізовані норми поведінки мають забезпечити очікуваний перехід душі померлого до загробного світу та охорону живих від можливого шкідливого впливу духу покійного. Центральним із них є церковний обряд відспівування, який здійснюється над небіжчиком за його заповітом або ж з ініціативи родичів чи одновірців. Прощання з покійним нерідко супроводжується плачами й голосіннями – жалобними піснями, імпровізованими, напівмовленневими й напівнаспівними «приговорами». Вони виконуються над померлим, а також на поминках членами його сім'ї або спеціально найнятими з цією метою жінками – «плакушами».

Сучасна поховальна відправа є синтезом церковних, народних поховальних традицій й громадського поховального обряду (музичний супровід духового оркестру, використання державної символіки , виголошення промов, спорудження надмогильних монументів). Урочисто-траурні церемонії як елементи культової практики численних релігій, у тому числі й православ'я, позначені специфікою соціоінформативної культури, релігійно-побутової символіки та атрибутики.

Запровадження християнства у Київській Русі у греко-візантійському його варіанті позначилося утвердженням низки предметно-культових стереотипів (благоговіння перед іконами й нетлінними мощами, проведення церковних ходів, цілування хреста тощо). Проте особливо відчутний вплив на неофітів справляло святкове богослужіння. Його театралізованість, розкішне вбрання духівництва, коштовні прикраси й натхненний багатоголосний церковний спів сприяють досягненню стану емоційно-психологічної піднесеності. Релігія, як компонент культури, промовляла до людини архітектурою храмів, іконою, фрескою, акапельним співом, облаченням священика, зворушливою величчю літургії. Молитва є лагодою душі й утіленням надії, символом єднання смертної людини з вічністю. Важливим для церковного обряду є використання кругової мізансцени або півкола. Зазначене заспокійливо впливає на психіку віруючого, створюючи відчуття завершеності

дії. Як і у сценічному мистецтві, мізансцени вибудовуються в обрядовій дії таким чином, щоб людина могла все бачити, чути і розуміти.

Динаміка релігійного обряду створює особливе, надбуденне соборне дійство. Кульмінація обрядового дійства зумовлює стан катарсису (очищення), категоріально уперше запроваджений у «Поетиці» Аристотеля у зв'язку з очищенням духу за допомогою страху і співчуття у трагедійному дійстві. Головне призначення психолого-естетичного катарсису, за Л.Виготським, полягає у перетворенні негативних людських емоцій у позитивні [2]. Людина найчастіше приходить до храму з комплексом індивідуально-психологічного негативу (відчуття страху, сум'яття, тривоги тощо). Участь у богослужінні або іншій культовій дії супроводжується виникненням стану полегшення, заспокоєння, умиротворення як психологічної антитези релігійному страхові, що засобами релігійного катарсису урівноважується або знімається зовсім. Таким чином релігійно-обрядове дійство виконує свою психолого-терапевтичну функцію.

Зважаючи на повсякчасне прагнення людини пізнати свій внутрішній світ почуттів і думок, її потяг до краси й привабливість естетичного ідеалу, система православного культу сприяє прилученню людини до високих духовних цінностей. Естетизація предметів культу і і церковної архітектури ґрунтується передовсім на ідеї, що все створене Богом є споконвічно прекрасним. Православно-християнська традиція інтерпретує Красу як один із доказів буття Божого. За давньоруською легендою, найпереконливішим аргументом для князя Володимира у виборі нової релігії стало свідчення послів про неземну красу Софії Константинопольської. Справжня Краса у церковно-православній інтерпретації є категорією нетлінною, просякнутою божественною сутністю. На відміну від неї зовнішня краса – минуща й мінлива, позначена сумнівною принадністю (російське «прелесть» похідне від кореня «лестощі», спорідненого зі словом «неправда») [13].

Уявлення про прекрасне остаточно втілилося у вітчизняному православному іконопису й практиці храмобудівництва. Виготовлення ікони є складновідповідальним дійством, що вимагає високої технологічності, майстерного володіння художніми прийомами й церковного благочестя іконописця. На відміну від інших країн східнохристиянської традиції, українські іконописці недовго дотримувались суто візантійського стилю малювання, вносячи в нього суттєві стильові зміни – українські варіанти ренесансу, бароко, рококо, класицизму, романтизму. У козацько-гетьманську добу XVI-XVIII ст. в українських храмах сформувалися багатоярусні іконостаси з розкішною різьбою, стильово-суголосною малярству ікон. Нині з відродженням українських церков, зростає духовний статус ікони, виробляються стильові принципи її модернізації. Вітчизняне мистецтво іконопису – духовно-практичне поле етики та естетики, яке динамічно втілюється у практиці церковної обрядовості.

Православна церковна обрядовість в історичному минулому сприяла становленню соціальної однорідності суспільства й загальному піднесенню культурно-освітнього рівня нашого народу. Але з розвитком секуляризаційних процесів й поширенням раціонального знання відбулося послаблення релігійного елементу у традиційних звичаях та обрядах й зросла питома вага світської духовної традиції.

Таким чином, святково-обрядова сфера життєдіяльності є потужним засобом акумуляції соціокультурного досвіду й реалізації спадкоємного зв'язку поколінь, становлення традиційної духовності українців. Належне місце у зазначених процесах посіли сімейно-шлюбні компоненти традиційної культури, важливі для формування етико-естетичної культури української родини. Родинні обряди фіксують найважливіші віхи у життєдіяльності людини: від її народження до завершення її життєвого шляху. Вони диференціюються на родильні обряди, пов'язані з народженням людини; весільні, що освячували шлюб, а також поховальні обряди. Православна сімейно-побутова обрядовість – не лише форма віросповідання, а й об'єктивована єдність релігії і культури українського народу, що історично склалася і освячена традицією, є концентрованим виявом його духовності. Тому подальше вивчення зазначеної проблеми є актуальним для конфесійного й академічного релігієзнавства, культурології, мистецтвознавства, етики та естетики. Враховуючи, що церковні обряди й обрядові дії є, насамперед, втіленням вже акумульованого релігійного досвіду і за своїми соціальними завданнями та естетичними характеристиками відповідають сьогоднішній теорії і практиці обрядотворчості, було б розкрити особливості значення «режисури» цих обрядодій.

Джерельні приписи

1. Ашурко Ю.О. Духовне виховання дітей у родині: історичний аспект / Ю.О. Ашурко // Пед. науки: Зб. наук. пр. – Вип. 2. – Херсон, 1998. – С. 61-63.

2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Наука, 1968. – 425 с.

3. Голобородько Є.П. Основні напрями і чинники сімейного виховання / Є.П. Голобородько // Пед. науки: Зб. наук. пр. – Вип. 2. – Херсон, 1998. – С. 18-21.

4. Данилевська Н. Ішов Микола / Данилевська Н., Ткач М. – К.: Снива, 1996. – 59 с.

5. Калиновський Г.Опис весільних українських простонародних обрядів / Г.Калиновський // Весілля: У 2-х кн. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. 1. – С. 68-74.

6. Кожолянко О.В. Передшлюбна весільна обрядовість українців Буковини (кін. XIX-XX ст.): автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 07.00.05 – «Етнологія» / О.В. Кожолянко; Прикарпат. нац. ун-т ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.

7. Кузик О.Є. Трансформація традиційної обрядовості та її використання в сучасній педагогічній, культурно-дозвіллєвій діяльності установ культури: автореф. дис… канд. пед. наук: спец. 13.00.05 – «Соціальна педагогіка» / О.Є. Кузик. – К.: КНУКІМ, 1998. – 17 с.

8. Савчин Л. Звичаєва сімейно-побутова обрядовість та її значення в традиційній культурі Волинського полісся (на матеріалах польових досліджень 20-30-х рр. XX ст.): автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л.М. Савчин / Київ. держ. ін-т культури. – К., 1995. – 24 с.

9. Саух П.Ю. Православ'я: український вимір / П.Ю. Саух. – К.: Кондор, 2008. – 387 с.

10. Семья в постатеистических обществах / Сост. К.Сигов. – К.: Дух і літера, 2002. – 290 с.

11. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования, собр. д. чл. П.П. Чубинским / Этнографическое обозрение. – М., 1899. – № 1-2. – СПб., 1872. – Т. 1. – Вып. 1 / Этнические стереотипы поведения.

12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д.Чижевський. – К.: Обрій, 1992. – 230 с.

13. Шарапов С.А. Красота, согласно православному вероучению / С.А. Шарапов. – Електр. ресурс: http: // samlib.ru.

Резюме

Розглядається сімейно-побутова обрядовість українців у контексті православної традиції. Акцентовано увагу на її світоглядній, соціалізуючій, аксіологічній, етико- й естетико-виховній функціях зазначеного компоненту.

Ключові слова: культура, сім'я, шлюб, обряд, православна обрядова традиція, весільна обрядовість, родильна обрядовість, поховальна обрядовість.

Summary

Karpova L., Magera O. **The family domestic rituals of the Ukrainians in the context to the orthodox tradition**

The family rituals in the context of the Ukrainian in the context of the Orthodox tradition are considered. The special attention is paid to its worldview, socializing, axiological, ethical and aesthetic features of the specified component 0f the festive ceremonial culture of our people.

Key words: culture, family, marriage, ceremony, ritual Orthodox tradition, the wedding rituals, birthing rituals, funeral rites.

Аннотация

Рассматривается семейно-бытовая обрядность украинцев в контексте православной традиции. Акцентировано внимание на ее мировоззренческой, социализирующей, аксиологической, этико- и эстетико-воспитательной функциях указанного компонента.

Ключевые слова: культура, семья, брак, обряд, православная обрядовая традиция, свадебная обрядность, родильная обрядность, похоронная обрядность.

УДК 7.08

А.О. Медведєва

МАСКА У ЗАСОБАХ ВИРАЗНОСТІ АКТОРА СЦЕНИ ТА АРТИСТА ЕСТРАДИ: ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІЙ АСПЕКТ

Вивченню структури маски як синтезу трьох іпостасей: 1) видимої (зовнішнє зображення, доведене до символічного вираження форми явища – вираз горя, радості); 2) відповідної до явища (подія, що стоїть за маскою, підтекст із гамою відчутті); 3) відповідної процесу (надання життєдіяльності маски людиною) присвячено значну кількість праць.

Її розглядали С.Аверінцев, Н.Автухович, Т.Апінян, М.Бахтін, О.Гуревич, Ю.Лотман, А.Тахо-Годі, П.Флоренський, О.Фрейденберг, які розкрили символічне значення маски в історико-культурному контексті; О.Білий, М.Волошин, В.Іванов, які поставили та вирішили низку мистецтвознавчих проблем; теоретики і практики театру і кіно А.Авдєєв, П.Брук, Н.Євреїно, Ж.Барро, Г.Крега, М.Рейнгард, К.Станіславський, Г.Товстоногов, М.Чехов, що втілили на практиці геніальні авторські теорії щодо маски на сцені; маску використовували класики О.Блок, Б.Брехт, Г.Лорка, Т.Еліот, які надали масці значну роль у творах драматургії.

Метою даної статті є розгляд використання маски в художньо-творчій діяльності актора театру та артиста естради. Особливості використання маски у театральних експериментах В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова відобразили у своїх роботах Б.Алперс, Ю.Бонді, Б.Захава, Б.Зінгерман, Н.Зограф, Д.Золотніцкий, В.Верігіна, Н.Горчаков, П.Громов, Ю.Крекне, С.Радлов, К.Рудніцкий, С.Серова, Ю.Смирнов-Несвіцький, В.Соловйов, А.Тучінска, Н.Філатова, І.Цімбал, С.Єйзенштейн.

Початки дослідження маски припадають на початок XX ст., коли Карл Ейнштейн опублікував невелику книжку «Негритянська пластика» (1915 р.), де зазначав, що татуювання змінює зовнішній вигляд тіла: тіло втрачає індивідуальність та отримує іншу об'єктивністю. Маска як і татуювання слугує тій же меті. Вона об'єктивує артиста у відповідності до персонажу, конкретизує трактову образу.

Вивченню природи сценічної майстерності актора у масці на естраді присвячені праці А.Райкіна, А.Рубба, Ю.Дмитрієва, Б.Голубовського, С.Клітіна, Є.Уварової, Є.Кузнєцова, Н.Смирного-Сокольського, М.Розовського, С.Макарова та ін.

Так, в експериментах В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова, М.Акімова маска пов'язана з поняттями «карнавальної пародії», «гротеску», «імпровізації» і стала частиною естетики авангарду, інструментом розвитку художніх ідей, пошуку театральності як такої, нових виразних засобів театру. В акторській грі вона стала засобом вивчення природи сценічної гри, співвідношенням її принципів із положеннями вітчизняної вищої театральної школи. У багатьох режисерів-новаторів маска стала інструментом розвитку художніх ідей та важливим засобом емоційної виразності. У своїх постановках Вс. Мейєрхольд використовував маску для створення на сцені світу романтичних ведінь. У руках цього режисера вона стала також естетичним прийомом. Складаючи основу його театральної системи, маска обумовлює особливий стиль російського театру, що мав на меті знайти та утілити нові та точні рішення створення соціальної маски у сценічному мистецтві.

Соціальна маска у Мейєрхольда визначала амплуа актора. Система розроблених амплуа для кожного актора відкривала можливість віртуозного оволодіння технікою у межах його вузької сценічної спеціальності, але в той же час не є однією маскою. Кращий актор театру Вс. Мейєрхольда І.Ільїнський у всіх ролях свого репертуару представляв глядачу одну й ту ж маску, яку він урізноманітнював ігровими трюками та костюмами. Ролі І.Ільїнського засновані на однотемності маски, яка вимагала від актора не поступового розкриття образу та його внутрішнього розвитку, а маніпулювання готовим образом, його обіграванням у різних «іпостасях» та пластичних «ракурсах».

Маска на початку XX ст. мала вплив навіть на психологічний театр А.Чехова, який називав свої роботи «комедіями». У його п'єсах момент блюзнірства був присутній не у виді «номера», а як алогічний психологізм, прихований «антимасочним» підходом до життєвого матеріалу. А.Чехов, що писав про побут та створював картини життя, у певний момент сценічної дії міг створити умови, коли його герої сприймалися як гротесково-фантасмагорічні, адже персонажі Чехова респектабельні зовнішньо, мали в середині багато такого, що характеризувало їх імовірне «клоунство». Його драматургія характерна тим, що у ній маски не одягають, але їхнє «зростання» відбувається поза без

«матеріальної фактури», що має наслідком зміни щодо їх сучасного сприймання інакше, ніж у його часи. За висловом А.Райкіна – «Чеховські персонажі – неошути, занурені в драму», вони живуть духовним життям у певних обставинах, де балаган трактується розширено, не тільки як театр маріонеток [8; 33].

Однією з форм існування сценічного образу на естраді є персонаж-маска, втілюваний переважно засобами зовнішньої характерності (манерою поведінки, ходою, своєрідністю мови, гримом, костюмом і т.д.), маска артистична, імідж сформований в уяві публіки стосовно даного актора.

Якщо в першому випадку створення маски образу вимагає від актора перевтілення, здібності перетворити персонаж в своє друге «я», повідомивши масці життєву стійкість і художню силу, то в другому – це власне «я» актора.

Коли говоримо про маску, у створеному актором сценічному вигляді, то перш за все маємо на увазі одну з головних її особливостей: зовнішню виразність, характерність. Частіше за все така маска виражає будь-яку яскраво підкреслену рису вдачі, професії або соціальної приналежності. Вона – плід творчої уяви, пошуку, відбору і узагальнень актора і режисера. Принципи її створення не психологічність, а «плакатність». Від образу маска відрізняється відсутністю розвитку. Поведінка маски постійна, її характерні риси – крайнє узагальнені, емоційні реакції – канонічні, форма – незмінна.

Попри звичайні уявлення про маску як щось елементарне, застигле, обов’язково смішне або потворне, перш за все маска втілює ігровий початок життя, в основі якого особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне ще для давніх обрядово-видовищних форм. Багатоскладова і багатозначна символіка маски невичерпна.

Починаючи з старовинних обрядів, пов’язаних із трудовими процесами та обрядів поховання, маска супроводжує дійство як «вічний» елемент. У поєднанні з театральним костюмом вона допомагала створити сценічний образ, а в естрадному театрі – вона зброя, здатна «засудити» подію, випадок, явище, героя, дискредитувати його в очах глядача, показати непридатним у життєдіяльності.

Такі завдання ставили на естраді артисти, що користувалися маскою-образом: Ю.Тимошенко (Тарапунька) і Ю.Березін (Штепсель); персонажі, добре знайомі публіці; Аркадій Райкін, який за роки своєї творчої праці створив чимало різноманітних естрадних персонажів. Його персонажі бували на сцені не більше п’яти-десяти хвилин. За цей короткий сценічний час артист встигав у невеликій інтермедії відтворити яскравий характер-маску.

«Не бійтеся одягати маску, – говорив А.Райкін, – одягати повний карнавальний костюм – іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука… чи мало що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб придумана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють» [8; 3].

Використовуючи прийом сценічної маски, А.Райкін надавав їм виключної різноманітності. Він зображував персонаж-маску, або з’являвся в справжніх масках – наприклад, коли грав Пія XII, Трумена і Черчилля. Каучукові маски щільно прилягали до обличчя і не заважали актору мімувати. Іноді маска створювалася деталлю гриму та костюму. Це могли бути, наприклад, насуплені брови, густі вуса, причесана перука, невдало одягнений капелюх, що допомагали створенню маски-характеру.

Крім того, для кожного зображеного А.Райкін знаходив своєрідну інтонацію, манеру поведінки, жестикуляцію. Артист без слів, тільки за допомогою ходи показував і школяра, що тікає з уроку, і моряка, що звик ходити на палубі, і ресторанного офіціанта.

Кожна деталь ролі у А.Райкіна була влучною і виразною, подекуди здається, що це єдина можлива деталь. Така точність досягалася ретельним відбором, який передував появі образу перш ніж знаходилась найважливіша.

Образ – це розкриття складності і протиріч людського характеру, а маска – одна-дві, максимум три найбільш виразних і гіперболізованих рис характеру, при чому в окремих випадках, наприклад, у сатиричному розкритті характерів, маска є кращим способом зображення персонажів. Як одна з форм образу, маска – важливий комунікативний елемент, «сценічна дія» артиста словесна і фізична. Про це свідчать сучасні роботи артистів естради – акторські маски В.Данильця та В.Моєсеєнка, А.Данилка – «Верка Сердючка», Клари Новикової – «тьотя Соня». Їх маски-образи не тільки мають постійний зоровий вигляд, а й біографічні прикмети.

Зазначимо, що поняття артистичної маски, іміджу, як постійність природних психофізичних і інших якостей, властивих тільки конкретному артисту, поширюються до всіх естрадних, і не тільки естрадних артистів, наділених яскравою індивідуальністю. Створений певний стереотип, інколи набуває сталості, яку важко зруйнувати. Такою маскою-іміджем є образ, який включає неповторну манеру співу О.Скрипки, С.Вакарчука, в Росії – Д.Білана, С.Пенкіна, Шури та ін.

Буває і так, що естрадна маска артиста, його імідж, у різних номерах, інтермедіях, мініатюрах «висвічується» різними своїми рисами.

Маска, що стала для глядача не тільки сценічним іміджем естрадного артиста, але й його власним характером (що звичайно не співпадає з справжніми життєвими якостями артиста, його рисами, звичками), розкріпачує актора. Намагаючись її урізноманітнити, поглибити її зміст, її творець знаходить імпровізаційне самовираження. Так наприклад, працюють Я.Арлазоров, В.Винокур, артисти одеського театру «Маски-шоу». Але буває і так, що маска стає акторським штампом. Частіше за все це трапляється тоді, коли виконавець починає механічно використовувати одні й ті ж ігрові прийоми, або знайдена артистом маска починає стримувати можливості артиста, обмежує вибір матеріалу.

Отже, однією з передумов, що впливають на сприйняття дійства, є здатність мистецтва, зокрема естради, до естетичних перетворень, серед яких феномен маски незмінно викликає захоплення глядача. Модифікуючи це явище в естрадному мистецтві, артист досягає висот перевтілення, у якому відбувається процес урівноваження і взаємодоповнення двох начал художності в мистецтві: реального та нереального.

Маскування як прояв сценічного мистецтва в арсеналі низки дій у масках, що унаочнюють розвиток і формування театральності танців у масках до найскладніших естрадних видовищ, де актор так само використовує історично утворену форму перетворення – маску.

Наголосимо, що наявність маски у певній сценічній системі свідчить про актуальність цієї форми в естрадному мистецтві від часів його виникнення до сьогодення.

Сучасна теорія театру спрямована на пошук концепцій фундаментального обґрунтування акторської творчості. Цей пошук уявляється як багатополярний, адже потребує вироблення ідей на основі колективної думки. Один із можливих і, на наш погляд, перспективних – є об’єктивний аналіз сценічного образу, створюваного артистом, як системи, основними «інтегральними» елементами якої є сам актор, (людина, що володіє волею до гри, здатна уявити запропоновану їй ситуацію і за участі глядача діяти в цій ситуації) – і його роль особлива, тільки на сцені виникаюча реальність. Відтак, різні модифікації цієї системи є залежними від особистості актора, ролі і реалій побудованого між елементами цієї системи зв’язку , тобто структури.

У ставленні до К.Станіславського, Є.Вахтангова, Вс. Мейєрхольда, М.Чехова, Б.Брехта, інших театральних діячів та теоретиків минулого століття поняття «системи», набуває наукового визначення, адже при багаточисельності кожної теоретичної моделі створюваного актором сценічного художнього образу, важлива наявність декількох відповідних елементів, їх місце у загальному ряду, міра їх особистої змістовності, і, нарешті, тип зв’язків між ними. Система К.Станіславського, наприклад, являє акторську творчість на сцені і результат цієї творчості – образ як деяку єдину могутню хвилю; у М.Чехова і у Б.Брехта передбачена різка «перерва у поступовості» переходу від одного елементу до іншого. Порівняно з Вс. Мейєрхольдом обидва вони не включали у свої системи маску як постійний і обов’язковий елемент; подібно до К.Станіславського, обидва наполягали на «не служінні персонажу», а на «об’єктивному ставленні» до нього актора. Варте уваги й те, що при цьому вони істотно відрізнялися між собою. Показовим є також зауваження Пітера Брука, який, захищаючи систему Б.Брехта, поспішав застерегти неофітів з приводу того, що актор повинен вірити в сценічне життя «тієї дивної істоти, яку він показує». Варіант Є.Вахтангова, що справляє враження еклектичного набору прийомів з різних систем, насправді показує перехідний етап розвитку «системи».

Досвід театральної думки і театральної практики XX ст. вже не дозволяє обмежуватися тільки уявою про перевтілення, як вона сформувалася в перший третині минулого століття, а вимагає розуміння художнього образу як результату зустрічі між актором як цілим та «цілою» роллю: такий «синкретизм» сьогодні є передбачуваним.

Основним постулатом сьогодення є твердження про те, що і актор, і роль є повноцінними формами структури, що тяжіє до єдності та цілісності. При всій складності змісту ролі, у цій системі превалює образ, що диктує структурні принципи. Роль, система художнього сценічного образу,

головним творцем якого є артист, сьогодні не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності. Тому, не випадково, що маска у найвищому її прояві полишила театр, як художньо-творчий засіб конкретизації образу. Вона зайняла почесне, навіть головне місце у мистецтві естради та цирку, залишаючись, водночас, головною «героїнею» обрядових дійств та карнавальних видовищ.

Джерельні приписи

1. Алперс Б. Театральные очерки / Борис Владимирович Алперс: В 2-х т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 566 с.
2. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи / Евгений Багратионович Вахтангов. – М.: Искусство, 1978. – 280 с.
3. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера / Борис Гаврилович Голубовский. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
4. Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Юрий Арсеньевич Дмитриев. – М.: Искусство, 1971. – 206 с.
5. Клитин С.С. Эстрада. Проблемы теории, практики, методики / Станислав Сергеевич Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
6. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.
7. Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конф. – Вып. 1 / Ред.-сост.: Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. – М.: ОГИ, 2001.
8. Райкин А.И. Мой главный союзник – добро / Аркадий Райкин // Советская культура. – 1964. – 4 янв.
9. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с.

Резюме

Розглянуто використання різноманітних масок як феноменального засобу зовнішньої виразності образу, його трактовки та втілення у художньо-творчій діяльності актора сцени та артиста естради.

Ключові слова: маска, засіб, театр, образ, естрада.

Summary

Medvedeva A. **A mask is in facilities of expressiveness of actor of the stage but artist of the stage: artistically-creative aspect**

The history of world theater, art and creative activities ancestors of theatrical scene should examine the history of theatrical masks. Traditional images of mask-Polishynelya and Petryshki, which ruhaly forward each according to their national theaters popular print, pantomime, puppet, significantly affect the future of the theater, the circus, the show.

Key words: mask, medium, theater, image, pop.

Аннотация

Рассмотрено использование разнообразных масок как феноменального средства внешней выразительности образа, его трактовки и его воплощения в художественно-творческой деятельности актера сцены и артиста эстрады.

Ключевые слова: маска, средство, театр, образ, эстрада.

УДК 73:[7.012:687.01]

Г.А. Фєнєнкова

РЕАЛІЗАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПАРАДИГМИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

Період постмодернізму пов'язують із виникненням конфлікту між внутрішніми відчуттями людей та навколишньою дійсністю. Це призвело до появи нових тенденцій у мистецтві та змін у світогляді. Постмодернізм характеризується виникненням великої кількості філософсько-мистецьких течій, однією з яких є деконструктивізм. І хоч багато критиків архітектури радше об'єднує і змішує поняття «постмодернізм» і «деконструктивізм», не можна забувати, що між ними – досить чітка межа. Архітектурний деконструктивізм – не чергова течія в постмодернізмі; ця течія руйнує постмодернізм, що йде їй на зміну [1; 113].

Деконструктивізм відрізняється від постмодернізму тісним зв'язком з архітектурними теоріями початку XX століття, радикальним (часто навіть агресивним) ставленням до споживача, глибоким дослідженням проблем сучасної архітектури, пошуком нових форм (а не грою з історичними формами, чим займається більшість архітекторів, що вважають себе постмодерністами). Можливо, деконструктивістська архітектура – найбільш складна і віддалена від масового споживача. Це архітектура мегаполісів і нового покоління, матеріальне втілення екзистенціалізму.

Деконструктивізм, як і постмодернізм, тісно пов'язаний з постструктуралізмом, який можна визначити як загальнометодологічну основу, на базі якої деконструктівісти і постмодерністи вибудовували концепції, що відрізняються, в основному, зміною дослідницьких пріоритетів, ідейно-естетичними орієнтирами і практичним характером аналізу. Основною ідеєю деконструктивізму є деконструкція не в якості фізичної перебудови, а як переосмислення через руйнування стереотипів, заперечення традиційного трактування форми з метою виявлення прихованого сенсу та включення в новий контекст.

Дослідженням архітектури деконструктивізму, підґрунтям та передумовами її виникнення займались А.Іконніков [2-3], І.Ільїн [4], А.Рябушин [5], И.Добрицина [6], Л.Стародубцева [1], П.Айзенман (P.Eisenman) [7], Б.Чумі (B.Tschumi) [8], М.Уіглі (M.Wigly) [9] та Ч.Дженкс (Ch.Jencks) [10-11].

Поняття «деконструкція» є відносно давнім у філософії, з якої воно прийшло в архітектуру, а згодом й інші види мистецтва, але незважаючи на це, ще залишається малодослідженим. Частково віддалившись від свого першозначення та пристосувавшись до архітектури, воно позначило появу нового явища в сучасному пластичному мистецтві й дало назву течії: «деконструктивізм». З позицій мистецтвознавства поняття «деконструкція» не тільки збагатило словник форм і внесло нові трактування застарілих догм і стереотипів, а й деформувалося саме, збагативши спектр своїх значень.

Засновником деконструктивізму вважають французького філософа і теоретика літератури Жака Деріду. Спочатку цей термін використовувався в літературознавстві для позначення такого способу прочитання твору, коли свідомо створюється конфлікт між змістом тексту і прийнятою його інтерпретацією. Цей метод поширився на архітектуру та образотворче мистецтво як реакція на західну метафізичну філософію.

Ж.Деріда критикує метафізичність усіх форм сучасної європейської свідомості, що полягає, на його думку, в принципі «буття як присутність». Вихід із цієї метафізічності Дерріда бачить у встановленні її історичних витоків шляхом аналітичного розчленування «деконструкції» текстів гуманітарної культури для виявлення в них опорних понять і шарів метафор, що відображають сліди наступних епох. Хоча основні положення світогляду Деріди спираються на його роботу з мовою і письмом (науку про письмо він називає «граматологією»), він застосовує положення своєї теорії і до архітектури деконструктивізму.

Філософські ідеї деконструктивізму підхопили та розвинули в своїх проектах архітектори Пітер Айзенман та Бернард Чумі. Деріда свого часу брав участь у розробці їхніх проектів.

1988 року у нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern Art) відкрито виставку «Деконструктивістська архітектура». І як виставка «Сучасна архітектура» («Modern Architecture») 1932 р., що передбачила прихід інтернаціонального стилю на зміну романтичним стилям попередніх 50 років, так і виставка «Деконструктивістська архітектура» репрезентувала появу

нової архітектурної реальності.

Архітектура запозичила з філософської деконструкції, мабуть, найнеприйнятніше для архітектури як виду мистецтва, – тему саморуйнівної «гри у власну відсутність». Але це не завадило архітектурному деконструктивізму здобути чимало прихильників і найширшу популярність. Після цієї виставки деконструктивізм на певний час став однією з найпопулярніших течій західного авангарду, що позначили анти-постмодерністську (або пост-постмодерністську) стадію архітектури [1; 113].

Архітектори, яких відносять до деконструктивізму, часто відмовляються від подібного визначення своїх робіт. Таке ставлення відображає філософську позицію деконструктивізму: небажання бути обмеженим будь-якою класифікацією або визначенням прагнення до постійної мінливості і пошуку інших форм самовираження. Філіп Джонсон, один з організаторів виставок 1932 і 1988 років, у передмові до каталогу наголошував: «Деконструктивістська архітектура не є новим стилем. Вона також не є жодним напрямом. Це перетин творчості кількох великих архітекторів періоду 1980 р., які мають схожі методи, результатом чого стала поява крайньо схожих форм [9; 11].

Художнє завдання будь-якого деконструктивіста – руйнування сталих традицій, понять та уявлень про красу, користь, порядок, комфорт. Архітектори-деконструктивісти сповідують повну волю самовираження, дозволяють найризикованіші експерименти й намагаються сперечатися навіть із законами гравітації. У результаті такого підходу виходить або пародія на все, що було створено раніше, або створюється якийсь «космічний» ефект, що наводить на думку про те, як це могло б виглядати на інших планетах. Деконструктивізм характерний своєю фрагментарністю, незвичайними маніпуляціями з поверхнею, непрямолінійними формами. Зовнішність будинків у такому стилі – дратівлива непередбачуваність і контрольований хаос.

Це не руйнування побудованих будівель, а свідоме створення конфлікту між тим, як людина звикла сприймати мову й зміст, і тим, що вона бачить. Архітектурній деконструктивізм – питання архітекторів самим собі: чи можна звільнити архітектуру від гегемонії естетики, краси, користі, функціональності, чи так вже непорушні поняття порядку і безладдя і чи можна побудувати будинок, відмовившись від усіх загальноприйнятих глибинних принципів створення архітектурних споруд, у тому числі тектоніки, рівноваги, вертикалей і горизонталей, або все-таки архітекторові, зруйнувавши старі принципи, необхідно створити щось своє?

Живопис початку минулого століття був лабораторією архітектури – це загальновизнаний факт. К.Малевич своїм тотальним абстрагуванням забезпечив «чистий аркуш», що вивів багатьох представників авангардистської генерації на нову точку відліку, створивши новий словник виразних засобів, що став вільним від надлишку інформації й зайвого «шуму» у подачі й реалізації ідей [12].

Конструктивізм сфокусований на реальному тривимірному просторі, у вимірному реальному часі. На відміну від нього, супрематизм затверджував складову й еквівалентну позицію четвертого виміру (часу), як засобу, що підриває сутність матерії. Супрематизм є простором зіткнень і подій більше, ніж простором об’єктів із певними розмірами. Явно або неявно, матеріал, який російські авангардисти так рішуче називали «дослідженням», тепер доводить свою потужність, енергію та безперечний зв’язок із більш пізніми генераціями архітекторів XX століття.

При всій різноманітності індивідуальних творчих манер і кредо, майстри деконструктивізму базуються на композиційних мотивах конструктивізму, але вдаються до їхньої деформації (викривлення, абстракції), що надає їх композиціям динамізму і гостроти. У якості джерел автори деконструктивізму обирають різні періоди й авторів російського авангарду. Серед його перших провісників виявляться такі особистості російського авангарду, як К.Малевич і В.Кандинський, а також відомі в архітектурному середовищі І.Леонідов, Олександр і Віктор Весніни [12].

Серед представників деконструктивізму існують звертання до раннього конструктивізму. Він є творчим джерелом для Френка Ґері. Рем Коолхас та Заха Хадід часто звертаються до пізнього конструктивізму, особливо до творчості Івана Леонідова, а Бернард Чумі черпає натхнення в творчості Якова Чернікова [9; 10].

Авангардисти створювали новий світ, що не мав відношення до реально існуючого. Мінімалізм і кубізм значно вплинули на деконструктивізм. Аналітичний кубізм, безумовно, вплинув на деконструктивізм – форми й зміст розсікалися й проглядалися з різних перспектив одночасно. Синхронія роз’єднаних просторів чітко простежується в багатьох роботах Ф.Ґері й Б.Чумі. Синтетичний кубізм з його використанням «знайденого мистецтва», не значною мірою вплинув на деконструктивізм як аналітичний кубізм, але його видно в ранніх роботах Ф.Ґері. Деконструктивізм

як і мінімалізм підтримує ідею роз'єднання з культурними цінностями. Він також часто розділяє і поняття концептуального мистецтва [13].

Визначним є зв'язок деконструктивізму з психоаналізом, апелювання до підсвідомості та відмовою від раціоналістичного домінування розуму. «Шлях до іншої архітектури полягає не в репресії класики або модерну, а в видаленні їх хірургічним шляхом задля пошуку того, що було пригнічено» [14].

Деконструктивізм являє собою «точку перетину» кількох (несхожих між собою) відомих архітекторів: Пітера Айзенмана, Френка Ґері, Бернарда Чумі, Захи Хадід, Рема Колхаса, Вольфа Д. Прікса та Гельмута Свічинськи, Хіромі Фуджії, Даніеля Лібескінда, Стівена Холла та ін. [1; 113]. Більшість будівель у цьому стилі викликають асоціації з творчістю сюрреалістів: місцями зруйновані та перекошені стіни, досить розповсюджений деконструктивісьский прийом: часткове підрізування кута будинку, при якому два верхні поверхи опираються на консоль (наприклад, багатоповерховий житловий будинок у Берліні, побудований неподалік від зруйнованої Берлінської стіни за проектом архітектора П.Айзенмана). Хто сказав, що вікна повинні розташовуватися рівними лініями, бути однаковими й прямокутними? Хто розпорядився облицьовувати й фарбувати будинки тільки в один «спокійний для очей» колір? У деконструктивістських будівлях вікна можуть зменшуватися до розмірів бійниць, замінятися фрагментами вітражів або перетворюватися в суцільні стіни. Будинки мають право бути різнобарвними – хоч у клітинку, смужку, чи горошок.

У сучасній архітектурі існує безліч прикладів деконструктивного підходу до творчості. Наприклад, волю в плануванні й оформленні будинків давав собі знаменитий віденський художник Хундертвассер. У звичне середовище житлового будинку він органічно «вплітав» живу рослинність, траву (першим посадив її на дах, що стало сьогодні вже звичайною справою, змусив дерева й чагарники рости прямо з вікон і т.п.) [15].

Замість традиційної моделі художнього пізнання, що творить та представляє картини життя в гармонійній цілісності закінченого, сьогодні мистецтво претендує на зображення незакінченого, виділення незв'язного, осмислення багатоликого потоку часу й простору. Якщо, починаючи своє пізнання світу, людина спрощувала складність явищ, перетворюючи їх у зрозумілі (зокрема й естетично зрозумілі), сьогодні вона намагається збагнути складність світобудови. У цьому сенсі сучасний етап розвитку художньої культури є переломним. Можна заперечити, що елементи такого світосприйняття були в архітектурі готики, що вони характерні для художньої культури країн Сходу. Новизна сучасного етапу полягає в тому, що установка на зображення складності життєвого контексту сьогодні усвідомлюється й визначається як нове, специфічне завдання, і, відповідно, зі сфери інтуїтивної творчості переходить у сферу цілеспрямованого формування нових якостей художніх об'єктів і розробки теорії композиції.

Отже, цінність комбінації випадкових елементів, непричинного зв'язку між ними та відсутності чітких, фіксованих меж, проявляється подвійно в усвідомленні й подоланні незв'язності одномоментного сприйняття й багатозначності комбінацій елементів у часі.

Фіксація такої різнорідності в одномоментному сприйнятті й випадкової послідовності в часі має, очевидно, специфічну естетичну цінність. На відміну від естетичної цінності гармонізованих структур, тут мова йде про вольове синтезування випадкового, образної організації в сприйнятті й уявленні самого потоку свідомості. Замість естетичного сприйняття композиційно цілісного об'єкта з його художньо організованими внутрішніми зв'язками, естетично сприймаємо випадкові зв'язки, нав'язуючи їм інтуїтивно-логічну конструкцію власного мислення й почуття. У цій структуризації випадкового, що склалося природнім шляхом, є естетична радість творчості, аналогічна створенню художником картини міста або природного пейзажу. У ній, очевидно, не менше духовної радості, ніж в осягненні гармонії художнього твору.

Поетизація природного, випадкового не припускає однозначної відмови від цілеспрямованої художньої діяльності, пошуку композиційних засобів формування міського середовища і його елементів – будинків і ансамблів. Мова йде скоріше про розширення цілей і прийомів композиції. Деякі з них сьогодні використовуються й декларуються досить чітко.

Одна з таких цілей формулюється як необхідність зв'язку будинку з контекстом міського середовища. У цьому сенсі можна говорити про незакінченість, відкритість його композиції й, відповідно, про прийоми цілеспрямованого надання невизначеності межам будівлі або комплексу, що дозволяє легше вписати в контекст і сприяє створенню складного цілого, закінченості більш високого порядку. Кордони в цьому випадку перетворюються в «шви», припускаючи «скріплення» елементів

композиції. Інша сторона того ж завдання – навмисне ослаблення внутрішніх зв'язків єдино створюваної композиції, досягнення враження мозаїчності, фрагментальності, випадковості комбінацій.

Ще одна позиція, пов'язана з ідеєю незавершеності композиції, – надання архітектурній формі багатозначності як у плані відкритих можливостей багатоваріантного вирішення простору, так і у варіантності її образного сприйняття.

Отже, деякі композиційні принципи, що знаходять свій розвиток у проектуванні міського середовища та спрямовані на досягнення відкритості композиції в архітектурі деконструктивізму:

– подолання (ослаблення) меж окремих елементів середовища з метою досягнення єдності на більш високому рівні (руйнування периметра);

– ослаблення внутрішніх композиційних зв'язків для посилення зовнішніх;

– досягнення багатозначності композиційного рішення з метою гнучкої зміни й пристосування його в часі (багатошаровість композиції за методом колажу або «монтажу випадковостей» – С.Ейзенштейн);

– «згладжування», нівелювання домінант або домінуючих елементів композиції;

– руйнування, композиційних осей разом із «розплутуванням» послабленням композиційних вузлів-ланок.

Діалектика відношень цілісності, закінченості й незакінченості, відкритості на контекст разом із тим не є взаємодією антиподів; завжди йдеться про певне співвідношення названих характеристик. Жодна архітектурна споруда, якою б центричною та цілісною вона б не була, не сприймається без контексту. І навпаки, яким би цілісним не видався міський ландшафт, фіксуємо в ньому межі й орієнтири. Тому, протиставлення закінченості й незакінченості, завершеності й відкритості композиції, може розглядатися лише як позначення проблеми. Воно щоразу вирішується відповідно до конкретного композиційного завдання.

Позитивним і закономірним є пошук образного відображення самої якості безперервності життєвих процесів, навколишнього середовища, людського пізнання. Сьогодні цей пошук багато в чому декларативний, однак він, як виявляється, відіграє істотну роль у самопізнанні людини, пізнанні й оцінці нею навколишнього світу. Головною проблемою тут є можливість відображення безперервності й природності життєвих процесів у структурній упорядкованості й цілісності художніх образів. Новизна такого завдання в художній культурі, а також раціональні джерела його виникнення й професійного усвідомлення обумовлюють інтелектуалізм його сучасних рішень. Це прослідковується в раціональності підходів до композиції сучасної архітектури від функціоналізму до постмодернізму. І саме в цих раціональних деклараціях проявляються труднощі й недоліки сучасних пошуків. У них архітектура заперечує обмеженість минулого досвіду, традиційних уявлення про композиційні основи порядку, гармонії. Слідом за усвідомленням нових завдань і можливостей, приходить їхнє реальне художнє вирішення [14].

Розв'язання найскладніших функціональних завдань мегаполісів, оформлення комунікаційних вузлів (транспортних розв'язок, пересадних пунктів) і напрямів, віднайшли мову форм деконструктивізму як єдино можливого засобу вирішення подібних проблем сьогодення. Об'єкт – лише фіксація фрагмента неіснуючого минулого й неможливого майбутнього. Можна сказати: об'єкт перебуває у власному часі.

Запозичення елементів художньої творчості в реальну дійсність властиве культурі нашого часу: застосування предметів і сюжетів «чистого мистецтва» в дизайні надає йому семантико-культурну багатошаровість. Це втілюється й у предметах одягу, формотворною основою яких слугує архітектура деконструктивізму.

Деконструктивізм не рух або стиль, а частина досліджень, що розширюють звичні межі архітектури. Це – архітектура переходу тому, що нові наукові концепції (теорія відносності Ейнштейна) і нові засоби комунікації змінили наші уявлення про сталість будови простору й часу. Виклик деконструктивізму в архітектурі – той же виклик, кинутий мистецтву, філософії, літературі тощо, спочатку теоретичний; тепер він має місце в практичній архітектурі.

Значна частка невимушеності у формуванні міського середовища, включаючи й архітектурні композиції, що виникли шляхом еволюції, обумовила підвищення інтересу до проблеми єдності випадкового. Поетизація несподіваних, ненавмисних комбінацій, естетика не художнього, призвели до зворотного впливу на прийоми композиції. Мова йде про штучне руйнування тематичної єдності не тільки в забудові, але й в окремих будівлях, пошук несподіваних, парадоксальних комбінацій, що

імітують випадковість тематичної структури та неначе б то руйнують тематичну єдність.

Такі композиційні характеристики об'єкту як внутрішня зв'язаність, завершеність, врівноваженість, передбачають автономність, тоді, як зовнішня зв'язаність, відкритість на контекст передбачає розмивання меж композиції. Діалог цих підходів сьогодні часто звучить як альтернатива. Разом із тим, передбачається, що мова йде про міру, ступінь цілісності (або відкритості) композиції, що відповідає тому чи іншому композиційному завданню, іншими словами, про різні розв'язки одного завдання. Ідеї контекстуалізму в архітектурі пов'язані з активізацією уваги до двох механізмів пізнання образного узагальнення композиційно незв'язного, випадкового і фіксацією безперервності потоку свідомості, нерозчленованого в часі калейдоскопу міських вражень. Ця нова орієнтація архітектурного мислення пов'язана не тільки з підвищенням уваги до формування міського середовища як нового художнього об'єкта. Вона відображає загальну орієнтацію в художній культурі на відбиття потоковості свідомості в сприйнятті безперервності життєвого часу й простору, що знайшла розвиток у літературі, пізніше в кіно, образотворчому мистецтві та архітектурі.

Джерельні приписи

1. Стародубцева Л.В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика: Посіб. для студ. архіт. спец. / Лідія Володимирівна Стародубцева. – К.: Спалах, 1998. – 208 с.

2. Иконников А.В. Зарубежная архитектура. От «новой архитектуры» до постмодернизма / Андрей Владимирович Иконников. – М.: Стройиздат, 1982. – 256 с.

3. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре / Андрей Владимирович Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.

4. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.

5. Рябушин А.В. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада / Рябушин А.В., Шукурова А.Н. – М.: Стройиздат, 1985. – 272 с.

6. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / Ирина Александровна Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

7. Eisenman P. Aura und Exzев: Zur Uberwindung der Metaphysik der Architektur / Peter Eisenman. – Wien, 1995. – 383 p.

8. Tschumi B. Parc de la Villette, Paris / Bernard Tschumi [Dekonstruktivismus: eine Antologie]. – Stuttgart, 1989. – 55p.

9. Дженкс Ч. Деконструкция: прелести отсутствия / Чарльз Дженкс // Тенденции и направления в современной зарубежной архитектуре. – М.: ВНИИТАГ Госкомархитектуры, 1991. – Вып. 5. Архитектура деконструктивизма. – С. 8-20.

10. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс / Пер. с англ. А.Рябушина, М.Уваровой; Под ред. А.Рябушина, В.Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.

11. Jencks Ch. The New Moderns. From Late to Neo Modernism / Charles Jencks. – London, 1990. – 300 p.

12. Турбин Д.А. Деконструктивизм: Архитектурный альманах. Корп. 2 / Д.А. Турбин. – 2009. – Режим доступу: http: // cih.ru.

13.Деконструктивизм: Здания РУ – 2009. – Режим доступу: http: // www. zdanija.ru.

14. Деконструктивизм – или как архитекторы хулиганят: Киевградъ, 2011. – Режим доступу: http: // kievgrad.info.

15. Деконструктивизм: Архитектура и строительство. – 2009. – Режим доступу: http: // build.rin.ru.

Резюме

Досліджується стильовий напрям «деконструктивізм» та його асимілятивно-дифузні прояви в архітектурі.

Ключові слова: деконструктивізм, постмодернізм, деструкція, архітектура.

Summary

Fenenkova G. **Realization of philosophical paradigm of deconstructivism is in architecture**

Phenomenon of deconstructivism as a stylistic direction and its adaptation to the architecture is the

object of this article.

Key words: deconstructivism, postmodernism, destruction, architecture.

Аннотация

Исследуется стиливое направление «деконструктивизм» и его ассимилятивно-диффузные проявления в архитектуре.

Ключевые слова: деконструктивизм, постмодернизм, деструкция, архитектура.

УДК 904:72«636/637»:069

Л.О. Чухрай

ЖИТЛОВЕ ДОМОБУДІВНИЦТВО ПЕРІОДУ ЕНЕОЛІТУ-ПІЗНЬОЇ БРОНЗИ ЯК ОБ'ЄКТ ДЛЯ ВІДТВОРЕННЯ У СКАНСЕНАХ

У пам'яткоохоронній справі визначені основи музеєфікації археологічних пам'яток. Проте аналіз пам'яток давнини на ґрунті розроблених критеріїв музеєфікації цих зразків ледь розпочався. Тому актуальним є розгляд розкопаних археологічних пам'яток з огляду на їх подальшу музеєфікацію та відтворення у скансенах.

Під загальновідомі критерії музеєфікації підпадають далеко не всі пам'ятки. Створення повноцінних скансенів без реконструкцій чи копій рядових жител різних епох та народів не буде досконалим. Навіть унікальні житлові споруди часто розташовані у таких незручних місцях, що вести розмову про їх музеєфікацію на місці розташування недоречно. Їх необхідно відтворювати у скансенах.

У 1964 р. завдяки ентузіазму та наполегливості М.Сікорського створено перший і досі єдиний музей під відкритим небом, який має археологічний відділ [16]. Перенесено до природничого музею Академії наук житло з кісток мамонта зі стоянки Межирічі [12]. В 1977 році здійснено консервацію та музеєфікацію одного з жител верхньопалеолітичного часу на стоянці Добраничівка біля Яготина. У 1990 р. розпочато музеєфікацію Межиріцького пізньопалеолітичного поселення. Роботи велися й на четвертому господарсько-побутовому комплексі [8; 70-71]. Незважаючи не те, що певна кількість первісних пам'яток музеєфіковано, домобудівництво доби енеоліту-бронзи в них не відобразилося.

Метою статті є характеристика найперспективніших зразків домобудівництва доби енеоліту-бронзи, які, на думку автора, доцільно відтворити та експонувати у скансенах.

Розглянемо пам'ятки, які заслуговують на музеєфікацію.

1. На Михайлівському поселенні доби енеоліту-бронзи, розташованому в Херсонській обл., Нововоронцовському районі, виявлені не тільки оборонні споруди [10]. Унікальними виявилися і житлові приміщення, розкопані на центральному та південно-західному пагорбах. Проаналізуємо житлові споруди цієї пам'ятки.

У верхньому шарі виявлені багатокамерні кам'яні споруди, реконструкція яких ще не проводилася. Одна з таких споруд могла використовуватись у якості кордегардії. Інша могла бути місцем перебування вождя чи правителя, ставка якого, скоріше за все, була на поселенні. Відкриті галереї вздовж довгої стінки центральної споруди на південно-західному пагорбі могли слугувати конов'язями.

Будівельний комплекс I складався з одного трикамерного житла і коридору, що приєднувався до житла. Загальна площа будівлі 36 м^2.

Прямокутне житло II знаходилося посередині пагорба. Воно невелике, площа лише 10 м^2.

Будівельний комплекс III – найбільший. Його площа понад 160 м^2. Тут є стійло для худоби, господарські приміщення, житлова кімната.

Будівельний комплекс IV знаходився біля оборонної стіни. Одне приміщення було прибудоване до оборонної стіни з зовнішньої сторони, інше – з внутрішньої. Обидві камери з'єднувалися проходом в оборонній стіні. Загальна площа комплексу понад 30 м^2. Крім згаданих будівель виявлені і заглиблені в землю житла. Одне з них знаходилося в центрі пагорба, мало овальну форму і розміри 9,8 x 5,0 м. Глибина долівки 0,3 м. Інше житло теж мало овальну форму і розміри 4,0 x 1,5 м, заглиблено на 0,15 м.

На думку авторів розкопок, житлові споруди на поселенні зводилися не тільки з глини, але часто стіни зводилися на висоту до 1,0 м з каменю [10; 75]. У будівництві широко використовувалися дерево і камінь, про що свідчать ямки від стовпів.

Винятковість цих споруд можна зрозуміти лише порівнявши їх із переносними легкими будівлями решти «ямників» та «катакомбників». Це фактично намети або шатра, від яких залишаються тільки неглибокі ровики.

2. Для катакомбної спільності відомі лише окремі будівлі, оскільки більша частина поселень цього населення не містить залишків жител. Усе це короткочасні стоянки – стійбища. Тому унікальною є залишки будівель, досліджені В.Нікітіним у пониззі Південного Бугу, на Миколаївщині.

Це поселення Матвіївка-1, розташоване на схилі плато у гирлі балки на північ від м. Миколаєва. На поселенні розкрито дві великих будівлі наземного типу. Це овальні видовжені кам'яні споруди з спеціальними тамбурами. Стіни цих споруд були двопанцирними і робилися з каміння. Проміжок між камінням засипався різноманітним сміттям, уламками кісток, землею. Розміри жител були настільки великими, що дах мав підтримуватися спеціальними стовпами.

З приводу призначення цих жител серед фахівців немає одностайності. Частина дослідників вважає їх довготривалими житловими приміщеннями [11], а частина – критими загонами для худоби, якими користувалися лише взимку [14]. В залежності від точки зору дослідників, вирішуються і їх конструктивні особливості та інтер'єри. Якщо це довготривалі житла, то в них мусять бути ділянки, пристосовані для спання, виробничої діяльності тощо; якщо ні, то вони використовувалися лише як стайні.

За матеріалами розкопок В.Нікітіна місця для виробничої діяльності дійсно є. Це комплекси для виготовлення чи ремонту кам'яної зброї. Що стосується місць для спання, то вони не виявлені. Мала кількість залишків людської діяльності в цих житлах передбачає все ж таки їх використання як загонів для худоби у зимову пору року. Пастухи, що наглядали за худобою, могли займатися й іншими справами: виробляти кам'яні сокири, ладнати стріли тощо. Загони дійсно були довготривалими, оскільки з року в рік до них поверталися та ними користувалися. Судячи з виявлених залишків, стіни загонів були кам'яними, висотою не більше 2-2,5 м. Дах загону похилий, але не гострий. Скоріше за все він робився з в'язанок очерету, які прив'язувалися до дерев'яних жердин, що складали каркас. Навряд чи існувало горище. Поруч із загоном В.Нікітіним виявлені кільцеві ровики. Їх розташування поруч із входом до загону не залишає сумнівів, що це шатро. Вони ставилися кожного разу, як люди поверталися на стійбище. Тому рівчаки, що оточували шатра, не завжди були на одному й тому ж місці.

3. Дуже яскравою культурою доби пізньої бронзи є сабатинівська культура. Основний її ареал поширення знаходиться в межах Правобережного степу. Ця культура є поєднанням рис зрубної культури та культур балканського кола – ноуа та кослоджені. Поховання цієї культури відомі мало, проте поселення детально досліджені багатьма археологами. Найяскравіші комплекси виявлені в середній течії р. Південний Буг.

Серед інших регіонів найповніше вивчені пам'ятки сабатинівської культури в трьох районах Північного Причорномор'я. Це басейн Південного Бугу, Степове Подніпров'я та Північно-Західне Причорномор'я. Домобудівництво цих районів відрізняється формою будови, наявністю певних специфічних конструкцій, будівельними матеріалами, внутрішнім плануванням будівель, ступенем заглибленості будівель, будівельною технікою, конструкцією покрівлі та розташуванням вогнища [4; 43]. Найкраще вивченим є район Південного Бугу.

У кам'яному домобудівництві багатокамерних комплексів простежується дві традиції. Одна передбачає послідовно-ієрархічний принцип планування житлового комплексу, коли планування розвивається за загальною центральною віссю шляхом прибудовування додаткових приміщень, які з'єднувалися між собою додатковими проходами, спрямованими вздовж центральної вісі. Для цього типу будівлі є характерним збереження прямокутної форми всієї будівлі. Друга – передбачає рівнозначущий, паралельний принцип. Він нагадує дерево з гілками, що відходять від головного стовбура в різні боки. В цьому випадку комплекси розростаються вже не вздовж центральної вісі, а в різні боки [4; 43].

Південнобугські будівлі розподіляються на глиняні та кам'яні або будівлі на кам'яному підмурку. Глиняні будівлі в основному однокамерні загальною площею не більше 72 кв.м. Стіни будинків глиняні, перекриті деревом і обмазані глиною та травою. Висота стін сягає 2 м. Долівка глиняна. Такі будинки не часто трапляються на поселеннях. Їх виявлено у Південнобугському регіоні всього вісім.

Споруди на кам'яному підмурку складають найчисельнішу групу жител. За кількістю приміщень можна виділити малокамерні та багатокамерні споруди. Деякі з поселень розкриті на значній площі і можуть бути музеєфіковані повністю. Це поселення Щуцьке, Виноградний сад, Бугське та Ташлик-1, де розкрито 16 будівельних комплексів. Житлові приміщення сягають 13-17 м в довжину та 6-9 м завширшки.

Цікаві перспективи музеєфікації мають сабатинівські будівлі, розкопані на о. Хортиця. Це трикамерний комплекс, де камери розташовані одна біля іншої. Вони підпрямокутної форми. В центрі камера мала розміри 8,3 м на 9,5 м, до неї з обох боків примикали більш вузькі приміщення

[6]. Розташування комплексу на території Національного заповідника «Хортиця» різко підвищує можливість його відтворення або на місці розташування, або в скансені.

Розглянуті матеріали не вичерпують усього переліку побутових пам'яток доби бронзи, які заслуговують на музеєфікацію, проте вони суттєво доповнять експозиційну частину будь-якого скансену півдня України і характеризують умови життя значної частини народів, що мешкали на цій території.

Доцільно продовжити розкопки Михайлівського поселення. Північно-східний пагорб повністю зберігся і може містити цікаві споруди. Степовий ландшафт практично не змінився з часів функціонування поселення. Вапняк, з якого були збудовані кам'яні стіни, може бути використаний для реставрації стін. Проте музеєфікація цієї пам'ятки на місці, мабуть, недоцільна, тому що поселення знаходиться у малонаселеній місцевості за 5 км від найближчого села. Правда, воно стоїть на березі Дніпра. Але для того, щоб туристичні теплоходи могли зупинятися біля нього, потрібно побудувати пристань. Ставити питання про музеєфікацію Михайлівського поселення треба, утім треба мати на увазі, що ця музеєфікація буде коштувати чимало. Тож є сенс відтворити цей комплекс у скансені.

Охарактеризована вище Матвіївка-1 є унікальною побутовою пам'яткою, що заслуговує на музеєфікацію. Поселення Матвіївка-1 розкопане лише частково. Одна з будівель не повністю досліджена. Розташування самого поселення на околиці м. Миколаїв дає змогу не тільки відновити катакомбне житло у скансені, але й музеєфікувати одне з таких жител (або декілька) після нових розкопок. Зважаючи на унікальність катакомбних побутових пам'яток, це було корисно. Наявність із поселенням шосейної дороги, непоганий стан збереженості виявлених залишків, доступність для огляду екскурсантами – все це свідчить на користь такого висновку.

Заслуговують на музеєфікацію сабатинівські житла на поселеннях біля м. Південноукраїнськ. Крім великого історичного значення та унікальності, це матеріал, з якого складені будівлі (камінь), а звідси і непоганий стан збереженості, шосейна мережа, що огинає пам'ятки, робить їх доступними для огляду. Також на місці розташування можуть бути музеєфіковані сабатинівські житла на о. Хортиця.

Для розглянутих пам'яток існують детальні креслення, що дозволяє їх реконструювати. Вони можуть стати окрасою будь-якого скансену на території України.

Джерельні приписи

1. Березанская С.С. Пустынка – поселение эпохи бронзы на Днепре / Софья Станиславовна Березанская. – К.: Наук. думка, 1974. – 151 с.

2. Березанская С.С. Северная Украина в эпоху бронзы / Софья Станиславовна Березанская. – К.: Наук. думка, 1982. – 211 с.

3. Березанська С.С. Поселення епохи ранньої бронзи в Каневі / С.С. Березанська, М.М. Бондар // Археологія. – 1964. – Т. 17. – С. 171-174.

4. Елисеев В.Ф. Жилища сабатиновской культуры / В.Ф.Елисеев, В.Н. Клюшенцев // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы: Всесоюзный полевой семинар, 10-18 сент. 1990 г.: Тезисы докл. – К.: Николаев; Южноукраинск, 1997. – С. 43-49.

5. Заверняев Ф.М. Памятники эпохи поздней бронзы в бассейне Верхней Десны / Ф.М. Заверняев // Советская археология. – 1964. – № 1. – С. 146-157.

6. Казачок Н.Л. Памятники эпохи бронзы на о. Хортица / Н.Л. Казачок // Древности степного Причерноморья и Крыма. – 1991. – Вып. III. – С. 82-94.

7. Ковпаненко Г.Т. Раскопки Трахтемировского городища / Галина Тихоновна Ковпаненко // Археологические исследования на Украине 1965-1966 гг. – 1967. – Вып. 1. – С. 103-104.

8. Корниец Н.Л. Продолжение исследований на позднепалеолитической стоянке Межиричи / Корниец Н.Л., Соффер О.А., Адовасио Д.Ж.и др. // Археологічні дослідження в Україні 1993 року / Ін-т археології НАНУ, Ін-т пам'яткоохоронних досліджень МКМУ. – К., 1997. – С. 70-71.

9. Крушельницкая Л.И. Памятники раннежелезного времени в верховьях Западного Буга / Л.И. Крушельницкая // Советская археология. – 1971. – № 3. – С. 58-66.

10. Лагодовська О.Ф. Михайлівське поселення / Лагодовська О.Ф., Шапошникова О.Г., Макаревич М.Л. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 216 с.

11. Никитин В.И. Матвеевка-1 – поселение катакомбной культуры на Южном Буге / В.И.

Никитин // Советская археология. – 1989. – № 2. – С. 136-150.

12. Пидопличко И.Г. Межиричские жилища из костей мамонта / Иван Григорьевич Пидопличко. – К.: Наук. думка, 1976. – 123 с.

13. Покровская Е.Ф. Жертвенник раннескифского времени у с. Жаботин / Е.Ф. Покровская // Краткие сообщения Ин-та археологии АН УССР. – 1962. – Вып. 12. – С. 73-81.

14. Пустовалов С.Ж. Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я / Сергій Жанович Пустовалов. – К.: Шлях, 2005. – 412 с.

15. Свєшніков І.К. Історія населення Передкарпаття та Волині в кінці III – початку II тис. до н.е. / Ігор Кирилович Свєшніков. – К.: Наук. думка, 1974. – 207 с.

16. Тронько П.Т. Музеї просто неба / П.Т. Тронько // Пам'ятки України. – 1980. – № 3. – С. 5-7.

Резюме

Стаття присвячена характеристиці найцікавіших зразків домобудівництва культур енеоліту-бронзи території України для подальшої музеєфікації або відтворення у скансенах.

Ключові слова: доба бронзи, археологічна пам'ятка, поселення, житло, музеєфікація, відтворення, скансен.

Summary

Chuxray L. **Housing house-building of period of Eneolithic of Bronze as object is for recreation in scansions**

The article is dedicated to the characteristics of the most fascinating, in author's judgment, Ukrainian territory housebuilding specimens of the Eneolithic-Bronze Period culture for the further museumfication or reconstitution in scansions.

Key words: Bronze Period, archeological monuments, settlement, habitation, museumfication, reconstitution, scansion.

Аннотация

Статья посвящена характеристике специфических образцов домостроения культуры энеолита-бронзы территории Украины для дальнейшей музеефикации или воспроизведения в скансенах.

Ключевые слова: век бронзы, археологический памятник, поселение, жилье, музеефикация, воспроизведение, скансен.

УДК 7.047(477)

М.Є. Канєвський

ПРИРОДНІ ФАКТОРИ ТА ЇХ ОСОБЛИВОСТІ У СТВОРЕННІ МИСТЕЦЬКИХ ЛАНДШАФТНИХ ОБ'ЄКТІВ

Історія садово-паркового мистецтва висвітлює чимало прикладів історичних, етнічних, природних садів і парків, що збереглися і до нині мають статус пам'яток архітектури, національних та природних заповідників. Тим часом сад – це, насамперед, форма синтезу різних мистецтв – синтезу, найтіснішим чином пов'язана з існуючими великими стилями, що розвивається паралельно з розвитком філософії, літератури (особливо поезії), естетичними формами побуту, живописом, архітектурою, музикою.

Естетичне сприйняття саду коригується тим, що в ту чи іншу епоху вважається красивим, екзотичним. Для сприйняття саду чи парку необхідно занурення в культуру часу саду або парку. Багато рослин і квітів, що вважалися свого часу дорогими й екзотичними, перестали бути такими, але кожен день, рік, століття, приносить у світ мистецтва щось нове й вражаюче, диктуючи тенденції мистецьких поглядів. Створення нових об'єктів ландшафтного мистецтва є справою актуальною та захоплюючою, а визначення особливостей, характеристик та принципів природних факторів є необхідним у будь-якому створенні ландшафтних шедеврів природного оточення.

Проблемою вивчення садово-паркових об'єктів займалися Л.Александров, Н.Архіпов, О.Бліновський, І.Богова, Ю.Бондар, Н.Ільїнська, А.Вергунов, І.Гегельський, А.Залеська, О.Кищук, І.Косаревський, Е.Мікуліна, П.Приходько, І.Родичкін, Ю.Нельговський. На даний момент садово-паркове мистецтво вивчається переважно істориками архітектури. Але цього недостатньо для сучасного ландшафтного проектування. Необхідні дослідження, які б визначали вплив сучасних природних факторів на оформлення ландшафту та принципи їх організації.

Однією з важливих проблем розвитку садово-паркового мистецтва є дослідження ролі природних факторів у ландшафтному проектуванні та їх використання. Ці пам'ятки вивчаються як класичні зразки організації та будівництва садів минулого і в першу чергу як приклади садово-паркового мистецтва. У зв'язку з тим, що ландшафтне проектування набуває особливого значення у формуванні сучасних садів і парків, актуальним є дослідження природних факторів й композиційних особливостей природної ситуації, здатних вплинути на вибір проектного рішення.

Автор акцентує увагу на сприйняття садово-паркових об'єктів як творів ландшафтного мистецтва, що вимагає в сучасних умовах теоретичних та практичних знань. Робота дизайнера з організації відкритих просторів припускає детальне вивчення вихідного стану природної ситуації розуміння її позитивних і негативних сторін. З цією метою здійснюється ландшафтний аналіз території, що полягає в комплексній оцінці властивостей і ознак ландшафту, виявленні його просторової структури, ключових візуальних символів. На різних стадіях оцінки проектованої ділянки може вибиратися різний набір критеріїв стосовно ступеня його складності і характеру передбачуваного використання, причому найбільш розповсюдженим є вивчення території за складовими основних компонентів (рельєф, водяні поверхні, рослинність) із наступним комплексним узагальненням, що являє багатофакторну оцінку [1].

Архітектурно-ландшафтна оцінка території виконується з метою виділення композиційних особливостей природної ситуації, здатних вплинути на вибір проектного рішення. Так, при аналізі ландшафту на місцевості фіксуються ділянки з яскраво вираженим рельєфом і мікрорельєфом, характерною конфігурацією берегів рік, озер, а також обрису, природний і віковий склад рослинності, співвідношення відкритих і закритих просторів зелених масивів. Оцінка естетичних якостей природного середовища полягає у виявленні архітектурно-ландшафтних осей (складок рельєфу, орієнтація простору) і вузлів (крапки концентрації контрастних змін характеру ландшафту), визначенні висотних домінант рельєфу. Для цілей проектування особливу значимість має натурне обстеження ділянки, у ході якого розкривається емоційний зміст ландшафту, встановлюються його ключові символи, що роблять найбільший вплив і формують визначений настрій у людини [6].

Одним із завдань архітектурно-ландшафтної оцінки території є розмежування ділянки в залежності від обраних критеріїв аттрактивності (привабливості) ландшафту, тобто виділення ділянок із різною естетичною цінністю. До найбільш коштовних фрагментів ландшафтного середовища

можуть бути віднесені ділянки з контрастним перепадом рельєфу, зміною відкритого і закритого простору, набором мальовничих груп дерев, зламами берегових смуг. У залежності від прийнятої шкали оцінки території її окремі ділянки належать до різних рівнів цінності: унікальні, особливо коштовні, сприятливі, нейтральні. При необхідності проведення передпроектного дослідження місцевості, оточеною існуючою забудовою в схемі архітектурно-ландшафтної оцінки поряд із позначенням композиційних осей, вузлів і домінант наносяться і дисонуючі елементи існуючої середовища, ділянки незавершених і не упорядкованих панорам прилеглих територій.

У ландшафтній організації території важливу роль відіграє рельєф, що належить до числа природних компонентів, що мають найбільший вплив на розробку ландшафтної композиції будь-якого рівня – від ландшафтної організації міста до дизайну простору навколо окремого будинку. Велика, стосовно інших факторів, частина природного середовища, стабільність рельєфу в часі і просторі вимагає раціонального використання його особливостей у побудові композиції просторів міста. Звертання до позитивних якостей рельєфної ситуації дозволяє максимально розкрити природний потенціал ділянки, тривалий час його зберігати й уникнути якісних втрат в естетиці вихідного середовища. Специфіка використання рельєфу в ландшафтному проектуванні міських територій може розглядатися в трьох аспектах: естетичному, біологічному й інженерному [2].

Естетичний аспект полягає в реалізації позитивних у художньому і композиційному контексті сторін рельєфної ситуації, включаючи закріплення домінуючих точок місцевості архітектурними силуетними акцентами, використання високих оцінок місцевості для панорамного розкриття великої глибини, орієнтацію доріг на візуальні домінанти, використання перепадів місцевості для побудови ярусних і терасових композицій. Являє також інтерес варіант використання перепадів рельєфу з негативними оцінками, тобто нижче рівня навколишньої території, для досягнення візуального ізольованого простору (форум Ле-Аль у Парижі, сад скульптури в центрі Національного музею у Вашингтоні).

Біологічний аспект припускає розгляд таких якостей рельєфу, як експозиція схилів, форма, ухил і висота. Найбільш привабливими для створення різноманітних композицій є добре використовувані схили південної, південно-східної і південно-західної орієнтації, де можуть бути посаджені дерева світло- і теплолюбних порід. Ці ж схили найбільш зручні для терасоподібної забудови чи каскадної побудови рельєфу з декоративною рослинністю перед суспільним будинком. Форма перепадів місцевості використовується в ландшафтному проектуванні для посилення естетичної характеристики ділянки, але має чималу роль і в перерозподілі атмосферних опадів: більш сухими залишаються круті схили, а в їхнього підніжжя утворяться ділянки з підвищеним зволоженням. Ухил рельєфу впливає на інтенсивність інсоляції, а також вимагає розгляду при виборі деревних порід, що реагують на недолік вологи на круглих схилах.

Усе різноманіття рельєфних ситуацій по перевазі однієї з ключових форм може бути зведене до найбільш характерних типів: рівнинному, верховому (пагорб, гора), склоновому, улоговинному (яр), долинному (долина ріки). Кожна з перерахованих ситуацій має свої позитивні і негативні сторони. Так, наприклад, рівнина має максимальний ступінь свободи для вибору планувального малюнка доріг, але вимагає більшого набору композиційних прийомів у досягненні розмаїтості ландшафту. Ситуація на схилі розкриває великі можливості в створенні ярусних композицій і для збільшення глибини перспектив із високих точок (на ділянці, зверненої до південного берега Фінської затоки, побудована система палацово-паркових ансамблів Петергофа, Стрельні, Оранієнбаума), але скорочує можливість огляду в зворотному напрямі [6].

У створенні ландшафтних композицій усе більше поширення одержує геопластика – штучне перетворення форми рельєфу для досягнення визначених естетичних якостей. Власне кажучи, геопластика – це різновид вертикального планування, у результаті якої змінюється характер рельєфної ситуації локального масштабу, що буває необхідним на ділянках з маловиявленим перепадом чи оцінок при вирішенні завдань перетворення природного оточення житлових і суспільних будинків. Сучасні технічні можливості дозволяють виконувати подібні роботи з досягненням широкого діапазону форм штучного рельєфу – від формування геометричного малюнка (парк Ла-Віллет у Парижі) до імітації скульптурної чи наближення до природної конфігурації (дендропарк у Тростянці, що на Чернігівщині). Використання позитивних якостей рельєфної ситуації складає основу досягнення композиційної виразності і сценарної розмаїтості як озеленених просторів садів і парків, так і інших ділянок міської території: вулиць і живих площ, житлових кварталів, оточення суспільних будинків.

У ландшафтній організації території значна роль відводиться воді та водним пристроям. Розмаїтість декоративних ефектів, створюваних за допомогою води, відносить її до числа найбільш багатих матеріалів ландшафтних композицій. Більшість із вихідних естетичних якостей води обумовлено її фізичними властивостями, що розкриваються в залежності від характеру руху чи стану спокою. Вона має здатність текти, утворювати динамічні потоки в струмках, ріках, каналах, бути нерухомою, створюючи дзеркальну поверхню, струменіти, формуючи стовп фонтана, падати, повторюючи складки рельєфів у каскадах, розпорошуватися, перетворюючись у водяну хмару, тощо.

На думку автора, водойми в ландшафті міста утворюють природну ритмічність його планувальної структури, дозволяючи зі збільшеної відстані глянути на панораму протилежного берега. На використанні особливості нерухомої водойми (виступати як дзеркальна поверхня) можуть бути побудовані багато композицій, фактично подвоюючи ефект впливу пластичних форм рослинності і рельєфу, а також пом'якшуючи контраст віддзеркалених об'єктів архітектури. Водяна поверхня перетворюється під дією вітру, на гру відблисків і розмаїття відображень, постійну зміну враження від свого оточення. Для посилення композиційної ролі окремих архітектурних будинків у парку чи міському середовищі застосовуються басейни, конфігурація і розміри яких формуються таким чином, щоб більш довга вісь водяної поверхні розташовувалася уздовж виду на акцентуєму ділянку. Покриття дна басейну, у тому числі з використанням різного малюнка керамічної плитки складає один із засобів досягнення естетичного ефекту. Водяний партер, вирішений у вигляді системи невеликих водоймів різної конфігурації і наближених до рівня землі за рахунок невисокого відображення, може виступати в якості активного композиційного елемента парадного відкритого простору, вносячи в нього гру відбитого світла і чергування фактур поверхонь. Конфігурація берегової лінії і профіль берега водойми впливає на його масштаб, психологічно наближає чи віддаляє спостерігача від водяної поверхні. Багатоплановість і максимальна розмаїтість просторів досягається при мальовничих обрисах берегової лінії, при цьому окремі виступаючі контури суші з високою рослинністю композиційно підсилюють ефект сприйняття серії послідовних картин при русі уздовж водоймів.

Динамічні стани води: плин рік і каналів, рух водяних каскадів, падіння струменів фонтанів додають ландшафту якість мінливості, вносять у нього просторову розмаїтість. Слідуючи перепадам рельєфу, каскадна композиція виявляє його форму за допомогою водяних потоків, що направляються огородженнями і конфігурацією водозливного каменю. Подібне рішення застосовується в паркових пристроях (дендропарк «Софієвка» в Умані, «Олександрія» в Білій Церкві, парк «Ситроен» у Парижі), а також в оформленні підходів до суспільних будинків і на ділянках пішохідних зон. У композиції парадних просторів міста динамічний стан води, що рухається, може бути використаний у вигляді фонтанів, що виходять за рамки традиційних рішень. До таких прикладів належать кінетичні конструкції фонтанів і фонтанів, що пересуваються (фонтан Стравінського біля центра Жоржа Помпаду в Парижі), а також фонтани з металевими зливальними ґратами на поверхні декоративного мощення пішохідних зон (площа перед Національною галереєю мистецтв у Вашингтоні). З метою досягнення різних декоративних ефектів, створюваних водою, що рухається, широко застосовується вечірнє підсвічування фонтанів, а також світломузичний супровід водяних пристроїв [4].

Подібно тому, як цегла, бетон, метал і скло складають основні конструкційні матеріали для створення об'ємної архітектурної форми закритих просторів, рослинність: дерева, чагарник, трава і квіти є природним матеріалом у побудові композицій відкритих просторів. При цьому специфіка застосування рослинності, на відміну від використання «мертвих» матеріалів, полягає в необхідності обліку її динаміки – мінливості форми і розмірів, а також колористики в залежності від часу року. Живий природний матеріал підданий впливу негативних факторів навколишнього середовища, забрудненню ґрунтів, води й атмосфери. У композиції ландшафту рослинність виконує роль об'ємних засобів розмежування простору, рельєфного профілювання і пластичної розмаїтості кожної ділянки території. Співвідношення рослинності з перевагою об'ємної (окремі дерева і чагарники, рядові посадки, групи дерев) і площинної (газони) форм визначає характер просторової структури ландшафту, забезпечує досягнення контрасту відкритих і закритих просторів. Рослинний матеріал є багатим пластичним засобом для виявлення конфігурації окремих ділянок місцевості, закріплення ярусності існуючих перепадів рельєфу. Розташування дерев на піднесених точках пейзажу вносить вертикальна розмаїтість у міські панорами і підсилює виразність рельєфної ситуації. Характерною

рисою застосування рослинності як компоненту ландшафту є необхідність обліку природного росту дерев і чагарників при збереженні загальної ідеї організації простору [3].

Найбільшими компонентами паркового ландшафту є масиви і боскети. І ті й інші являють собою покриті деревами ділянки площею не менш 0.5 га. Перші, що мають вільні обриси – приналежність ландшафтних парків. Другі, строгої геометричної форми, зустрічаються в парках регулярних.

Боскети з масивами включають такі природні фактори, як естетичний конструктивний, екологічний, ізолюючо-декоративний (завіса). Лісовий масив може створювати необхідну паузу в сприйнятті паркового ландшафту. Коли один чудовий вид змінює інший, глядач може втомитись. Навіть у геніальній п'єсі потрібен антракт. Опинившись після відкритого простору в лісовому масиві, можна дати собі перепочинок. Увага переключається з так званих далеких видів на ближні. Глядач милується травою, корою дерев, грою сонячних відблисків на землі тощо.

Отже, діапазон пластичних прийомів використання природних компонентів широкий і визначається як вихідними його якостями, так і зростаючими технічними можливостями. Додаючи деревам і чагарникам задану геометричну форму і підтримуючи її за рахунок регулярної стрижки, можна тривалий час досягати визначеного ефекту в сприйнятті простору засобами перетвореної рослинності (наприклад центральний ботанічний парк Києва). Удосконалення технологій реалізації ландшафтних проектів дозволяє скоротити терміни втілення ідей просторової організації ділянок міста з застосуванням рослинних матеріалів. Збереження існуючих зелених насаджень у процесі територіального розвитку міста складає один із важливих засобів досягнення індивідуальності ландшафтної своєрідності кожного нового житлового району, суспільного центра, чи площі вулиці. Як компонент природного потенціалу території різні форми рослинності, у першу чергу, дорослі дерева, вносять у вигляд забудованих ділянок неповторні, природні риси, і характер їхнього розміщення буває вкрай необхідний при трасуванні мережі вулиць і проїздів виборі конфігурації житлових і суспільних будинків.

Природні компоненти відіграють істотну роль у масштабуванні навколишніх просторів: доведено, що низькі дерева візуально збільшують масштаб прилеглих будинків, і навпаки, дерева великої висоти створюють оптичний ефект деякого зниження масштабу навколишньої забудови.

Отже, підводячи підсумки дослідження ролі природних факторів у ландшафтному проектуванні, потрібно зазначити, що природа – невтомний творець прекрасного. І не лише прекрасного, а й корисного, тому при здійсненні архітектурно-ландшафтної оцінки території необхідно врахувати всі композиційні особливості природної ситуації, здатні вплинути на вибір проектного рішення. Розумне та правильне використання природних факторів у проектуванні – продукт співробітництва фахівців: дизайнера, інженера-будівельника, гідрогеолога і, звичайно ж, фахівця з екології рослин. Тільки комплексне рішення інженерних, функціональних, архітектурно-планувальних аспектів дозволить реалізувати задумані проекти без істотних помилок із врахуванням природних факторів.

Зростання ролі садово-паркового у сучасному проектуванні територій свідчить про необхідність проведення подальших досліджень з метою наближення історичного досвіду фахівців ландшафтного дизайну до вимог сьогодення.

Джерельні приписи

1. Білоус В.І. Садово-паркове мистецтво. Коротка історія розвитку та методи створення художніх садів / В.І. Білоус. – К.: Науковий світ, 2001. – 299 с.

2. Голованов А.И. Ландшафтоведение / Голованов А.И., Кожанов Е.С., Сухарев Ю.И. – М.: Колос С, 2005. – 216 с.

3. Жирнов А.Д. Будівництво і експлуатація садово-паркових об'єктів: Навч. пос. для курсового та дипломн. проектування / Жирнов А.Д., Мельничук Я.Н. – Л., 1999. – 42 с.

4. Лазарев А.Г. Ландшафтная архитектура / Лазарев А.Г., Лазарева Е.В. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2005. – 288 с.

5. Мальцева А.Н. Декоративные деревья и кустарники: ландшафтный дизайн и озеленение участка / Мальцева А.Н., Алексеев-Малахов Г.А. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2002. –192 с.

6. Шищенко П.Г. Принципы и методы ландшафтного анализа в региональном проектировании / П.Г. Шищенко. – К.: Фитосоциоцентр, 1999. – 284 с.

Резюме

Розглядаються природні фактори та їх особливості, що використовуються в створенні мистецьких ландшафтних об'єктів.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво, сад, парк, ландшафт, архітектурно-ландшафтна оцінка території, рельєф, природні фактори.

Summary

Kanevskiy M. **Natural factors and their features which are used in creation of artistic landscape objects**

In the article to examined natural factors and their features which are used in creation of artistic landscape objects.

Key of words: garden-park art, garden, park, landscape, architectonically landscape estimation of territory, relief, natural factors.

Аннотация

Рассматриваются естественные факторы и их особенности, которые используются в создании художественных ландшафтных объектов.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, сад, парк, ландшафт, архитектурно-ландшафтная оценка территории, рельеф, естественные факторы.

УДК 685.55(477)(0.43.5)

О.В. Цапук

ЦІННІСНІ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ РЕКЛАМИ

Сьогодні реклама стає проекцією соціокультурної ситуації, в якій вона існує. Деякі дослідники визначають рекламу як «прикладне мистецтво, що має художні та позахудожні інформаційно-спонукальні цілі» [1; 325-326]. Співставлення функціонування рекламних текстів з аксіосферою молодіжної культури та сучасними мистецькими течіями (авангард, мінімалізм), що впливають на формування базових структур художньо-образного мислення, дає можливість проаналізувати ціннісні та художньо-образні аспекти сприйняття реклами молоддю.

Інтеграція рекламним текстом інформаційних, соціально-виховних та художніх функцій визначає міждисциплінарний характер його дослідження. Не випадково, своїм предметом її вважають економісти, соціологи, психологи та культурологи. Поглибленого теоретичного осмислення реклама набула і в Росії. Свідченням цього є значна кількість дисертаційних розвідок, у яких реклама розглядається як культурне явище [2], частина економіки [3] та особливий вид масового мистецтва [4].

Феномен реклами в Україні тільки починає привертати увагу науковців; йдеться про невелику кількість дисертацій [5] і перекладів праць іноземних авторів [6]. Зростання інтересу до вивчення різноманітних аспектів функціонування реклами у вітчизняному соціокультурному просторі обумовлене, насамперед, позитивними змінами в розвитку рекламної діяльності в Україні. Це стосується й запровадження Київського міжнародного фестивалю реклами, що проводиться з 2004 року. До участі у цьогорічному фестивалі були прийняті роботи з України, Росії, Білорусії, Великобританії та ін. Фестиваль такого рівня – інтеграція української рекламної діяльності у світовий рекламний простір, наслідування світовим тенденціям розвитку, що уможливлює вдосконалення важливого для суспільства процесу взаємозв'язку виробництва та споживання.

Метою даної роботи є аналіз ціннісних та художньо-образних аспектів сприйняття реклами.

Проблема дослідження ціннісних й художньо-образних аспектів сприйняття реклами полягає: по-перше у постановці даної проблеми, яка ще не має цілісного дослідження та обґрунтування; по-друге, далеко не вся сучасна українська реклама вийшла на той рівень творчості, де естетична функція переважає над інформаційною. Така реклама не може формувати художній смак, ціннісні орієнтації сучасного покоління, а, навпаки, веде до деградації особистості.

Даним питанням займались чимало дослідників: Я.Мукаржовский [7], Л.Виготський [8], Н.Бучило [9], Р.Арнхейм [10], які не лише визначили як людська свідомість сприймає оточуючу дійсність, але як це сприйняття впливає на її художній смак, світогляд, культуру поведінки.

Сприйняття – процес, спрямований на пізнання того, що в даний момент впливає на людину. Існує два взаємопов'язаних аспекти сприйняття: 1) формування і вдосконалення уявлень про ті властивості предметів, що виконують функцію сенсорних еталонів; 2) розвиток і вдосконалення перцептивних дій, необхідних для використання еталонів в аналізі властивостей реальних предметів. Прийнято виділяти три типи перцептивних дій: ідентифікація – обстеження властивостей предмета, що повністю збігаються з наявними еталонами; прирівнювання до еталону – використання зразка-еталона для виявлення і характеристики властивостей предметів, що відхиляються від цього зразка, тобто близьких до нього, але не співпадаючих з ним; перцептивне моделювання, що передбачає співвіднесення властивості обстежуваного предмета не з одним еталоном, а з кількома, побудова його «еталонної моделі».

Конкретизуючи проблему сприйняття щодо художньої культури, найбільш ґрунтовно до даної проблеми підійшов Р.Арнхейм, який в своїй праці «Мистецтво візуального сприйняття» пояснює, що «сприйняття – механічна асиміляція даних, що зберігаються на сітківці, а побудова образу з ієрархічною структурою. Сприйняття складається у віднайдені структурної схеми відповідної конфігурації форм і кольорів, що отримані від сітківки» [10; 27-28].

З іншої точки зору характеризував художнє сприйняття Г.Гегель, – «як процес, що формулює взаємовідображення зовнішнього і внутрішнього світів. Результатом і змістом цього процесу стає об'єктивно-суб'єктивна істина, сплав зовнішнього і внутрішнього образу, де внутрішній образ (внутрішня сутність) – це пафос витвору мистецтва, єдність відчуття і думки художника» [11; 74-80].

Отже, головна функція художнього сприйняття – «формування духовно-ціннісних орієнтацій людини у світі, образу світу, якому надані додаткові виміри «особистісного сенсу», виключно індивідуального духовно-ціннісного відношення до окремих явищ і світу в цілому» [12; 18-26]. Основними етапами формування художнього сприйняття, які визначив на основі когнітивної теорії розвитку особистості Ж.Піаже, є «передкомунікативна фаза, що несе в собі закладення потреб, мотивів і установок у сприйнятті; комунікативна, яка відповідає за формування смаку, ідеалу, навиків спілкування з мистецтвом; посткомунікативна, яка формує оцінку, судження, нові цінності та спонукає катарсис» [13; 1-2].

Конкретизуємо кожну з визначених фаз художнього сприйняття стосовно реклами, розглянутої в аспекті її впливу на молодь. Передкомунікативна фаза сприйняття (сприйняття на емоційному рівні). Саме на молодих людей націлена більшість рекламних роликів, тому що вони більш імпульсивні, керуються емоціями, часто не підкріпленими певною потребою у товарі, швидше реагують на новинки та пристосовуються до соціальних і культурних змін. Передумовами виникнення передкомунікативної фази сприйняття реклами слід вважати популярність серед молоді певних типів реклами: телевізійної, зовнішньої, реклами в Інтернеті тощо. Особливістю передкомунікативного художнього сприйняття є формування початкової синкретичної оцінки: «подобається – не подобається», «за і проти», «річ мене вразила, я її сприймаю» чи «мені байдуже (я її не сприймаю)».

Аналіз літератури психологічного характеру засвідчує, що найбільш важливими у художньому сприйнятті є його емоційне підґрунтя (емоції, що супроводжують сприйняття та емоційний стан реципієнта), виникнення тих чи інших асоціативних рядів та якісні характеристики стимульного матеріалу (самого рекламного тексту). Суспільні образи, що тиражуються рекламою (непереможний герой, жіноча краса, статусні речі, культ аромату, гігієни), гіперболізовані і часто не відповідають реальному життєвому статусу людини. Вони стрімко підхоплюються молодими людьми і формують базове сприйняття дійсності (образи друзів, спосіб життя, побут, сім'я, майбутнє тощо). Наслідком впливу реклами є сучасний сленг молодих людей («не гальмуй – снікерсуй», «Вова, що за балет», «Рівол енерджі», «Ред бул надає крила» та ін.). Це свідчить про те, що сучасна реклама на підсвідомому рівні формує культуру мовлення молоді. Емоційний складник художнього сприйняття виявляється також у запам'ятовуванні. Те що пам'ятаємо, тобто знаємо, формує образ середовища і особливості його існування не лише в свідомості реципієнта, але і в реальному житті.

Наступними двома фазами формування художнього сприйняття, за Ж.Піаже, є комунікативна та посткомунікативна фази, що мають на меті формування смаку, ідеалу, навичок спілкування з мистецтвом, оцінок, суджень, нових цінностей та катарсис. Комунікативна фаза художнього сприйняття притаманна молоді віком від 18 років – людям, що закінчили школу, мають деякий соціальний досвід, певний соціальний статус.

«Художнє сприйняття є становленням у свідомості особистості емоційно забарвленого, асоціативного-багатогранного, ритмічно-упорядкованого образу світу, духовно-осмисленого і опредмеченого в матеріальній мові мистецтва в процесі складного багаторівневого діалогу художника з навколишнім світом і уявним глядачем; а глядача з собою і автором твору мистецтва, з культурою» [14; 33-45]. Отже, на відміну від передкомунікативної фази, комунікативна фаза пов'язана з осмисленням об'єкту, що сприймається. До функціональних характеристик художнього сприйняття психологами віднесено: предметність сприйняття (виражається в так званому акті об'єктивації, тобто у віднесенні відомостей, що отримуємо із зовнішнього світу, до світу самого витвору); цілісність сприйняття (здатність сприймати світ в єдності з самим собою, як єдність емоційних і раціональних моментів у даному процесі); структурність сприйняття (процес сприйняття ритму, пропорції, руху); константність (ця особливість визначає здатність людини впізнавати предмети у будь-яких змінних умовах); осмисленість сприйняття (розуміння речі, адже назва речі дана разом з її сприйняттям); апперцепція – визначається як залежність сприйняття від психічного життя людини, від життєвого досвіду, інтересів, установок на сприйняття.

Для прикладу візьмемо рекламу, яку журі Київського міжнародного фестивалю реклами визнало найкращою за 2012 рік [15]. Основне завдання реклами не вразити глядача, а змусити замислитись, зупинитись і прочитати в побаченому не лише нову назву торгової марки, а й глибоку суть соціальних, економічних, культурних проблем сучасності.

Мережа торгових центрів «Мега», що перемогла на фестивалі, зосередила свою увагу на особливостях функціонування суспільства споживання. На плакаті зображена дівчина, що одягла на

себе багато спідниць, футболок, піджаків, з безмежною кількістю пакетів у руці. Біля неї великими літерами слоган – «Стояла перед выбором – не устояла». Збоку невеликий напис «got to choose, but chose not to», що в перекладі з англійської означає – повинна вибирати, але вирішила не (тобто вирішила не робити цього). Цей невеличкий вислів є означенням мережі торгових центрів «Мега». На перший погляд ця реклама досить проста, але проблема надмірного споживання товарів, культу зовнішнього вигляду для України дуже актуальна. І хоча реклама нібито закликає купувати ще більше речей, проте своїм підтекстом відображає згубну сутність надмірного бажання купувати одяг, без якого можна обійтися. Художньо-образні аспекти, що впливають на сприйняття даної реклами – це використання кольорів, форм, композиції. Тло основного зображення виконане у голубуватій гамі, що візуально підсилює теплі кольори одягу дівчини. Завдяки цьому відбувається виокремлення образу споживачки товару, що підсилює його емоційний вплив на глядача. Мінімалістичний стиль реклами (до речі, переважає в роботах переможців) підкреслює актуальність проблеми.

Формування духовно-ціннісних орієнтацій є критерієм соціокультурної вагомості художнього сприйняття. Тому варто відзначити соціальну рекламу міжнародної доброчинної організації «Mammadaba» (переможець фестивалю в категорії «Краще фото»). В соціальному, культурному сенсі соціальна реклама є більш значимою серед усіх інших видів реклами. Вона закликає споживача звернути увагу на важливі проблеми сучасності, такі як надмірне використання природних ресурсів, проблеми екологічного характеру, соціальної нерівності, насильства, зокрема, насильства у сім'ї, наркоманія, алкоголізм, бездоглядність дітей та ін. Як і сучасне мистецтво, соціальна реклама закликає суспільство схаменутись, поглянути не лише на свої здобутки, але й на небезпечні наслідки таких перемог. Саме через це змінюється форма подачі, стилістика, концепція реклами, переважає звернення до підсвідомого, до початкової сутності людини як частини природи.

На сучасному етапі розвитку реклама стає більш проникливою, осмисленою, особливо, що стосується соціальної реклами. Таку концепцію було втілено в серії реклам, що перемогли на фестивалі в Києві. На одній з них зображені діти, що сидять перед телевізором та грають у комп'ютерні ігри. Вони сидять у завмерлих позах, із джойстиками в руках, вся дитяча кімната вкрита павутинням, на задньому плані розташовані предмети, які б могли використовувати діти в активних іграх. Під цим зображенням є слоган, що звучить так: «Still life: Kids and computer games», що в буквальному перекладі з англійської означає: Натюрморт: діти і комп'ютерні ігри. Справді, сьогодні проблема дитячого дозвілля актуальна і не можна її лишати поза увагою. Така реклама спрямована на молоді сім'ї, зайняті власною кар'єрою і здобуттям «шматка хліба», через що втрачається зв'язок із дітьми. В той же час комп'ютер стає замінником спілкування, і таким чином діти перетворюються на картину, що поросла пліснявою. Павутина в даній роботі – особливий виразовий засіб, який повинен підсилити емоційний вплив зображення, закликати молоде покоління звернути увагу на серйозність даної проблеми і те, що вона вже існує досить давно.

Ще одна робота такого плану, від тієї ж компанії, закликає жіночу частину людства перестати робити з себе «образ ляльки», повернутись до природності, віднайти духовні цінності, що допоможуть повернутись до природного вигляду. У даній рекламі зображена жінка перед дзеркалом, що наносить макіяж, і теж у завмерлій позиції, і теж обвита павутинням. Під зображенням напис англійською: «Still life: woman next to cosmetics table», що в дослівному перекладі означає: «Натюрморт: жінка, поруч із палітрою косметики». Хоча вище згадані реклами порушують дещо різні проблеми, але знаменник у них один – повернення до справжніх (а не штучних) цінностей, притаманних людству.

Отже, ціннісні орієнтації молодого покоління, сформовані засобами реклами, впливають на духовний світ, культуру особистості, її поведінку в соціумі. Сприйняття та запам'ятовування реклами на емоційному рівні веде до переорієнтації ціннісних норм молодого покоління, формування особливого способу життя, поведінки та усвідомлення своєї ролі в суспільному житті, що не завжди співпадає з усталеними нормами існування людини.

Джерельні приписи

1. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – М., 1970. – 537 с.

2. Геращенко Л.Л. Реклама как миф: дисс… д-ра филос. наук: 24.00.01 / Л.Л. Геращенко. – М., 2006. – 285 с. – Режим доступу: http: // diplomna.com.

3. Иванова Е.В. Реклама гостиничных услуг как метод неценовой конкуренции: дисс... канд. эконом. наук: 08.00.05 / Е.В. Иванова. – Саратов, 2007. – 197 с. – Режим доступу: http: // www.lib.ua-

ru.net.

4. Пономаренко Ю.А. Реклама как особый вид массового искусства: опыт философско-эстетического анализа: дис... канд. филос. наук: 17.00.09. Барнаул, 2006. – 170 с. – Режим доступу: http: // diplomna.com.

5. Удріс Н.С. Реклама як засіб формування сучасного способу життя міського населення України: дис... канд. соціол. наук: 22.00.04 / Н.С. Удріс. – Кривий Ріг, 2003. – 208 с.

6. Оленина Е.Ю. Реклама как явление художественной культуры: дис... канд. искусств.: 17.00.01 / Елена Юрьевна Оленина. – Х., 1998. – 192 с.

7. Уэллс У. Реклама: теория и практика / Пер.с англ. М.Артюх / У.Уэллс, Дж. Бернет, С.Мориарти. – СПб.: Питер, 1999. – 735 с.; Дейян А. Реклама / Пер. с фр. В.А. Петров / А.Дейян. – СПб.: Нева, 2003. – 127 с.; Джефкінс Ф. Реклама / Ф.Джефкінс. – К.: Знання, 2001. – 455 с.

8. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер.с чешск. Ю.Лотман / Я.Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.

9. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика. – 1987. – 344 с.

10. Бучило Н.Ф. Художественное восприятие / Н.Ф. Бучило. – М.: Знание. – 1989. – 64 с.

11. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.

12. Гегель Г.Ф.В. Эстетика в 4-х т. / Т. 1 / Г.Ф. В.Гегель. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.

13. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – Режим доступу: http: // www. koob.ru.

14. Трусова Е.Л. Формирование художественного восприятия дошкольников средствами декоративно-прикладного искусства / Е.Л. Трусова // Горизонты образования. – 2012. – № 3 (36). – С. 85-87. – Режим доступу: http: // www. nbuv.gov.ua.

15. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия / П.М. Якобсон. – М.: Искусство. – 1964. – 85 с.

16. Офіційний сайт XIII Київського міжнародного фестивалю реклами. – Режим доступу: http: // kiaf.com.ua.

Резюме

Розглядаються ціннісні та художньо-образні аспекти сприйняття реклами молоддю та досліджуються особливості функціонування сучасної української реклами.

Ключові слова: реклама, художнє сприйняття, мистецтво, молодь.

Summary

Tsapuk O. **Valued and artistically-vivid aspects of advertising perception by young people**

In this article the value and artistic and imaginative aspects of perception of advertising. The article outlines the basic criteria for the formation of artistic perception of youth and features functioning of the Ukrainian advertising.

Key words: advertising, artistic perception, art, youth.

Аннотация

Рассматриваются ценностные и художественно-образные аспекты восприятия рекламы молодежью и особенности функционирования современной украинской рекламы.

Ключевые слова: реклама, художественное восприятие, искусство, молодежь.

УДК 008.42:778.3

Ю.О. Ювковецька

СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Соціальний вимір рекламної комунікації є універсальним, тому сама дефініція «соціальна реклама» є в певній мірі тавтологічною. Проте за цією номінацією закріпилася певна реальність, яку характеризують як ту, що є некомерційною і неполітичною. Термін «соціальна реклама» має широке розповсюдження, адже в пострадянському просторі він почав використовуватися лише у 90-ті роки під час так званої перебудови та початку демократизації суспільства. Соціальна реклама має свою специфіку – гармонізуючи тенденції соціуму та контакт із реципієнтом. Проте це поняття в більшій мірі залишається метафорою, потребує системної культурологічної експлікації.

Проблема визначення соціальної реклами досліджувалася переважно у роботах В.Музиканта, В.Учонової, Є.Ромата, С.Сєргєєва та ін., утім мало визначеними є культурологічні аспекти соціальної реклами [3; 6; 4; 5].

Мета статті – визначити культурологічний контекст соціальної реклами в сучасній культурі.

Часто соціальну рекламу поєднують із пропагандою та агітацією. Тобто, помітне поєднання пропаганди і соціальної реклами, проте можна сказати, що така інваріантність є суто феноменологічною, тобто зовнішньо. Пропаганда і агітація по суті – вплив згори, що формується як донесення інформації до широких верст населення з позиції обезосібленого комуніканта. Тобто, мова не йде про селекцію, а також сегментацію комунікантів або споживачів інформації. Вони всі однакові перед дискурсом reclamare, що доноситься у вигляді певних формул або усталених штампів, що сприймаються як загальновідомі інформативні повідомлення, що виглядають як імперативний наказ.

Щодо пропаганди та агітації то, звичайно, тут є потреба уточнити ці категорії, які розумілися в просторі тоталітарних культур досить обмежено. На думку А.Ареф'євої «Латинське propago має декілька значень: 1. розсаджування, розведення; 2. розповсюдження, розширення, подовження, передача з роду в рід. Таким чином, виникає декілька додаткових відтінків до класичного «розповсюдження», і в першу чергу …відтінок стабільності, сталості наявного змісту. Ще більше значень фіксується в понятті «agito»: 1. приводити в рух, просувати, направляти; 2. гнати, поганяти; 3. управляти, правити; 4. крутити, хвилювати, розвіювати, розмахувати, викликати, створювати, тренувати; 5. переслідувати, ловити, заганяти, похищати; 6. нападати, критикувати, попрікати, осміювати; 7. турбувати, пригнічувати; 8. побуджувати тощо» [1; 15].

Тобто, автор наводить номінації з латинського словника і показує, що вони використовувалися у тоталітарному суспільстві лише утилітарно, неповно, як ті, що були потрібні для здійснення певних функцій. Редукована функція широкого спектру впливу на реципієнта визначалася лише як вплив, сугестія. Звичайно, це в певній мірі девальвує саму реальність пропаганди і агітації. Більше того, ці номінації набувають негативного смислу. Після тоталітарних культур смисл понять «пропаганда» і «агітація» за інерцією визначається лише як тоталітарний механізм, що впливав на свідомість людей. Проте увесь скепсис щодо цих понять виглядає як тотальне заперечення досвіду радянських пропагандистів у сучасній ситуації рекламної діяльності, в якій відбувається зовсім інша комунікативна реальність. Адже є й інші погляди на дієвість соціальної комунікації тоталітарних культур.

У сучасному суспільстві виникають складні проблеми, пов'язані з молоддю, деструкцією відносин між молодими людьми і людьми похилого віку, а також такі соціальні проблеми, як алкоголізм, наркоманія, СНІД. Все це призводить до необхідності проводити широку кампанію, яка б орієнтувалась на внутрішній потенціал людини. Тобто йдеться про антропологію реклами, антропологічні виміри соціальної комунікації, в якій відбувається ідентифікація комуніканта з суб'єктом рекламного повідомлення. Важливо, що соціальна реклама завжди апелює до суб'єкта повідомлення, який розуміється узагальнено як «людина в цілому», родовий суб'єкт дії.

Якщо це відбувається, тоді соціальна реклама є дієвою, якщо не відбувається, то соціальна реклама лише підживлює споживання тютюну, алкоголю, наркотиків і ін. «За кордоном некомерційну комунікацію, спрямовану на вирішення загально значимих цілей називають public servise advestizing («реклама суспільної служби»), public servise annoeunsement – «об'яви суспільної служби». Для позначення цього використовують абревіатуру PSA. Цікавим є ще один англомовний

аналог терміну соціальної реклами – public interest adventising («реклама суспільного інтересу»). Американська маркетингова асоціація визначає PSA з урахуванням трьох аспектів поняття: («Рекламне повідомлення»). Реклама, котра розповсюджується рекламодавцям безкоштовно як соціальна послуга їх читачам, глядачам або слухачам (Визнання з точки зору пересування) Об'яви, що розповсюджуються безкоштовно, що просувають державні програми, неприбуткові організації, муніципальні послуги, визнанні з точки зору соціального маркетингу, просування послання для неприбуткових організацій або суспільних проектів, надрукованих або тих, що випускаються в ефір безкоштовно засобами масової інформації» [5; 131-132]. Тобто, це є суто феноменологічне визначення соціальної реклами, що формується з позиції засобів, функціонування тих чи інших інституцій, реалій культурних комунікацій, що характеризують саме соціальну рекламу.

Можна стверджувати, що соціальний маркетинг не може бути ширшим за соціальну рекламу. Якщо функція маркетингової діяльності стає горизонтом соціальної реклами, тоді реклама є маркетинговим феноменом. Проте соціальна реклама виходить за межі соціального маркетингу, корелює з ним, але за своїми системними принципами впливу є ширшою маркетингового виміру взагалі. Не дарма її поєднують з пропагандою і агітацією в широкому розумінні. Отже, сутністю соціальної реклами є вихід на горизонт осягнення цінностей культури, соціуму, цінностей регіональних, національних. Але всі вони концентруються, конденсуються в контексті презентації комуніканта, ідентифікуються з адресатом, а цей адресат презентує родового суб'єкта культури.

Якщо так, то він не обмеженим у своїх потенціях, може долати всі перепони, пов'язані з алкоголем, наркотиками, СНІД тощо. Він (родовий суб'єкт) вічний, здатний долати будь-які межі, але для цього потрібна стратегія виходу на можливості засвоєння потенціалу родового суб'єкта. Феноменологічний принцип поєднання реалій пропаганди, соціальних комунікацій, соціальної реклами – це лише поверхове порівняння, бо внутрішня глибина сутність соціальної реклами полягає в її антропологічних ознаках, визначенні суб'єкта культури як родового суб'єкта. Лише тоді людина здатна перемогти себе, свої вади і, взагалі, вади суспільства, соціуму. Для цього, однак, не достатньо однієї соціальної реклами. Для цього потрібен код ідентичності, а сама ця ідентичність виникає в культурі, яка має потребу саме в такому коді.

«З точки зору соціального маркетингу суб'єктами – (ініціаторами реалізації маркетингових стратегій) можуть виступати всі, хто ставить перед собою мету зміни відносин у суспільстві засобами обміну співучасті у досягнення цих цілей на задоволення різноманітних потреб. У якості основних типів суб'єктів можуть розглядатися:

– держава (через різні органи державної влади);

– будь-які громадські (некомерційні) інститути, особливе місто в числі яких посідають релігійні конфесії (однак не розглядаються в цьому зв'язку релігійні секти, що фактично є комерційним підприємствами, головною метою котрих є оволодіння грошами своїх послідовників);

– суб'єктів підприємницької діяльності;

– окремі індивіди» [5; 135].

Так визначається політичний спектр суб'єктів соціального маркетингу, але той суб'єкт, що визначається як родовий, є антропологічно головним і фундаментальним, який дає можливість тотальної ідентифікації всіх суб'єктів рекламної діяльності, не визначається. Це і не дивно, бо маркетинговий підхід характеризується рамками функціональних потреб і функціональних взаємодій.

Тобто, потрапляємо в складну ситуацію, коли в метро, на вулицях вивішуються плакати, в яких публікуються фото дитини, що потребує грошей для здійснення операції для того, щоб зберегти її життя. Тут же виникає моральний опір – хіба держава не може бути суб'єктом зберігання здоров'я дітей саме з такими вадами? Хіба держава не може дбати про дітей, які саме так народилися в цьому національному просторі? Хіба можна використовувати моральні здібності людей, їх жаль, їх потреби допомогти іншому саме в такому контексті? Цей складний перетин питань, який обмежити дефініцію «соціальне замовлення» неможливо. Соціальна реклама в даному випадку виглядає вже комерційною – для того, щоб пролікувати людину, потрібно 50 або 60 тис. євро. Це не просто заклик до того, що не пийте горілку і будьте здоровими. Це комерційний проект, що вимагає у тих, хто хоче допомогти і може допомогти, жалю і потреби допомогти. Цю рекламу назвати соціальною не можна, хоча вона презентується в соціальному полі, що має назву «соціальна реклама».

Тобто знаходимося в ситуації вибору і виборювання проектів, які свідчать про те, що держава або справді дбає про людину, або перекладає це на плечі тих людей, що мають жаль і інші моральні якості. Якщо держава не має цих якостей, то вона не може називатися державою. Вона є політичним

інститутом, але державою вона є в низькому діапазоні політичних функцій. Тобто знаходимося в ситуації аморалізму, афункціоналізму, нелюдяної ситуації у ставленні до тих, хто потребує допомоги. Отже, знаходячись у стані презентації потреб, пов'язаних із хворобами, що не лікуються безкоштовно, можемо стверджувати, що цей увесь контекст не є суто некомерційним, він комерційний, але маскується і презентується в контексті соціальної реклами.

Якщо йдеться про соціальну рекламу, то, звичайно, цей горизонт набагато ширший, тут поверхове поєднання з пропагандою і агітацією мало що допоможе. Тут важливо зазначити інші аспекти – як змінюються принципи ідентичності адресата і адресанта, як виникає єдність з родовим суб'єктом дії, що є універсальним і заперечує будь-яку локальність. Як з позиції цього універсального суб'єкта здійснюється переоцінка цінностей і заперечення локальних вад, хвороб і неадекватних реалій культури, які потрібно змінити і радикально перетворити. Соціальна реклама повинна відповідати за увесь контекст поля соціальних запитів. Так, ще у 1995 році західні дослідники підрахували ті номінації, що є найбільш використаними в засобах масової інформації: «Наркотики – 534 позиції, екстезі – 237, рейв (наркотики в одному і тому ж реченні) – 97, танцювальна вечірка – 89, героїн – 48, клуб – 38, нелегальні речовини – 30, амфітаміни – 29, жертва – 17, ЛЗД – 13, шкідливий – 12, кокаїн – 10, заборонений – 9, танці – 9, морфін – 8, комромат – 8, андеграунд – 4» [2; 257]. Це красномовний список, що характеризує молодіжні субкультури, тобто культури, що здійснюються за допомогою техномузики і наркотиків.

Можна стверджувати, що реклама, якби не намагалися дати її пріоритети в плані зміни стереотипів і цінностей, не може цього зробити, вона лише утилізує родовий потенціал можливостей людини, які їй належать як суб'єкту культури. Якщо цей потенціал відбувається в певний час і певним чином і відповідає певним потребам, тоді він є затребуваним, якщо він реалізується в місці, де він не потрібен, тоді він не помічається. Якщо увійти в простір психології передачі повідомлення і самої мотивації та комунікації, то, звичайно, пропаганда не зникла з тоталітарним суспільством, більше того, вона актуалізується, стає тим державним ресурсом, який існує паралельно з паблік рілейшнз, консалтинговими фірмами та ін. Пропаганда і агітація як державний канал, як функція повідомлення є презентацією інформації, що залишається одним із важливим важелів комунікації.

Отже, майже всі дослідники пропаганди свідчать про те, що пропаганда більше орієнтується на несвідоме життя, ніж інтелект людини. Пропаганда орієнтована на пересічну, передбачену людину, де вона потрапляє в коло клішованих емоцій. Енергія цих соціальних процесів є керованою і передбачуваною. Пропагандистський канал пов'язаний з тим, що переутворюється масовий пресинг на свідомість людини, що дає важливість активних, презентативних і водночас актуальних настанов комунікації. Проте він не є єдиним, із ним конкурують практики, що йдуть знизу – це консалтинг та паблік рілейшнз, що дають можливість показати наскільки пропаганда і агітація виглядає шаблонною в порівнянні з адресними впливами і настановами, які вони здійснюють у контексті того чи іншого контакту.

С.Сергєєв, що визначає прерогативи соціальної реклами, порівнює її з комерційною: «Комерційна реклама вже давно зрозуміла – вид карієсу не примушує людей купувати зубну пасту, це роблять здоровий відблиск, білизна. Чому ж в спробі вилікувати від наркоманії нас лікують гілками, а в спробах прищепити справжню поведінку на дорогах показують битті машини; анатомічними картинками чорних легень намагаються відвадити від сигарет» [3; 4]. Він констатує, що реклама «продає» бажаний результат. Якщо цей результат не стає генералізованою інформаційною настановою, то тоді реклама є не дієвою. Так само і в соціальній рекламі: якщо бажаний результат – здоровий образ життя не стає генералізованою настановою, то будь-які заходи щодо цієї реклами лише підживлюють інтерес до наркотиків, алкоголю та використання нетрадиційних методів сексуального життя.

«Наркотики, СНІД, кримінальна романтика відвойовують собі простір саме там, де норми повинні поєднувати людей, але вони (норми) втрачають свою силу в напрямку протидії. Чим слабкіші правила, тим більше виключення. Там, де свідомість чіпляється за все дозволене, злочин вже нічого не зупиняє. Страх покарання не має сили там, де цей страх не може бути визначений як протидія. Переступаючи норму, людина шукає, звичайно, свого «Я». Робота соціальної реклами – показати людині її сильне «Я» в повноті тієї, чи іншої норми – спорт, сплата податків, дотримання норми безпеки дорожнього руху. Людина бачить себе сильною в цій нормі. Це є запорукою того, що вона відчуває себе комфортно в цих рамках» [4; 9].

Тут продукується думка, що норми не є зовнішніми агресивними заборонами, а лише

визначенням гомеостазу єдності людини і природи, єдності людини і іншої людини, єдності соціальних відносин, які контролюються і можуть мати певне відхилення від цих ознак контролю. Ці відхилення стають полем впливу на тих людей, які мають сумнів і, звичайно, вони намагаються використати весь вектор можливості бути «Я». Але, наскільки адекватною є ця реальність самоздійснення і випробування всупереч норми? Все залежить не лише від норми, а й від динамічної системи норми і відповіді на норму, або відхилення від норми.

В архаїчних культурах відхилення від норми було неможливим, у демократичних культурах відхилення для норми стає сталим принципом самоствердження. Норма, таким чином, залишається як маргінальний об'єкт впливу, але сутність полягає в тому, що без норм культура перетворюється в антикультуру. Ця проблема зламу стереотипів потребує певного модератора, етичного маркетолога, який створює маркетинг цінностей не лише як об'єктних даних, а як суб'єктно мотивованих потреб, надає їм моральну шкалу цінностей, де вищою цінністю є родова цінність людського буття, що характеризує людину як мешканця планета Земля.

Отже, для цього потрібно чимало опосередкованих ланцюгів; їх заповнюють сім'я, релігія, виховання в соціумі, шкільне виховання, тощо, але, якщо людина потрапляє в контекст асоціальних впливів і прерагативів, то одних заборон і жаху замало. Тут потрібен не лише вплив, а ідеал, шлях ідентичності і шлях комунікації з бажаним ідеалом. Тобто «причащання» до абсолюту має здійснюватися адекватним чином орієнтованих на потенціал культурних і соціокультурних потреб, якими володіє адресат.

Важливою є проблема жаху, тобто залякування людини. На цьому тримається більшість рекламних повідомлень, пов'язаних із боротьбою зі СНІД й іншими хворобами, наркотиками. Але феномен залякування мало діє, він лише дає антитетичну програму, що маркує те, чим може закінчитись та чи інша акція з вживанню наркотиків, наприклад.

Контрпозиція, намагання показати антидію і водночас визначити диспозицію антитетичних настанов – це одна з логістичних гілок реклами, що зветься соціальною. Але може бути реклама суто емоційною, що впливає на підсвідоме і орієнтується на імагінацію бажаного результату. Який шлях краще? Важко відповісти. Людина діє як і раціональна істота, і як емоційна. Більше того, сама по собі соціальна реклама потребує генералізації культурно-історичного потенціалу, його актуалізації з тієї чи іншої точки зору його втілення. Важливу роль, звичайно, має слоган, походячи з його генеалогії – слоганом є заклик, тобто головне його завдання – закликати.

Не може бути уніфікованої соціальної реклами, реклами, що намагалася б проводити один уніфікований принцип повідомлення. Реклама є поліваріативною, полімодальним простором використання цілісності, яка стверджуються в контексті певних уподобань. Не селекція і сегментація електорату, а, навпаки, мотивація і окремий шлях донесення інформації в плані національних, регіональних і інших детермінант, що характеризують цей електорат, є важливою. Більше того, соціальна реклама стає адресною і унікальною. Рекламіст знаходиться в стані лікування хвороб, психотерапії, перетворення соціуму на певну психіатричну клініку. Адже весь цей контекст є метафоричним. Рекламний образ у соціальній рекламі, що дає людині важелі буття, дає можливість відчути в собі сили, що належить родовим інтенціям культури, що ідентифікують його з могутніми героями тих чи інших оповідань, – все це є бажаним шляхом здійснення комунікації в соціальній рекламі.

Соціальна реклама – вимір рекламної діяльності, який в певні мірі характеризує складні диспозиції комерційної реклами і реклами, не орієнтованої на прибуток. Соціальна реклама дає можливість визначення цінностей соціуму, культури, цінностей родових, антропологічних. Антропологічна ознака визначається тим, що людина привласнює родовий потенціал культури в цілому, національної культури. Якщо зможемо ідентифікувати звичайного об'єкта рекламного дискурсу (це можуть бути алкоголіки, наркомани та ін.) з суб'єктом культури, то можливий соціальний ефект – гармонізація відносин людини і світу.

Якщо цього не відбувається, то соціальна реклама може виглядати рекламою, або контррекламою шкідливих об'єктів, тих наслідків, проти яких вона бореться. Потрапляємо в ситуацію антитетичних культурних практик, у ситуацію виборювання можливостей бути людиною в тих реалій, які позбавлені цих можливості. Але для цього є важливим сам ефект ідентифікації, той ідентифікатор, що працює в генералізованому безосібленому дискурсі, що пов'язують із пропагандою і агітацією, або натуралізованому дискурсі впливу, коли об'єктами стають малі групи, з якими працює то й чи інший агент або рекламодавець, конкретний лікар, психіатр та ін.

Соціокультурна еволюція реклами XX століття є складним перетином процесів, які характеризують рекламну діяльність у контексті різних культурних практик, а також у контексті тих реалій культури, які формують обличчя XX століття. Отже, можна констатувати, що образне повідомлення, пов'язане з рекламою, є явищем комунікації, що засвідчує можливість функціонування специфічної реальності рекламного образу, який є синтетичним, унікальним та індивідуальним.

Джерельні приписи

1. Арефьева А.А. Эстетика соцреализма (слово в измерении публичности) / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К.: Галпу, 1977. – 206 с.

2. Гибсон К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации / Крис Гибсон, Ребекка Паган // Массовая культура: современные западные исследования / Пер. с англ., отв. ред. и послесл. В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 244-268.

3. Музыкант В.Л. Теория и практика современной рекламы / Валерий Леонидович Музыкант. – М.: Евразийский регион. – Ч. II. – 1998. – 329 с.

4. Сергеев С. Социальная реклама. Искусство воздействия словом / С.Сергеев. – М.: Бахрам-М, 2006. – 206 с.

5. Ромат Е.В. Реклама: Учебник для вузов. – 7 изд. / Евгений Викторович Ромат. – Спб.: Питер, 2008. – 512 с.

6. Ученова В.В. История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа: Учебник для вузов / В.В. Ученова, Н.В. Старых. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 336 с.

Резюме

Визначаються культурні ознаки соціальної реклами. Реклама визначається як універсальний механізм презентації рекламного образу. Характеризуються форми презентації соціальної інформації як естетичний та психологічний феномен.

Ключові слова: соціальна реклама, культура, комунікація, образ.

Summary

Yuvkovetska Y. **Social advertising in the cultural practices context**

The cultural features of social advertising are determined in the article. Advertising is determined as universal mechanism of advertising image presentation . The presentation forms of social information are characterized as esthetic and psychological phenomenon.

Key words: social advertising, culture, communication, image.

Аннотация

Определяются культурные признаки социальной рекламы. Реклама определяется как универсальный механизм презентации рекламного образа. Характеризуются формы презентации социальной информации как эстетичный и психологический феномен.

Ключевые слова: социальная реклама, культура, коммуникация, образ.

УДК 027.1:09

І.В. Лісова

«ПРИВАТНА КНИЖКОВА КОЛЕКЦІЯ»: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Процес переосмислення культурної спадщини в світлі нових історичних реалій – відмінна риса сучасної української культурологічної науки. Тому актуальними є дослідження, базовані на документальних джерелах, що дозволяють об'єктивно передавати і достовірно відтворювати історію країни та її культуру. Поступове повернення до культурних цінностей минулого змушує звертатися до вивчення культурних пам'яток, серед яких вагому складову досягнень української культури складають приватні книжкові колекції. Книги, що входять до їхнього складу, є не лише предметом колекціонування та способом отримання інформації, але й засобом самоосвіти власників приватних книжкових колекцій.

У процесі дослідження поняття «приватна книжкова колекція» проаналізовані праці, дотичні до означеної проблематики. Так, історію та теорію бібліофільства вивчають М.Куфаєв («Библиофилия и библиомания: (психофизиология библиофильства)», 1980 р.), А.Маркушевич («Советское библиофильство», 1975 р.), М.Рац («О собирательстве: заметки библиофила», 2002 р.), ін. Функціональну характеристику бібліофільства здійснюють Т.Маркова («Библиотека в контексте культуры: философско-культурологический анализ», 2008 р.), В.Петрицький («Социальное значение библиофильства», 1986 р., «Мир библиофильства: Вопросы теории, истории, психологии», 2006 р.).

Ними обґрунтовуються інтегративна й культурно-екологічна функції. Інтегративна полягає у спілкуванні та обміні досвідом і культурними цінностями між світовими спільнотами. Головним завданням «екології книжної культури», на думку вчених, стають збереження культурного багатства, забезпечення циркуляції та репрезентативності знання й демонстрація єдності природи інформаційного простору та взаємозв'язку різних способів і форм фіксованої інформації.

Питання понятійно-категоріального апарату, проблеми класифікації понять «книжкова колекція», «книжкове зібрання» привертають увагу книгознавців Н.Бессонової («Частные книжные коллекции в фондах библиотек Самаро-Сибирского региона (в период с 30-х гг. XVIII в. по 20-е гг. XX в.)», 2003 р.), О.Захарової («Личная библиотека в культурном пространстве российской провинции: от XIX к XXI в: на материале Мордовского края», 2009 р.), Л.Лисенко («Наукові категорії «колекція», «зібрання», «бібліотека» як об'єкт вивчення, опису та реєстрації: до проблеми класифікації понять», 2003 р.), Ю.Мелентьєвої («Объект библиотековедения и феномен личной библиотеки», 2004 р.), Л.Мухи («Бібліотечні книжкові колекції та зібрання: походження, історія, реконструкція», 1997 р.), Н.Шавиркіної («Личная библиотека: культурно-исторический анализ», 2000 р.). Термінологічний аспект у вивченні бібліотечних колекцій цікавить В.Голубицького та Н.Ольховик («Термінологічній аспект у роботі з історичними колекціями», 1996 р.). «Особиста бібліотека» як складова категорії «бібліотека» стала предметом вивчення О.Полтавської («Конкретизация категории «библиотека» посредством экспликации понятий «Библиотека-социальный институт» и «Личная библиотека», 2009 р.). Окремі питання щодо історії, функціонування, типологізації та класифікації особистих бібліотек і приватних бібліотечних зібрань висвітлені у працях бібліотекознавців В.Масевича («Личное собрание – феномен культуры?», 1998 р.), Ю.Столярова («Опыт классифицирования библиотек по логическим и системным основаниям», 1996 р., «Родовидовая и типологическая классификация библиотек», 1996 р.), В.Терешина («Личная библиотека. Библиотека?», 1997 р., «Личная и общественная библиотеки: проблема соотношения и использования», 1997 р.), О.Чубарьяна («Общее библиотековедение», 1960 р.), ін.

Однак у науковій літературі немає чіткості у термінологічній системі, пов'язаній з приватною книжковою колекцією. Її називають «приватною», «особистою», «домашньою», «сімейною», «фамільною» бібліотеками, «книжними зібраннями», «бібліотечними колекціями». Та в основі всіх цих понять лежить саме приватна книжкова колекція, тому *метою нашого дослідження є* визначення поняття «приватна книжкова колекція».

Термін «колекція» у тлумачних словниках української мови трактується як систематизоване зібрання однорідних предметів, що становлять наукову, художню, історичну або іншу цінність. «Толковый словарь иноязычных слов» Л.Крисіна дає більш розгорнуте визначення поняттю

«колекція»: 1) систематизоване зібрання будь-яких предметів; 2) сукупність предметів, що мають внутрішню цілісність.

У словнику С.Ожегова термін «колекція» розглядається лише як систематизоване зібрання будь-яких предметів. «Українська радянська енциклопедія» та «Радянський енциклопедичний словник» визначають «колекцію» як зібрання будь-яких однорідних предметів, що становлять науковий, художній, історичний інтерес (картин та ін. творів мистецтва, монет, мінералів, тварин, рослин, марок тощо), що застосовують як до державних чи громадських зібрань, так і до тих, що належать приватним особам.

У «Словнику основних музейних та екскурсійних термінів» сутність колекції культурних цінностей обґрунтовується як однорідність (або підібраність за певними ознаками різнорідних) предметів, які, незалежно від культурної цінності кожного з них, зібрані разом становлять художню, історичну, етнографічну чи наукову цінність. Відповідно, музейна колекція визначається як частина предметів основного фонду, що являє групу музейних предметів, сформовану за однією чи кількома ознаками (за типом предметів, походженням, функціональним призначенням тощо).

«Російська музейна енциклопедія» поняття «колекція» визначає як систематизоване зібрання різноманітних типів історичних джерел, що мають історичну, наукову, художню і музейну цінність та поєднаних поняттям «документ».

Іноземні спеціальні довідники, зокрема «Harrods's librarian's glossary and reference book», «The Librarians' Glossary of Terms Used in Librarianship, Documentation, and the Book Crafts, and Reference Book» дають тлумачення терміну «колекція» як сукупності книг чи інших одиниць зберігання, об'єднаних спільною темою, або однорідних предметів, зібраних однією особою чи організацією. «Спеціальна колекція» має наближене визначення і характеризується як зібрання книг, пов'язаних із місцевою історією, видатними людьми або об'єднаних певною темою чи періодом, що зберігаються в універсальній бібліотеці [1; 654]. «Книжкова колекція» в даному словнику визначається як зібрання книг, що внаслідок їхнього бібліографічного інтересу, змісту (історичного чи фактичного), історії окремих примірників чи їхньої рідкісності викликають постійну зацікавленість колекціонерів [1; 81].

Серед вітчизняних профільних довідкових видань лише «Словник книгознавчих термінів» дає визначення поняттю «колекція» і трактує її як систематизоване зібрання однорідних предметів чи творів мистецтва (зокрема книг, рукописів, гравюр, листівок). Колектив авторів наголошує, що колекціонування передбачає збирання, вивчення і систематизацію матеріалу, завдяки чому воно принципово відрізняється від простого збирання [9; 77].

Аналіз визначень дає можливість запропонувати авторське тлумачення терміну «колекція». Колекція розглядається нами як систематизоване зібрання предметів, пов'язаних спільністю однієї чи декількох ознак, які, як правило, мають наукову, історичну, меморіальну, художню, інформаційну чи іншу культурну цінність. Колекція формується в результаті цілеспрямованої роботи з її організації, тобто колекціонування.

Культурне значення будь-якого колекціонування велике, оскільки воно не лише сприяє збереженню предметів збирання, що мають значну культурну цінність, але й впливає на розвиток науки, освіти, збагачує духовне життя суспільства.

Є.Кононенко вважає колекціонування культурно-психологічним явищем, притаманним людині, яка досягає у своєму розвитку певного інтелектуального й освітнього рівня. Колекціонер збирає об'єкти, що пропонує йому розмаїте життя, не намагаючись впливати на те, що малюють малярі, видають книговидавці, а держава друкує на поштових марках або штампує на монетах.

Різновидом багатопрофільного колекціонування є збирання книжкових колекцій. Багатовікова історія книжкового колекціонування дала можливість накопичити великий досвід в галузі вивчення приватних книжкових зібрань.

Термін «приватна книжкова колекція» входить у ряд таких понять, як книжкове зібрання, особиста (приватна) бібліотека, кожне з яких має власну специфіку. Термін «книжкове зібрання» підкреслює зв'язок із «бібліотечним фондом», основний аспект якого – сукупність книг, зібраних для обслуговування певних користувачів, не поєднаних спільністю теми. Термін «особиста бібліотека» акцентує увагу на приналежності її одній особі.

Протягом XVIII-XIX ст. більш поширеними та прийнятими були такі поняття, як приватна, домашня бібліотека. У перші роки радянської влади вживалися терміни «приватні книгозбірні, розпорошені по садибах», «колекції збирачів та вчених», «приватні бібліотеки», «націоналізовані бібліотеки приватних осіб», «садибні бібліотеки». Та наприкінці 20-х рр. XX ст. ствердилася думка,

що приватні (особисті) бібліотеки взагалі не є бібліотеками і не можуть розглядатися як об'єкт типологізації та класифікації. «...Приватна колекція книг, що обслуговують виключно власника, яка б вона не була велика, не може вважатися бібліотекою» [2; 79].

Питання визначення поняття «приватна книжкова колекція» чи «приватна бібліотека» тривалий час залишалися за межами бібліотекознавства. У 1960 р. О.Чубарьян у підручнику «Загальне бібліотекознавство» ввів поняття «приватні книжкові зібрання», яке і стало загальновживаним. Він вважав, що неправильно ототожнювати поняття «бібліотека» та «колекція книг» (в тому числі і приватна), бо вони виконують різні функції. На думку бібліотекознавця, саме по собі зібрання книг, хоч і складає основу бібліотеки, та все ж не визначає її суспільної ролі та культурного значення.

Протягом останніх десятиліть змінився підхід у визначенні ролі і місця приватних книжкових колекцій в культурному житті суспільства. Відомий російський бібліотекознавець В.Терешин одним із перших почав розглядати приватні бібліотеки як один із самостійних типів бібліотек, стверджуючи, що робити висновки про суспільне значення бібліотеки не можна лише за кількістю її користувачів. Він наголошує, що приватна книжкова колекція чітко індивідуалізована, підпорядкована специфічним духовним інтересам, потребам, улюбленим заняттям, схильностям її власника і використовується ним з певною метою: професійною, освітньою і т.ін. [10; 74]. Книжкова колекція перш за все задовольняє найбільш стійкі інтереси власників, виконує важливу допоміжну роль відносно публічних бібліотек. Однак, на думку В.Терешина, розвиток приватних книжкових зібрань також справа державного значення, що потребує всілякої уваги і підтримки.

У «Терминологическом словаре по библиотечному делу и смежным отраслям знания» особиста бібліотека визначається як така, що належить одній особі або одній сім'ї та задовольняє переважно індивідуальні, поодинокі бібліотечні потреби. Власникам бібліотек, що містять особливо цінні видання і колекції культурно-історичного значення, державні та муніципальні органи управління надають підтримку в забезпеченні їх збереження, а приватна бібліотека визначається як бібліотека, створена громадянином Російської Федерації або іншої держави.

Ю.Столяров не підтримує визначення приватної бібліотеки як домашньої чи сімейної, пропонуючи термін «персональна бібліотека». А В.Масевич навпаки кращим вважає саме більш узагальнене поняття «особиста бібліотека», бо кожне таке зібрання належить одній чи декільком особам. На переконання вченого, вивчення загальних тенденцій розвитку особистих бібліотек, їх формування, функціонування і використання має велике значення як для бібліофілів, так і для бібліотекознавства.

Сучасні російські книгознавці В.Крейденко, В.Гордукалова, Г.Петрицький в якості основного використовують традиційне для книгознавства поняття «домашня бібліотека». Вони розглядають її як упорядковане зібрання книг, призначене для особистого користування власника або більш широкого кола користувачів. При формуванні домашньої бібліотеки переслідуються різні цілі: довідкові, професійні, навчальні, пізнавальні, ін. На відміну від звичайної домашньої бібліотеки книжкове зібрання бібліофіла, на їх думку, характеризується наявністю в ньому значної кількості рідкісних і цінних видань. Власники такого зібрання цінують у книзі не лише її зміст, але й художнє оформлення, якість друку тощо. Бібліофільська книжкова колекція, як правило, включає в себе і прикнижкові матеріали – рукописи, малюнки, фотоматеріали, вирізки з газет і журналів за темою зібрання.

На думку О.Захарової, приватною бібліотекою слід вважати домашню (сімейну, фамільну чи особисту) бібліотеку, відкриту власником для публічного користування. У своїх наукових працях вчена схиляється до вживання терміну «особиста бібліотека», якій дає визначення як сукупності зафіксованих на паперових носіях (опубліковані і рукописні), а також фото-, фоно- та електронних документів, що мають єдине тематичне навантаження і належать одній людині. Бібліофільська ж бібліотека розглядаються нею як така, що містить рідкісні та цінні видання і формується як колекція, відповідно до інтересів власника.

Н.Бессонова дає визначення приватній книжковій колекції як зумовленій інтересами власника (чи власників) сукупності документів (книг і рукописів), підібраних відповідно до мотивації збирачів. Це визначення підкреслює два аспекти – належність та походження. Приватні книжкові колекції розглядаються нею як явище книжкової культури у розумінні процесу взаємодії книги, книжкової колекції та її власника в соціокультурному середовищі.

Приватне книжкове колекціонування як соціальне явище свідчить про досягнення певного розвитку культури. На думку Н.Шавиркіної, метою такого колекціонування є збереження та передача

від покоління до покоління рідкісних і цінних видань, перешкоджання їх розсіюванню та фізичному знищенню. Приватну бібліотеку вона розглядає як широке поняття, що включає в себе: «домашню», «персональну», «сімейну» бібліотеки. Тобто приватна (особиста) бібліотека передбачає наявність таких складових: книгосховище, зібрання книг (розум, пам'ять і книжкова полиця), культурну інформацію та людину, що бере участь у розвитку книжкової культури як творець, читач, дослідник книг, книжкових колекцій. Приватну книжкову колекцію вона визначає як сукупність рукописів та видань, що володіють певною смисловою єдністю, належать одній людині або групі людей, являє собою культурну, історичну, наукову, бібліофільську цінність, виробничий інтерес або моральну значимість для однієї людини, певного кола людей чи всього суспільства [12; 129-130].

Українські книгознавці В.Буран, Г.Ковальчук, В.Медведєва, М.Сенченко у «Словнику книгознавчих термінів» дають визначення поняттю «бібліотечна колекція» як штучно організованому фонду за видами документів, способом їх відтворення, предметно-тематичними, хронологічними чи іншими ознаками, культурологічною цінністю, що є класифікаційною основою для виокремлення [9; 25]. Таким чином робиться акцент на приватних книжкових колекціях, що є складовою фонду загальнодоступних публічних бібліотек.

При укладанні понятійного апарату на колекційні фонди в системі комплексних категорій розглядалося поняття «фонд», що визначалося як будь-яка сукупність книжкових видань і застосовувалося паралельно поняттям «бібліотека», «зібрання», «колекція», «збірка», «група колекцій», «група зібрань». Дослідники-теоретики ретроспективних фондів Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського В.Голобуцький, Л.Муха, Н.Ольховик у своїх публікаціях та окремих виданнях пропонують залучити до термінологічного ряду у вивченні книгозбірень також категорії «історична колекція», «бібліотечне зібрання», «бібліотечна колекція», «меморіальний фонд», «комплексне бібліотечне зібрання», «книжкове зібрання», «рукописне та архівне зібрання», «колекція».

У результаті дослідження Л.Лисенко, українська дослідниця в галузі бібліотекознавства, дійшла висновку, що визначення «колекції» як окремого зібрання видань більш точно окреслює своє змістове наповнення, ніж інші терміни, і трактується як історично сформований чи штучно утворений науково обґрунтований підбір видань, об'єднаних у документальні масиви за різноманітними засобами відтворення та певною колекційною ознакою (темою чи предметом колекціонування, хронологією, загальнокультурною цінністю), що складають базу для самостійного виділення [5; 221].

Враховуючи точки зору науковців, можемо сформулювати визначення приватної книжкової колекції таким чином: приватна книжкова колекція – сукупність документів (книг та рукописів), об'єднаних за певною смисловою ознакою, що належать одній або групі осіб та мають певну культурну цінність і суспільну значимість. Як правило, такі колекції рано чи пізно стають надбанням людства, вливаючись у фонди публічних бібліотек.

Для визначення особливого ставлення людини до книги, яке переходить у пристрасть до колекціонування, загальновживаним є поняття «бібліофільство», що означає любов до книги як твору мистецтва та до історичного документа, пам'ятки старовини, культурної цінності.

Бібліофільство відіграє важливе значення у житті суспільства. Людство завжди буде мати потребу у найбільш повному виявленні, описі та вивченні всієї сукупності книжкових пам'яток культури. На думку М.Куфаєва, створюючи книжкову колекцію, власник ставиться до книги як до продукту духовної та матеріальної культури і колекціонує книги виключно з культурною метою. Завдяки бібліофільству книга протягом багатьох століть є духовним багатством та атрибутом культури.

В.Петрицький в своїх працях підкреслює зв'язок бібліофільства, як культурного явища, з творчою та мислительною діяльністю людини, Розвиток суспільного виробництва, науки, поширення освіти спонукали суспільство до зосередження джерел інформації в книгосховищах, які були б загальнодоступними. Людство зацікавлене у зміні соціального статусу приватних книжкових колекцій, в тому, щоб великі колекції цінних і рідкісних видань стали доступні широкому загалу. Приватні книжкові колекції з одного боку, складали основу для великих публічних бібліотек, а з іншого – в подальшому суттєво поповнювали їхні фонди.

Власник книжкової колекції виступає у ролі її дослідника та популяризатора. Його характеризує творче ставлення до книги, через яке визначається і творчий підхід у прагненні володіти цінною книгою. Бібліофіла цікавить зміст книги, її оформлення, тираж, історія написання та розповсюдження. Основний секрет книгозбирання полягає у створенні цілого із множини,

перетворення різного в єдине.

М.Рац визначає книгозбирання як особливий тип діяльності, в основі якого лежить не лише інтерес до зовнішньої сторони книги, а й потреба ділитися з іншими своїми відкриттями та спостереженнями. Для власника книжкової колекції важливим є не лише єдність і повнота зібрання рідкісних видань, а й набуття духовних багатств, пов'язаних з книгою. Для нього має значення і наявність книги в його колекції, і історія її буття. А.Маркушевич виділяє дві основні риси бібліофіла: збирання книг та їх оцінка як предмета матеріальної культури.

Ціннісна характеристика книжкової пам'ятки обумовлена сполученням цінності змісту та форми видання. Групу книжкових пам'яток становлять видатні в історико-культурному відношенні видання:

– створені на початкових етапах історії книги (рукописні книги, інкунабули, стародруки);

– видання про найбільш значні досягнення в різних галузях діяльності людства: соціально-політичної, економічної, технічної, наукової, культурної (архіви, шедеври світового та вітчизняного книжкового мистецтва, галузеві зібрання, ін.);

– видання, що відображають інформацію про прогресивний розвиток самої книги, її репертуару, типів, видів, текстологічної й редакторської підготовки, художнього оформлення, поліграфічного виконання, матеріальної основи, ін. (зібрання мініатюрних видань, картографічних, образотворчих, нотних видань; книг з художньо виконаними екслібрисами; колекції малої книжкової графіки тощо).

Підставою для віднесення книги до категорії пам'яток культури можуть служити її індивідуальні особливості, обумовлені специфікою буття в зовнішньому середовищі: незвичайна доля книги; наявність екслібрисів, автографів, нотаток авторів або власників (видатних діячів); належність книги приватним колекціям, музеям книги тощо.

Здійснене нами дослідження дозволяє дійти таких висновків:

Приватна книжкова колекція – це сукупність документів (книг та рукописів), об'єднаних за певною змістовою ознакою, що належать одній особі або групі осіб, мають певну культурну цінність та суспільну значимість. Як правило, такі колекції рано чи пізно стають надбанням людства, вливаючись у фонди публічних бібліотек.

Приватні книжкові колекції створюються під впливом захопленого інтересу до книг, займаючи важливе місце в системі культурних цінностей суспільства. Приватні книжкові колекції не лише зберігають знання, а й виконують різноманітні культурно-просвітницькі функції. Суспільне значення приватних книжкових колекцій полягає в тому, що вони є основою для формування фондів публічних бібліотек, орієнтуючись на збереження культурної спадщини нації для наступних поколінь.

Джерельні приписи

1. Collection // Harrod's librarians' glossary and reference book: a dictionary of over 10,200 terms, organizations, projects and acronyms in the areas of information management, library science, publishing and archive management / by Ray Prytherch. – 10th ed. – London: Ashgate, 2005. – 753 c.

2. Большая Советская энциклопедия: В 65 т. – 1 изд. – Т. 3. – М.: Сов. энциклопедия, 1930. – 907 с.

3. Кононенко Є. Колекціонування / Євгенія Кононенко // Нариси української популярної культури / За ред. О.Гриценка. – К., 1998. – 760 с.

4. Куфаев М.Н. Библиофилия и библиомания: (психофизиология библиофильства) / М.Н. Куфаев. – М.: Книга, 1980. – 120 с.

5. Лисенко Л.В. Наукові категорії «колекція», «зібрання», «бібліотека» як об'єкт вивчення опису та реєстрації: до проблеми класифікації понять / Л.Лисенко // Рукописна та книжкова спадщина України. – 2003. – № 8. – С. 225-233.

6. Маркова Т.Б. Библиотека в контексте культуры: философско-культурологический анализ: дисс... д-ра филос. наук: 24.00.01 / Т.Б. Маркова. – СПб., 2008. – 326 с.

7. Петрицкий В.А. Мир библиофильства: Вопросы теории, истории, психологии / В.А. Петрицкий. – М.: Наука, 2006. – 400 с.

8. Рац М.В. О собирательстве: заметки библиофила / М.В. Рац. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 350 с.

9. Словник книгознавчих термінів / В.Я. Буран, В.М. Медведєва, Г.І. Ковальчук, М.І. Сенченко. – К.: Аратта, 2003. – 160 с.

10. Терешин В.И. Личная и общественная библиотеки: проблема соотношения и использования / В.И. Терешин // Сов. библиотековедение. – 1979. – № 5. – С. 71-84.

11. Терминологический словарь по библиотечному делу и смежным отраслям знания. / РАН, б-ка по естеств. наукам / Сост.: З.Г. Высоцкая, Л.А. Врубель, А.Б. Маслов, Л.К. Розеншильд. – М., 1995. – 268 с.

12. Шавыркина Н.А. Личная библиотека: культурно-исторический анализ / Н.А. Шавыркина. – М.: Сокол, 2000. – 200 с.

Резюме

Зроблено аналіз поняття «приватна книжкова колекція». Обґрунтовано істотні характеристики приватного книжкового колекціонування.

Ключові слова: приватні книжкові колекції, приватні книжкові зібрання, колекціонування, бібліофільство.

Summary

Lisova I. **«Private book collection»: theoretical going near determination of concept**

This article analyzes the definition «private book collection». It substantiates the essential features of the private book collecting.

Key words: private book collections, collecting, bibliophilic.

Аннотация

Проанализировано понятие «частная книжная коллекция». Обоснованы существенные характеристики частного книжного коллекционирования.

Ключевые слова: частные книжные коллекции, частные книжные собрания, коллекционирование, библиофильство.

УДК 021.4(091)

О.А. Сіра

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКЦІЯ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЗАКЛАДУ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Ретроспективний аналіз історії бібліотеки зумовлений необхідністю осмислення й розкриття її тенденцій та закономірностей становлення і розвитку як закладу культури. Бібліотека пройшла складний шлях, в якому змінювались акценти реалізації її функцій і напрямів діяльності, що визначалося відповідною суспільною потребою. Як складова соціальної системи, бібліотека завжди відображала прагнення суспільства до реалізації його ціннісних орієнтирів, виконувала першорядну роль у продукуванні вітчизняної культури, примноженні її здобутків і традицій, сприяла активізації культурного процесу та була важливим джерелом національної ідентифікації держави.

Стан наукової розробки проблеми. На різних етапах вітчизняної історії, залежно від політичних та соціально-економічних трансформацій, бібліотека зазнавала певних змін. Окремі питання з історії становлення і розвитку перших бібліотек при монастирях і соборах досліджували такі українські й російські вчені, як К.Абрамов, І.Акименко, Б.Володін, А.Глухов, Т.Горбаченко, В.Жук, Я.Ісаєвич, О.Кошіль, М.Кукушкіна, М.Слуховский, В.Ульяновський, М.Яременко. Наукові праці зазначених авторів висвітлюють роль і значення бібліотек у збереженні книжкових надбань, особливості їх культурно-просвітницької діяльності.

Оцінюючи стан дослідження діяльності бібліотеки як закладу культури в історії України, слід відмітити, що найбільш репрезентативними є наукові праці бібліотекознавців і книгознавців Д.Балики, К.Дерунова, В.Іванушкіна, Я.Керекез, А.Кровицької, В.Левицького, Ю.Меженка, І.Огієнка, С.Пастернака, К.Рубинського, С.Сірополка, Н.Фрідьєвої, Л.Хавкіної.

У межах досліджуваної теми науковий інтерес становлять праці Н.Апшай, Г.Бородіної, А.Волинець, Н.Грабар, М.Зніщенка, А.Малько, В.Мозгової, П.Рогової, Л.Ступак, в яких висвітлено проблеми становлення і розвитку бібліотек різних типів: дитячих, шкільних, бібліотек ліцеїв, ВНЗ, приватних книгозбірень при книжкових магазинах, а також діяльність народних бібліотек. Аналіз праць засвідчує, що вчені ввели у науковий обіг значний фактичний матеріал з історії становлення і розвитку бібліотек в Україні. Проте історія вітчизняних бібліотек у контексті закладів культури не була предметом спеціального комплексного історико-культурологічного дослідження.

Тому *метою нашого дослідження є* аналіз бібліотеки як закладу культури.

Перші бібліотеки з'явились у часи створення Київської Русі при церквах і монастирях, дворах князів, дружинників та бояр. Найдавнішою вважається бібліотека, заснована київським князем Ярославом Мудрим при Софіївському соборі у 1037 р. [9;179-180].

Найвизначнішою з монастирських бібліотек вважається бібліотека Києво-Печерської лаври (XI ст.), яка славилася цінним зібранням книг грецькою та церковнослов'янською мовами, виступала в ролі не лише зберігача творів мистецтва та розповсюджувача релігійних ідей, а й була центром книжності, де створювалися літописи, переписувалися та перекладалися книги, що сприяло піднесенню інтелектуального й морального потенціалу суспільства, впливало на формування світогляду та задоволення різноманітних інформаційних і культурних потреб населення.

Досить активно книгозбірні стали з'являтись в добу національно-культурного відродження (XVI-XVIII ст.). У той період в Україні з'явилися бібліотеки Львівського, Луцького, Кременецького, Київського, Чернігівського братств, що спрямовували свою діяльність на піднесення культурного рівня, виховання національної свідомості громадян. Роль братських бібліотек у культурному житті країни була різноманітною. Бібліотеки, виконуючи функції культурно-освітнього осередку, надавали можливість безоплатно користуватись книжками та часописами широким верствам населення [5; 126-132].

Вагоме значення в культурному житті суспільства відіграли бібліотеки «Просвіт», засновані не лише у великих містах, містечках і повітах, але й у найвіддаленіших селах України місцевою інтелігенцією. Просвітянські книгозбірні значною мірою виконували функції сучасних публічних бібліотек, книжкові фонди яких містили переважно українські книги, що сприяло задоволенню потреб користувачів у читанні рідною мовою [6; 57-61].

З метою поширення освіти серед широких верств населення діяли пересувні бібліотеки, які

отримали назву «мандрівних». Такі книгозбірні передбачалося передавати від філії до філії, від однієї читальні до іншої, що сприяло пропаганді вітчизняної книги та керівництву читанням і благотворно вплинуло на процес духовного відродження українського суспільства [7; 31-33].

У процесі розгортання культурницького руху по всій Україні впродовж XVIII ст. почали відкриватись бібліотеки при ВНЗ, училищах, ліцеях, що відіграло важливу роль у забезпеченні освітніх та загальнокультурних потреб студентської молоді. Бібліотеки перетворюються на доступні установи, у зв'язку з чим функція репрезентації набуває такого ж значення як і функція зберігання [6; 28; 9; 179-180].

Першорядну роль у продукуванні національної культури, примноженні її здобутків, активізації культурного процесу та національної самоідентифікації відіграв інтенсивний процес організації публічних бібліотек, що розпочався у першій половині XIX ст. [3]. Перша публічна бібліотека відкрилася 1829 р. в Одесі, що стало суспільним поштовхом до заснування їх в інших містах – Харкові (1833 р.), Сімферополі, Катеринославі (1834 р.), Житомирі (1853 р.), Кам'янці-Подільському (1832 р.), Рівному (1852 р.) [1; 95]. З часом бібліотеки як самостійні заклади культури набули широкого розповсюдження у великих селах і волосних центрах, повітових і губернських містах України. Тоді ж активно формуються бібліотеки громадських наукових товариств, комітетів грамотності, губернських архівних комісій, урядових і відомчих установ, недільних шкіл, а також народні бібліотеки-читальні та земські книгозбірні, що сприяли інтелектуальному розвитку суспільства [6; 28; 9; 179-180]. Змінюється й функціональна спрямованість діяльності бібліотек, на перший план виходить просвітництво, що сприяє модернізації, увиразненню публічного характеру бібліотек.

В історії розвитку бібліотеки як закладу культури XIX ст. вагоме значення мали приватні публічні бібліотеки, створювані при книжкових магазинах («бібліотеки для читання», «кабінети для читання» («cabinet de lecture»). За припущенням англійського дослідника П.Кауфмана, вперше зародилися вони у Франції наприкінці XVII ст. [2; 29]. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. відкривалися у Москві, Санкт-Петербурзі. В Україні такі бібліотеки вперше виникли в Одесі на початку XIX ст. [2; 29; 8; 5]. Це були заклади з постійним книжковим фондом, які за окрему плату надавали право користуватися послугами бібліотеки. За характером діяльності «бібліотека для читання» була наближена до книгарні, а інколи заміняла книжковий магазин, у якому можна було взяти книжку на короткий термін [2; 29]. Проте недоліком в діяльності приватних бібліотек було те, що вони могли припинити свою діяльність за рішенням власника і читачі втрачали можливість користуватися їх фондами. Тому постала необхідність відкриття таких бібліотек, якими мали б можливість користуватися усі верстви населення, а також отримувати не лише книги, а й періодичні видання.

Так, у 30 рр. XIX ст. виник новий вид публічних книгозбірень – губернські публічні бібліотеки, що відкривалися з ініціативи держави та за підтримкою прогресивних громадських діячів [3; 13]. Потреба суспільства у грамотному населенні, прагнення до знань зумовили у другій пол. XIX ст. появу громадських публічних бібліотек [3; 13]. Так, у XIX ст. і Україні поширено такі види публічних бібліотек: державні (губернські, російські, публічні), приватні («кабінети для читання» при книжкових магазинах та особисті), громадських організацій, товариств (народні, безкоштовні, публічні), земські (земські народні) [1; 96]. Кожна публічна бібліотека мала різні категорії читачів та відігравала значну роль у підвищенні культурно-освітнього рівня населення.

Становлення Центральної Ради та проголошення самостійності України у 1917 р. докорінно змінили політичну та соціально-економічну ситуацію в державі. Новий уряд розглядав бібліотеку як один із засобів пропагандистської діяльності, за допомогою якої можна впливати на суспільну свідомість. Відповідно відбувається масова реорганізація діючих бібліотечних закладів, розвивається нова система їхньої організації, що вимагало вироблення системи концептуальних засад розвитку бібліотечної діяльності, характерною особливістю якої було усвідомлення суспільної ролі бібліотеки, визначення її соціальних функцій і формування на цій основі концепції бібліотеки, яка б дозволяла ефективно використовувати її можливості для утвердження нового соціального устрою.

У 1920-х рр. бібліотеки розподілялися на масові та спеціальні і декларувалися як державні культурно-освітні заклади [4; 116]. Їх діяльність бібліотек зводилася до підняття культурного рівня населення міст і сіл, надання допомоги у подоланні неписемності, розвитку творчих здібностей. З цією метою при бібліотеках відкривалися школи грамоти для дорослих та підлітків, працювали консультаційні пункти, гуртки любителів книги, українознавства, драматичні, хорові, політичні,

природничо-наукові, літературні тощо. На абонементах і в читальних залах велася індивідуальна робота з читачами у формі рекомендаційних бесід, порад, консультацій, під час яких бібліотекарі репрезентували нову літературу, організовувалися лекції, обговорення книг.

З метою наближення книги до читачів, влаштовувалися різноманітні вікторини, карнавали книг, бібліотечні «вівторки», «четверги», «Дні бібліотеки», під час яких відвідувачі могли обговорити та подискутувати про книги, які безпосередньо розповідали про творчий шлях, життя, діяльність митців, науковців, відомих акторів тощо.

Важливе місце в обслуговуванні читачів посідала довідково-бібліографічна діяльність, що включала надання допомоги в пошуку джерел інформації, виконання усних бібліографічних довідок, складання рекомендаційних списків та посібників літератури з актуальних питань.

Після Великої вітчизняної війни одним із найважливіших завдань визначено аналіз стану фондів, встановлення власницької приналежності бібліотек, організація оцінки та ліквідації витрат. Розпочинається облік бібліотечних фондів з метою підрахунку втрат та фіксації наявного стану, а також опис майна, ремонт приміщень, пошкоджених унаслідок бомбардувань та пожеж, відновлення розстановки фондів, реконструкція бібліотечної мережі тощо. Так, 16 травня 1945 р. видається наказ Комітету в справах культурно-просвітницьких установ при Раднаркомі УРСР щодо упорядкування та зберігання фондів масових бібліотек, яким декларувалася необхідність проведення інвентаризації бібліотечних фондів з відповідним оформленням інвентарних книг. У 1946-1947 рр. ухвалюється низка офіційних документів щодо зміцнення районних та сільських бібліотек, зокрема, Постанова Ради Міністрів УРСР від 3 березня 1947 р., в якій йшлося про необхідність забезпечення бібліотеки приміщеннями та необхідним устаткуванням, налагодження бібліотечної, культурно-масової та політико-виховної роботи, створення відділів дитячої літератури.

Наступний крок – обов’язкова реєстрація бібліотек УРСР, оголошена у 1946 р. і завданням якої є облікування загальних витрат бібліотечного фонду та визначення матеріального і кадрового стану бібліотек. Унаслідок перевірки та реєстрації виявилося, що в 1946 р. в Україні функціонувало 2539 масових бібліотек з фондом у 7 млн. 610 тис. од. замість 31 млн. 324 тис. кн. напередодні війни. Отже, за офіційними відомостями, загальний обсяг книжкового фонду зменшився більше, ніж у чотири рази [4; 325-327].

Реконструкція бібліотечної мережі масових бібліотек відбувалася майже десять років: лише наприкінці 50-х рр. по всіх відомствах було зареєстровано 9921 бібліотеку з фондом у 34 млн. 757 тис. 756 кн. З них 17 млн. зберігалося в 275 наукових бібліотеках [4; 327]. Особлива увага приділялася комплектуванню книжкових фондів, поліпшенню обслуговування читачів, ідейно-політичному вихованню, розростанню масової роботи, допомозі пересувним бібліотекам [4; 328].

Аналіз діяльності бібліотек у 50-60-ті рр. XX ст. показує, що більшість із них у культурно-просвітницькій діяльності використовували диференційовані форми роботи, серед яких увага приділялася індивідуальному керівництву читанням, що забезпечувало оперативне, задоволення інтересів і запитів читачів. З цією метою використовували різноманітні методи пропаганди, серед яких – тематичні вечори, диспути, усні журнали та інші активні форми, які організовувалися в читальних залах. Найбільшого поширення набули читацькі конференції та лекції, що проводилася в комплексі з книжковими виставками, а також зустрічами з письменниками, творчими людьми. З огляду на підвищення уваги керівних органів до культурно-масової роботи, активно здійснюється лекційно-виставкова і консультаційна діяльність [4; 345].

У роботі бібліотек 70-80-х рр. XX ст. відбуваються кардинальні зміни, їх трансформація пов’язана з перетворенням традиційної бібліотеки на інноваційний поліфункціональний заклад культури; здійснюється перегляд засад бібліотечної діяльності, визначення її напрямів, форм та методів роботи. Особлива увага приділялася урізноманітненню форм роботи з читачами, зокрема, пріоритетним стає проведення спеціальних читацьких конференцій. Значна увага приділялася розвитку форм і методів організації бібліотечного обслуговування, пов’язаного з інформуванням громадян про склад та зміст фондів, організацією картотек нових надходжень та виставок. Популяризація фондів бібліотеки стає одним з її найактуальніших завдань. У пропаганді фондів з’являються нові, більш доступні для сприйняття публікою засоби популяризації, розробляються інноваційні програми культурно-освітньої діяльності, створюються спеціальні бібліотечні структури. Бібліотека як поліфункціональний заклад культури стала відповідати своєму специфічному призначенню – виражати зв’язок епох, репрезентувати досвід минулих поколінь шляхом примноження і збереження книжкових пам’яток. Результатом творчого пошуку в бібліотечній

діяльності стали нові моделі бібліотечних установ: бібліотека-музей, бібліотека-клуб, культурні центри, будинки народної творчості, українські світлиці і вітальні, літературно-музичні салони, аматорські клуби з вивчення народних звичаїв та обрядів, нестаціонарне обслуговування трудових колективів, які здійснюють соціально-побутове обслуговування населення. Особливістю таких бібліотек була поява нової інфраструктури, яка дозволяла, окрім бібліотечних видів діяльності, здійснювати «небібліотечні» – організацію і проведення концертних програм, шоу, фестивалів, майстерень, переглядів кіно та відеофільмів, екскурсій, відкриття сувенірних магазинів, кафе, ресторанів.

Визначальний період у розвитку бібліотеки як поліфункціонального закладу культури припадає на 1990-ті рр. – період демократизації, трансформацій соціально-економічних засад суспільного життя, що характеризується відмовою від радянських стереотипів та ідеологічних догм, політичної, культурної ізоляції, супроводжується пошуком нових моделей бібліотеки з метою оптимізації використання її багатоаспектних соціокультурних можливостей. Змінюються суспільні та культурні пріоритети, відкриваються нові можливості в просвітницькій та культурно-дозвіллєвій діяльності, вдосконалюється інфраструктура бібліотек, створюються нові умови для розвитку їх соціальних функцій з метою популяризації книжкових фондів та активної участі у суспільно-політичній, економічній, культурній сфері незалежної суверенної держави.

У 1992 р. відбувся І Всеукраїнський конгрес бібліотекарів, на якому були актуалізовані сучасні завдання стосовно діяльності бібліотек з урахуванням потреб нового суспільства, розвитку української державності, національної освіти, науки, культури [4; 7]. Виникає новий правовий простір: створюється національне бібліотечне законодавство, зокрема, ухвалюється Закон України «Про бібліотеки і бібліотечну справу» (1995 р.), що надає широкі можливості для розвитку стратегічних напрямів діяльності бібліотек різних типів і видів.

У час розбудови молодої держави бібліотека, незалежно від відомчого підпорядкування, є центром просвіти, який здійснює значний внесок у відродження української культури. У бібліотеках розвивається інтегрований напрям комунікативно-інформаційних технологій, що робить її привабливою для сучасного користувача. Ускладнюється і модернізується організаційна структура, урізноманітнюються форми роботи з відвідувачами, культурно-просвітні заходи набувають нового змісту, стають культурно-дозвіллєвими форумами, зростають показники роботи.

Сучасна бібліотека – поліфункціональний заклад культури, місце зустрічі та спілкування різних верств населення: представників різних національностей та культур. Бібліотека сприяє діалогу між різними соціальними верствами населення, популяризує культурні цінності та прискорює демократичний розвиток, є гарантом доступності інформації. В умовах інформаційного суспільства вона покликана надавати можливості для безперервної освіти, сприяти засвоєнню користувачами вмінь та навичок знаходження і використання інформації.

Економічні перетворення в державі, формування ринкових відносин, змінили образ сучасної бібліотеки. Роздержавлення й демонополізація економіки сприяли переходу на нові умови господарювання та стимулювали до запровадження бібліотеками такого виду діяльності, як надання платних послуг. Тому паралельно з культурною діяльністю бібліотеки здійснюють й комерційну, спрямовану на одержання прибутку. З цією метою вони освоюють додаткові види діяльності: проведення дозвіллєвих заходів, освітніх програм, організацію торгівлі, роботу кав’ярень, надання в оренду власних приміщень для приватних прийомів, урочистих заходів, вечорів відпочинку тощо.

Форми надання інформаційних послуг бібліотеками в умовах сьогодення різноманітні, починаючи зі зручної для самостійного користування веб-сторінки, надання структурованої інформації стосовно потрібної літератури до проведення інформаційно-консультаційної роботи. Серед напрямів інформаційної діяльності сучасних бібліотек – надання довідкових послуг із міжнародного та національного права, діяльності міжнародних організацій, загальних статистичних даних тощо. Отже, ретроспективний аналіз особливостей функціонування бібліотеки на різних етапах культурно-історичного розвитку суспільства доводить, що вона пройшла складний еволюційний шлях, у ході якого змінювалася її соціальна роль та суспільне призначення.

Аналіз процесів, що відбувалися в бібліотеках, дозволив дійти висновку про якісні зміни в соціальній ролі бібліотек як закладів культури, перебудову форм і методів їх діяльності, що відіграло важливу соціокультурну роль у прилученні різних верст населення до книги і читання, поширення освіти, культури, збереженні української мови, побуту народу у складних історичних суспільно-політичних умовах. Аналіз діяльності бібліотеки доводить, що саме вона є тією інституцією, що

інтегрує усі види та форми поширення знань, забезпечує єдність інформації, освіти, культури, виховання, синтезуючи педагогічну, освітню, культурну та самоосвітню діяльність.

Отже, феномен бібліотеки як закладу культури полягає в тому, що впродовж віків і в залежності від соціально-політичного становища українського суспільства вона видозмінювала свій статус та напрями діяльності, пройшла декілька взаємопов'язаних історичних етапів розвитку – від початкового збирання універсального книжкового рукописного фонду до практичної реалізації ідей, пов'язаних із комплектуванням, зберіганням, використанням її інформаційного потенціалу, розвитком соціальної ролі, змісту та принципів діяльності.

Джерельні приписи

1. Ашаренкова Н.Г. Вітчизняна публічна бібліотека в історичній ретроспективі: пошуки шляхів оновлення / Н.Г. Ашаренкова // Вісник ДАКККіМ. – 2000. – № 2. – С. 93-98.

2. Бородіна Г.Г. Мережа бібліотек півдня України: формування та тенденції розвитку (XIX – початок XX ст.): дис… канд. іст. наук: 07.00.08 / Бородіна Галина Григорівна. – К., 2003. – 182 с.

3. Волинець А.А. Становлення та розвиток мережі публічних бібліотек України (XIX – початок XX ст.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.08 / А.А. Волинець. – К., 1998. – 17 с.

4. Дубровіна Л.А. Бібліотечна справа в Україні в XX столітті / Л.А. Дубровіна, О.С. Онищенко; НАН України; Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського; Ін-т рукопису. – К., 2009. – 530 с.

5. Ісаєвич Я.Д. Бібліотека Львівського братства / Я.Д. Ісаєвич // Бібліотекознавство та бібліографія: Республ. міжвід. наук.-метод. зб. – Вип. 3 / Міністерство культури української РСР. – Х., 1966. – С. 126-132.

6. Ківшар Т. Український книжковий рух як історичне явище (1917-1923 рр.) / Таїсія Ківшар. – К.: Логос, 1996. – 339 с.

7. Кунанець Н. Мандрівні бібліотеки товариства «Просвіта» Галичини (перша половина XX ст.) / Н.Кунанець // Бібл. планета. – 2005. – № 1. – С. 31-33.

8. Радзивіло А.А. Перша публічна бібліотека у Києві («Аптека для душі» П.П. Должикова) / А.А. Радзивіло // Історія бібліотечної справи в Україні: Зб. наук. праць. – Вип. 2 / Національна парламентська бібліотека України. – К., 1997. – С. 5-11.

9. Українська архівна енциклопедія / Ред. С.С. Артамонова, А.М. Катренко; Державний комітет архівів України; Укр. наук.-дослідн. ін-т архівної справи та документознавства. – К., 2008. – С. 179-180.

Резюме

Розглядаються передумови виникнення та етапи становлення бібліотеки як закладу культури, аналізуються її національна специфіка, напрями й тенденції розвитку в контексті трансформації суспільного устрою.

Ключові слова: бібліотека, діяльність, культурно-масова діяльність, інформаційна діяльність, довідково-бібліографічна діяльність.

Summary

Sira O. **Historical retrospective view of library as to establishment of culture in Ukraine**

The paper provides an overview of historical preconditions for the advent and the main phases of development of the library as a cultural establishment, and analyzes its national specifics and development areas and trends within the context of transformation of social order.

Key words: library, activity, mass cultural activity, political and educational activity, informational activity, bibliographic reference activity.

Аннотация

Рассматриваются предпосылки возникновения и становления библиотеки как учреждения культуры, анализируются ее национальная специфика, направления и тенденции развития в контексте трансформации общественного строя.

Ключевые слова: библиотека, деятельность, культурно-массовая деятельность, информационная деятельность, справочно-библиографическая деятельность.

УДК 008:79

К.І. Станіславська

СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ВИДОВИЩНОСТІ

У культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях питання, пов'язані з аналізом візуальних аспектів культури, піднімаються доволі часто. Людина кінця XX – початку XXI століть оточена численними візуальними та видовищними формами, в яких вона виступає і як спостерігач, і як учасник. Розмаїття візуально-видовищних практик знайшло своє відбиття і в науковій теорії: в останні роки вчені неодноразово констатували, що минуле століття, особливо його друга половина, характеризується справжнім переворотом у гуманітарних науках, пов'язаним з інтересом до вивчення візуально-видовищної культури (Ж.Бодрійяр, Г.Дебор, М.Маклюен, Я.Ратнер, М.Хренов та ін.). Відхід культури від логоцентризму у бік візуального начала обумовлений, передусім, появою нових технологій, що суттєво змінили глядацьке сприйняття: візуально-видовищна форма сьогодні стає домінуючим фактором, що охоплює такі різні за своєю виразною системою та ідеологією культурні феномени, як кіно, дизайн, телебачення, фотографія, стріт-арт, концептуальне мистецтво, реклама тощо. Без перебільшення можна стверджувати, що візуалізації, видовищності підкорені усі сфери життя сучасної людини, чим і обумовлена актуальність обраної теми.

Аналіз інформаційних джерел свідчить, що більшість сучасних вчених розглядають феномен видовища або у площині загального аналізу його соціальних та естетичних функцій (В.Кісін, Л.Наумова, Я.Ратнер, М.Хренов та ін.), або у контексті розвитку окремих видів мистецтва (В.Горпенко, М.Гринишина, І.Зубавіна, К.Разлогов, Ю.Станішевський, Г.Фількевич, І.Хангельдієва, І.Шилова та ін.).

Тому *метою статті є* визначення особливостей видовищності у контексті сучасної культури постмодернізму на прикладі новітніх мистецьких видовищ.

Відомо, що одним із провідних соціокультурних феноменів постмодернізму стала *криза ідентифікації* (Дж. Уард), що полягає у руйнуванні можливості цілісного сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. Ця криза обумовлена тим, що у культурі постмодерну спостерігається перемішування національних та універсально ідеологічних традицій, суміщення несумісних систем цінностей. У такій соціально-психологічній ситуації людина не здатна зафіксувати власну позицію по відношенню до плюралізму ціннісних шкал, а отже, руйнується цілісне сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. Одним із засобів подолання цієї ідентифікаційної кризи і виступає видовищність, адже через ту чи іншу мистецько-видовищну форму людина отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчути належність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції.

Постмодерністська видовищність набуває ознак універсальної моделі – вона є *кодом* (У.Еко), тобто знаковою системою, специфіка якої полягає в тому, що елементи, з яких вона складається, розкривають свій зміст у залежності від призначення та умов функціонування видовища. Це забезпечує його комунікаційну двонаправленість: з одного боку, видовище спрямоване на глядача, включаючи до своєї структури якості, притаманні будь-якій формі видовищності (дійовість, масовість, експресивність, ігрову стихію, підвищений рівень емоційності тощо); з іншого боку, ця універсальність набуває значення своєрідного коду прочитання повідомлення, що міститься у видовищній формі відповідно до конкретних умов, сприяючи наближенню його змісту до реципієнта, на якого спрямоване це повідомлення. Отже, постмодерністська видовищність є художньою формою передачі універсальних та зрозумілих для масової свідомості повідомлень, які сприймаються нею в якості певного коду поведінкових, емоційних та інших реакцій за тих чи інших культурних реалій, в яких вона перебуває – тобто, видовищність виступає засобом самоідентифікації людини відповідно до того чи іншого соціокультурного контексту.

Такі видовищні форми у сучасному соціокультурному просторі являють собою, за термінологією постмодерністської філософії, *порожній знак* – тобто демонструють приклад автономної, самодостатньої реальності, вочевидь не пов'язаної з буттєвими феноменами. На зміну класичній вимозі визначеності поняття та співвіднесення його з конкретним предметом, явищем, подією приходить відкритість значення, обумовлена невичерпною множинністю і навіть нескінченністю його потенційних культурних інтерпретацій. Внаслідок цього відбувається *розрив*

між значенням та сенсом сучасних мистецько-видовищних форм. Під сенсом у даному випадку розуміється актуальна комунікація між учасниками дійства, а під значенням – способи його трансляції.

Якщо в традиційній видовищній культурі передбачався чуттєво-інтелектуальний характер осмислення подібних форм (коли, крім емоційної сторони, відбувалось усвідомлення значення та сенсу сприйнятої події), то в ситуації постмодернізму інтелектуальність, як така, практично виключається. Відповідно, втрачається і поняття об'єктивності, істинності та адекватності тексту. Наприклад: «йду до театру на виставу – чітко уявляю, яким чином буде відбуватися процес» (традиційна видовищна культура); «йду на перформанс – не уявляю, що там побачу» (постмодерністська видовищність). Завдяки художнім виразним засобам, видовищні форми набувають змістовної відкритості, яка не передбачає сприйняття інтелектуального характеру. Його механізми скоріше спираються на повсякденну свідомість, яка фіксує лише те, що має відношення до досвіду, пов'язаного з історичною пам'яттю щодо культурної поведінки у тих чи інших обставинах та архетипів емоційних реакцій, які ці обставини можуть викликати.

Розрив між значенням та сенсом мистецько-видовищних форм обумовлюється також і *ризоморфним* характером їхньої цілісності, адже вони відходять від стабільності класичних мистецьких форм. Якщо стабільна структура являє собою образ світу як Космосу, то *ризома* – як «хаосмосу» [4; 471]. Як для принципової позаструктурності, для ризоми характерні дві вихідні ознаки: можливість для внутрішньої спонтанної рухливості та реалізація креативного потенціалу самоорганізації. Цими якостями володіє більшість сучасних мистецько-видовищних форм, в яких неможливо однозначно встановити вектор причинно-наслідкового зв'язку і де переважає імпровізаційна природа розгортання дійства – це, зокрема, такі форми, як хепенінг, інсталяція, флешмоб, окремі види комп'ютерних ігор. Елементи ризоморфної організації присутні також і в інших мистецько-видовищних формах, зокрема перформансі, стріт-арті, боді-арті, інструментальному та хоровому театрі, екранних формах. Спостерігається ситуація, коли мистецько-видовищна форма набуває значення «моделі-символу» – ризоморфного середовища без суб'єкта і об'єкта, без початку і кінця, без можливості встановлення прогресивного чи регресивного характеру його розвитку.

Отже, постмодерністська видовищність у сучасних мистецьких практиках втрачає свою класичну однозначність, тобто зв'язок із конкретним предметом, явищем, подією, що надає їй невичерпної множинності і нескінченності потенційних інтерпретацій. Такий розрив між значенням та сенсом у них вимагає іншої, відмінної від традиційної, методології та принципів аналізу. Їхнім підґрунтям може стати *транс-дискурсивність* (М.Фуко) як підхід, що дозволяє встановлювати множинність авторських прочитань універсальної моделі та закладених в неї кодових значень, а також контекстів, здатних забезпечити відчуття історичної, соціальної та культурно-ціннісної ідентифікації. Якщо в традиційній науковій практиці об'єкт дослідження невіддільний від його майбутніх трансформацій (тобто, відразу являє собою певну сукупність можливих модифікацій), то встановлення дискурсивності завжди є гетерогенним до своїх наступних трансформацій. І тому якщо в класичній науці теоретична спроможність тих чи інших понять визначається прийнятою нормативністю самої дисципліни, то транс-дискурсивність передбачає множинність авторських концепцій.

Ризоморфна природа постмодерністської видовищності, її тематична неоднорідність унеможливлюють встановлення чітких класифікаційних меж між групами сучасних мистецько-видовищних форм і вимагають використання *симуляційного підходу* (Ж.Бодрійяр), який спирається більше на емпіричні, ніж раціональні, методи дослідження та оцінювання цих форм. Це також обумовило вибір в якості провідного підходу у класифікації постмодерністських мистецько-видовищних форм метод *текстового аналізу* (Р.Барт), згідно з яким у кожній з досліджуваних груп простежувались універсальні принципи структуризації з виявленням особливостей позатекстового функціонування та змістовного наповнення означених форм.

Визначено, що позаконтекстова модель постмодерністської видовищності набуває певних значень тільки за умов конкретного предметно-просторового середовища. У проекції на сучасні мистецько-видовищні форми така універсальна модель структурується за допомогою елементів *тіла* у різних аспектах, а постмодерністська видовищність обґрунтовується як специфічне відтворення тілесності.

Останнє і обумовило загальноісторичну динаміку розвитку мистецько-видовищних форм та їхнє розмежування на окремі групи, а саме:

– тіло як самодостатня сукупність дискурсивних кодів *(«образотворча тілесність»)*;

– тіло як елемент середовища *(стріт-арт)*;

– тіло як структурний компонент дії та культурної поведінки *(сценічна видовищність)*;

– тіло як універсальний засіб моделювання та маніпуляції у віртуальній реальності *(екранна видовищність)*.

У першій групі образотворчо-тілесних форм тіло, як окремий концепт штучної реальності, набуває у мистецькому видовищі інтерактивних якостей, які функціонують у вигляді окремих тілесно-художніх практик *(боді-арт – від «больового» до «гримувального»)*, мистецьких напрямів акціонізму *(хепенінг, перформанс)*, різних театралізовано-дійових актів *(тотальна інсталяція, інтерактивна інсталяція, флешмоб)*.

Завдяки цим практикам акцентується увага на органічних якостях тіла, що інтерпретуються як складові плоті (М.Мерло-Понті), уявно віддзеркалюючи природне середовище. За думкою М.Мерло-Понті, плоть не є ні матерією, ні духом, ні субстанцією – вона є «елементом» на рівні з водою, повітрям, землею та вогнем [4; 402], тобто – елементом середовища. Для того, щоб вписатись у таке середовище, мистецько-видовищні форми набувають його рис (тілесно-плотських), являючись по суті фіксацією цього елементу.

У вуличному мистецтві (друга група) тіло інтегрується у навколишнє довкілля, а форми стріт-арту (різні види *вуличного малювання* та *вуличних інсталяцій*), як транскультурний феномен, виконують функції субкультурної, соціальної, вікової, гендерної ідентифікації. Фактично постмодерністський стріт-арт стає засобом творення культурного ландшафту міста, в якому не тільки митець, а й перехожий стає учасником видовищно-ігрового комунікаційного поля.

У формах третьої групи тіло реалізує свою природу у контексті обрядово-ритуальної складової. Специфіка постмодерністських сценічних інтерпретацій мистецько-видовищних форм полягає у зростанні ролі елементів театралізації сценічного простору та використанні художніх виразних засобів як технологій, що посилюють комунікативну спроможність цих форм *(інструментальний* та *хоровий театр)*; тотальна театралізація мистецько-видовищних форм набуває значення пріоритетно-виразного компоненту *(мюзикл, рок-опера, шоу)*, об'єднуючи собою різноманітні форми і методи подання художньої інформації про «ідеальний світ» і трансформуючись у своєрідний симулякр, що дозволяє його моделювати відповідно до мети і завдань користувачів *(театралізація цирку, циркізація театру)*.

З метою посилення моделюючих та маніпулятивних якостей тіла в екранних мистецько-видовищних формах (четверта група) сьогодні спостерігається тенденція щодо розширення ареалу трансляції інформації та посилення ролі комунікаційної складової в екранних засобах виразності (*адаптація, екранізація* літературних та театральних творів), що забезпечує спілкування «кожного з усіма та усіх з кожним» *(комп'ютерна відеогра)*. Не менш вагомим у розвитку сучасної екранної культури є тенденція ускладнення технологій зображення, які на сьогодні утворюють виразну систему, структуровану специфічними для цієї культури образами та мовними засадами *(музичний відеокліп, рекламний відеоролик)*. Екран, як узагальнена модель уявної реальності, дозволяє кардинально змінювати ці засади, використовуючи, крім медіатехнологій, аматорсько-експериментальні підходи, в яких тілесність виходить на перший план (*пісочна анімація*, сучасні форми *театру тіней*).

Усі ці варіанти фіксації тілесності виконують роль специфічної мови, що передає значення-коди, закладені в неї, забезпечуючи потреби масової свідомості в ідентифікації з тією чи іншою системою культурно-соціальних цінностей. Як сталі компоненти будь-якої мистецько-видовищної форми, вони набувають якості *метамови* (Р.Барт), що дозволяє тілу пристосовуватися до будь-яких культурних подій. Тяжіння до образної інтерпретації тіла посилює його метафоричність, а через неї й естетичну привабливість. Завдяки цим якостям сучасні мистецько-видовищні форми позиціонують себе як акти культуротворчості, що трансформують застосовані художні прийоми та засоби у мовні універсалії, близькі за своєю природою до міфологічних завдяки синкретично поєднаним компонентам. Усе це спрямовує сприйняття об'єктивної тілесності форм як фактору, проінтерпретованого у модусах емоційних реакцій свідомості на нього і сприяє поступовому стиранню класичних видових мистецьких ознак і злиттю мистецтва з життям.

Динаміка розвитку інформаційного суспільства зорієнтовує використання мистецько-видовищних форм на їхню технократизацію – процес, який надає їм все більшої рольової визначеності як засобу апелювання до смаків аудиторії і водночас керування ними. Саме цим

пояснюється зростання їхньої популярності. Завдяки високому рівню символізації мистецько-видовищні форми дозволяють надавати інформації, носієм якої вони є, узагальненого характеру, соціально маркувати її, робити доступною за допомогою різних візуальних кодів, пристосовувати та моделювати у суспільній свідомості сукупність певних художніх ідей-образів, які сприймаються театралізованими масками, ролями тощо. Саме тому характерними прийомами створення мистецько-видовищних форм є інсталяція, жестово-рухова презентативність, концептуальність, театралізація, аудіовізуалізація засобів художньої виразності, які в них використовуються. У цих формах спостерігається тяжіння до їхньої симулякризації, яка надає їм значення засобу наявно-бажаної ідентифікації, що, з одного боку, посилює їх репрезентаційні функції, а з іншого – стає підґрунтям для формування штучної реальності, яка фактично симулює справжню.

Виходячи з вищесказаного, головними функціями сучасних мистецько-видовищних форм можна визначити: функцію тілоцентризму, що набуває якостей засобу соціокультурної ідентифікації та комунікації; топологічно-ігрову функцію, завдяки якій мистецько-видовищна форма виявляє свою середовищну належність, конкретизуючи її як певну культурну подію; маніпулятивну функцію, яка є підґрунтям у створенні образів віртуальної реальності; функцію референції, що забезпечує процес інтерпретації метамовних значень.

Одним з основним естетичних принципів культурного сьогодення «суспільства вистави» (Г.Дебор) стає візуалізація невізуалізованого – саме у цьому втілюється одна з особливостей постмодерністської естетики. Всі ми спостерігаємо, як мистецько-видовищних рис набувають різноманітні соціокультурні феномени сучасності. У площині культуротворчих процесів постмодернізму така видовищність обумовлюється не мистецтвом найновітніших течій, а «експериментальними формами виразності», які, на думку Ю.Лідерман, існують над складеними типологіями видів та жанрів мистецтва. Нові форми не тільки відміняють попередні класифікації та канони, а й уможливлюють власне існування лише у постійному переміщенні між мистецтвом та немистецтвом. Центральним символом постмодерністської культури стає асоціальна поведінка художника, яка виражається у навмисному ризику вчинків, абсурдному характері поведінки, перенаправленні уваги публіки з «інтерпретації тексту на інтерпретацію соціальної реальності, де відбувся жест художника». Порушення нормативних очікувань руйнує в очах публіки бар'єр між її досвідом, отриманим у процесі споглядання «традиційного» мистецтва, та реальним досвідом життя. Незвична поведінка художника, що порушив «жанрові конвенції», дозволяє актуалізувати для глядача питання, що стоять перед людиною у сучасному суспільстві [3; 39].

Утім, однією з обов'язкових умов постмодерністської видовищності є наявність ключової «емоції-настрою». За О.Рогінською, така емоція-настрій обумовлює один із провідних типів переживання сучасного глядача – «профанно-катарсичний» або «квазікатарсичний». В основі такого переживання лежить сильна і цільна емоція, що допомагає глядачеві забутись, відключитись від повсякденного, дискретно-неспокійного існування [5].

Російський письменник-фейлетоніст кінця XIX – початку XX ст. В.Дорошевич в оповіданні «Гамлет» геніально помітив: «Може йти п'єса Шекспіра. Грати – Сальвіні *(видатний італійський актор другої пол. XIX століття – К.С.)*. Але якщо на сцені з'явиться собака и замахає хвостом, публіка забуде і про Шекспіра, і про Сальвіні, і буде дивитись на собачий хвіст. Перед собачим хвостом жоден Шекспір не встоїть» [2]. На думку Т.Борисової, такий «собачий хвіст» стає складовою процесу видовищецентристської культурної переорієнтації, що передбачає зміну основних художніх принципів сприйняття мистецтва: сюжетність (наявність логічного розвитку від початку до кінця) трансформується у програмність (вільний монтаж самостійних впливів), а драма – на видовище [1]. Цю думку підтверджує і Б.Дубін: «театр перестає бути драматичним і стає цирком або мюзиклом» [5].

Отже, специфіка постмодерністської видовищності виявляється, передусім, у набутті нею особливих властивостей, що презентують її, як: 1) універсальну модель трансформації свідомості відповідно до того чи іншого середовища, стереотипів поведінки, культурних традицій; 2) специфічну форму тілесності та модифікацій культуротворчої діяльності, проінтерпретованих у модусах тілесно-середовищного буття; 3) своєрідну мову (метамову) з передачі зрозумілих для масової публіки повідомлень; 4) технократично-маніпулятивну технологію з керування свідомістю глядача. Крім того, визначено, що методологічні підходи дослідження сучасних мистецько-видовищних форм слід будувати на основі залучення некласичних принципів та засобів їхнього аналізу (ризоморфного, симуляційного, транс-дискурсивного, текстового аналізу тощо).

Джерельні приписи

1. Борисова Т. О Шекспире и собачьем хвосте, или О зрелищецентристской переориентации культуры в XX веке / Тамара Борисова // Зеленая лампа: Учебный культурологический журнал. – Режим доступа: http: // lamp.semiotics.ru.

2. Дорошевич В.М. Гамлет / Влас Михайлович Дорошевич // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http: // az.lib.ru.

3. Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? / Юлия Лидерман // Вестник общественного мнения. – 2010. – № 3 (105). – С. 37-45.

4. Постмодернизм: Новейший философский словарь / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.

5. Театральность в границах искусства и за его пределами: круглый стол / Б.Дубин, В.Золотухин, О.Рогинская и др. // НЛО. – 2011. – № 11. – Режим доступа: http: // magazines.russ.ru.

Резюме

Досліджено особливості феномену сучасної видовищності у контексті філософсько-культурологічних поглядів постмодернізму. Обґрунтовуються методологічні підходи до вивчення сучасних мистецько-видовищних форм, аналізується їх класифікація.

Ключові слова: постмодернізм, видовищність, видовище, мистецько-видовищна форма, методологія дослідження сучасних видовищ.

Summary

Stanislavska K. **Specificity of postmodern entertainment**

The article examines the phenomenon of modern entertainment features in the context of philosophical and cultural views of postmodernism. The author identifies and justifies the methodological approaches to the study of contemporary art-entertainment forms, designs and analyzes their classification.

Key words: postmodernism, entertainment, spectacle, art-entertainment form, research methodology of modern spectacles.

Аннотация

Исследованы особенности феномена современной зрелищности в контексте философско-культурологических взглядов постмодернизма. Обосновываются методологические подходы к изучению современных художественно-зрелищных форм и анализируется их классификация.

Ключевые слова: постмодернизм, зрелищность, зрелище, художественно-зрелищная форма, методология исследования современных зрелищ.

УДК 159.33

Я.В. Бабич

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВА ДІЯЛЬНІСТЬ МОЛОДІЖНИХ ЦЕНТРІВ УКРАЇНИ ЯК ФЕНОМЕН

Політичні, соціальні та економічні перетворення в Україні зумовлюють важливість більш ефективної організації молодіжного простору. Життя вимагає розглядати цей процес не лише в контексті гуманізації освіти та культури, а й перегляду теоретико-методологічних основ діяльності молодіжних закладів, розроблення новітніх технологій.

Аналіз процесу формування і розвитку культурно-дозвіллєвої діяльності підростаючого покоління спонукає до пошуку нових оптимальних шляхів удосконалення діяльності молодіжних закладів та їх зростаючої ролі в умовах незалежності України.

Глобалізація світової спільноти, посилення конкуренції, поглиблення інформаційних процесів призвели до того, що розвиток молодіжних центрів набув характеру цілеспрямованості. Рівень розвитку держави починає оцінюватись у тому числі і за розвитком та роботою молодіжних закладів. Особливої уваги заслуговує вивчення питання участі молоді у соціокультурній діяльності або організації культурного дозвілля.

Культурно-дозвіллєва діяльність є головною сферою життєдіяльності молодої людини, в якій відбувається її фізичне, духовне формування та становлення, хоча в науці її приділено найменше уваги. Домінуюча роль переважно відводиться навчальній діяльності, у процесі якої, відповідно до теорії, здійснюється виховання. Інша діяльність розглядається як позанавчальна або, згідно термінології більш сучасного періоду, культурно-дозвіллєва діяльність.

Сфера дозвілля завжди була об’єктом наукового інтересу. Дослідники розглядають дозвілля в різних аспектах – філософському, соціологічному, культурологічному, психологічному, педагогічному. Особливої уваги заслуговує вивчення питання щодо участі молоді у соціокультурній діяльності або організації їхнього культурного дозвілля.

Поняття «дозвілля» має багато визначень. Приміром, у великому тлумачному словнику, це поняття характеризується як вільний від праці час; час відпочинку.

Теоретичному обґрунтуванню обраної теми певною мірою присвятили свої праці вітчизняні автори. Серед сучасних науковців цю проблему досліджували Петрова І.В., Жаркова Л.С., Копелев М.М., Царьов В.М. Даючи загальну характеристику праць, відзначимо активність наукових пошуків, що стосуються теми – Бочейлюка В.Й., Бочейлюка В.В., Пічі В.В.

На думку В.Й. Бочелюка дозвілля – сукупність занять у вільний час, за допомогою яких задовольняються безпосередні фізичні, психічні і духовні потреби, в основному відновлювального характеру.

У І.В. Петрової дозвілля – це використання людиною свого вільного часу для розвитку своїх творчих здібностей , культури, вмінь та навичок.

Мета статті – розкрити особливості культурно-дозвіллєвої діяльності в молодіжних центрах.

Ще в другій половині XX століття, у зв’язку з конструюванням так званої «техногенної цивілізації», виник феномен молодіжної культури. Якщо раніше культура не ділилася на молодіжну й дорослу, всі незалежно від віку співали ті самі пісні, слухали ту саму музику, танцювали ті самі танці й т.д., то тепер усе змінилося. Ґрунтовні відмінності з’явилися у «батьків» і «дітей» і в ціннісних орієнтаціях, і в моді, і способах комунікації, а нерідко й у способі життя загалом. Тому процес пізнання навколишнього світу, пошуку свого місця в ньому у великій мірі можна вести за допомогою свого дозвілля.

Феномен культурно-дозвіллєвої діяльності вже давно подолав вузькі рамки культурної сфери, про що свідчить його широка популярність у різних сферах культури. Культурно-дозвіллєва діяльність виступає однією з умов процесу розвитку та роботи й молодіжних центрів.

Культурно-дозвіллєва діяльність молоді має подвійну природу: з одного боку – це вільна творча діяльність, невимушена, спонтанна, з іншого – діяльність культуроформуюча, багатоаспектно розвиваюча і виховна, якій сприяють зусилля керівників.

Вітчизняна практика організації дозвіллєвої діяльності, поряд із традиційно існуючими фахівцями – культпрацівниками, вихователями, керівниками самодіяльності – проводить підготовку

працівників, функціональними обов'язками яких і є організація культурно-дозвіллєвої діяльності у її різноманітних формах.

Дозвілля – це вільний час, що використовується людиною для свого вільного духовного і фізичного вдосконалення і відпочинку. Культурно-дозвіллєва діяльність молоді – такий спосіб буття у вільний час, що не суперечить загальноприйнятим соціальним нормам, сприяє самопізнанню, самовизначенню, самореалізації, самоосвіті, самовихованню та всебічному розвитку особистості. Дозвілля, як частина вільного часу, залучає молодь своєю нерегламентованістю і добровільністю вибору його різних форм, демократичністю, емоційною насиченістю, можливістю поєднати в ньому фізичну й інтелектуальну діяльність, творчу і споглядальну, виробничу й ігрову. Для значної частини молодих людей соціальні інститути дозвілля є основними джерелами соціально-культурної інтеграції й особистісної самореалізації. Однак усі ці переваги діяльності сфери дозвілля поки ще не стали надбанням, звичним атрибутом способу життя усієї молоді.

Молодіжне дозвілля, ніби перехоплюючи естафету підліткового дозвілля, закріплює, а багато в чому і закладає в молодій людині такі звички й уміння, які потім визначатимуть її ставлення до вільного часу. Активне, змістовне дозвілля вимагає певних потреб і здібностей людей. Робити тиск на творчі види дозвіллєвих занять, забезпечення участі в них кожної молодої людини – шлях формування в юнаків і дівчат особистісних якостей, що сприяють змістовному й активному проведенню дозвіллєвого часу.

Друга вимога щодо організації молодіжного дозвілля полягає в тому, що воно повинно бути різноманітним, цікавим, розважальним і ненав'язливим. Зрозуміло, тут важливі як зміст, так і форма запропонованих занять, розваг, що мають відповідати потребам та інтересам молоді, органічно сприйматися юнаками і дівчатами.

Найбільш зручні заклади для цього уже вироблені життям. До них належать, насамперед, сучасні молодіжні центри. Вони є багатопрофільними: політичні, спортивні, туристичні, здоров'я, аматорів природи, науково-технічної творчості, читачів, самодіяльної пісні, колекціонерів, книголюбів, вихідного дня, молодої родини й інші. Молодіжний центр – об'єднання молодих людей, охоплених загальним інтересом, заняттям. Він є школою навчання, виховання і спілкування. До нього приходить молодь, що бажає опанувати певне заняття, дозвіллєву кваліфікацію. Молодіжні центри організовують відповідні форми занять. А це також свого роду вихователь. У цьому й полягає головний критерій його діяльності. Спілкування в колі однодумців сприяє збагаченню, взаємовихованню. Молода людина прийшла до центру, щоб навчитися чомусь, а навчившись, не хоче йти, тому що по-справжньому здружилася з людьми; її прив'язує особлива атмосфера рівності, доброзичливості і самодіяльності.

Організатор культурно-дозвіллєвої діяльності молодіжних центрів – центральна постать в організації вільного часу молоді. Завдання менеджера, як організатора дозвіллєвої діяльності, є засвоєння головних форм дозвілля як основи для дослідження вільного часу; оволодіння прийомами і способами введення конкретного заходу в структуру різноманітних дозвіллєвих програм; володіння навичками і вмінням виступати в ролі організатора і ведучого дозвіллєвих програм.

Спостереження за роботою молодіжних центрів переконують: щоб дозвілля стало привабливим для молоді, необхідно будувати роботу його установ і організацій на інтересах кожної молодої людини. Треба не тільки добре знати культурні запити молодих, передбачати їхні зміни, а й уміти швидко реагувати на них регулюванням відповідних форм і видів дозвіллєвих занять.

Наступна вимога, пропонована щодо організації і проведення молодіжного дозвілля – повна його деалкоголізація. Жоден вид дозвілля не повинен містити в собі занять і розваг, що прямо або побічно пропагували б споживання спиртних напоїв.

Незважаючи на кризу, що охоплює всі галузі суспільства в країні, сьогоденні проблеми молоді – специфічне відображення кризи. Застарілі методи роботи з молоддю не підходять. Потрібні нові. Питання про методи – питання про те, як підвищити дієвість діяльності молодіжних закладів, як краще донести зміст до відвідувачів, зробити його більш переконливим і сприйманим аудиторією.

Методами культурно-дозвіллєвої діяльності прийнято називати способи, прийоми, способи дій з використання засобів впливу на аудиторію.

У культурно-дозвіллєвій діяльності виділяють такі методи:

• Методи гри й ігрового тренінгу. Гра – самостійний і законний для молоді, важливий вид їхньої діяльності. Гра виявляє знання, інтелектуальні сили. Вона показує рівень організаторських здібностей, розкриває творчий потенціал кожного.

• Методи театралізації. Дозвілля молоді має безліч сюжетів і соціальних ролей. Метод театралізації реалізується через особливий словник спілкування, обряди, ритуали. Театралізація знайомить із різноманітними сюжетами життя.

• Метод змагання. Змагання – внутрішня «пружина» розкручування творчих сил, стимулювання до пошуку, відкриття, перемог над собою.

Ще одним із найпоширеніших серед молоді видів дозвіллєвої діяльності, відпочинку, розваги є дискотека. Вона виступає і як одна з популярних сучасних форм самодіяльної творчості. Вона ставить перед самодіяльним колективом комплекс різноманітних творчих завдань, стимулює прояв організаторських здібностей, відкриває широке поле для технічної творчості, винахідництва, розвиває пізнавальну активність, художнє чуття, музикальність, режисерську інтуїцію, артистизм, навички спілкування тощо. Іншими словами, участь у творчому колективі дискотеки потребує відомого універсалізму. Це робить її одним із засобів формування гармонічно розвинутої особистості. Тому суспільство зацікавлене в тому, щоб самодіяльних дискотек було більше. Але дискотека формує особистість не тільки як учасника творчого колективу. Вона – засіб ідейно-естетичного виховання всіх її відвідувачів. Аудиторія сьогоднішньої дискотеки величезна і включає практично покоління молоді, а також людей іншого віку.

Дискотека виникла з глибин самодіяльної творчості. До моменту її появи не було того професійного зразка, на який вона могла б орієнтуватися. Цей зразок складався поступово як вистражданий результат самодіяльних творчих пошуків.

Перші досвіди теоретичного і методичного осмислення практичних пошуків у цій сфері належать самодіяльним ентузіастам. Деякі з них виросли згодом у професіоналів дискотеки і збагатили її творчий професіоналізм. Одні – як практики дискотеки (М.Копелев), інші – і як методисти-теоретики (В.Царьов, Є.Рижик) ввели в обіг дискотечної справи знання, накопичені в інших сферах творчої діяльності задовго до народження дискотеки.

Істотною особливістю сучасної дискотеки є її спрямованість на події дня, насамперед явища музичного життя. Дискотеки стали для молоді інформаційним центром молодіжної музики, клубом музичних новин. Диск-жокеї відіграють роль самодіяльних інформаторів, оглядачів, коментаторів. Одним із головних напрямів у їхній діяльності став пошук, збір, систематизація нової інформації. Правильна постановка дискотечної справи допускає централізовану систему оперативного збирання необхідної інформації, її швидке оброблення і розсилання на місця, авторам програм і ведучим дискотек. Крім того, варто пам’ятати, що дискотека покликана не тільки реагувати на події музичного життя світового масштабу, а й висвітлювати поточні питання життя на місцях. Тут уже централізована інформаційна служба не допоможе, зате корисним є оперативний контакт дискотек із мас-медіа. Лише в цьому випадку дискотека зможе повноцінно виконувати властиву їй функцію одного з каналів масової інформації. Є в цьому каналі свої особливості: спрямованість переважно на молодіжну аудиторію; висока частка новин музичного життя; наявність живого контакту ведучого з аудиторією; самодіяльний характер. Ці особливості необхідно постійно враховувати.

Однією з постійних тем танцювально-розважальних дископрограм виступають новини музичного життя. Інформацію такого роду можна одержувати з газетних і журнальних публікацій радіо і телепередач. Цей процес досить трудомісткий, потребує не тільки великих витрат часу, а й кваліфікації, якою автори і ведучі дискотечних програм не завжди володіють.

Цінностям, ціннісному компоненту культури, ціннісним орієнтаціям молоді присвячено чимало сторінок наукової літератури з різних галузей знань. Незважаючи на досить широкий спектр наукових проблем, дослідження ціннісних орієнтацій, багато її аспектів залишаються невивченими. Дискусійним залишається такий напрям, як ціннісне структурування дозвілля молоді.

На задоволення культурних потреб молоді, проведення дозвілля значно впливають соціально-економічні фактори. При цьому матеріальне становище також відбивається на задоволенні культурних потреб – у безпосередній актуальній формі, коли певні соціальні групи молоді вже володіють предметами та способами опанування культури.

Ринкові відносини у сфері культури обернулися негативними наслідками для молоді. До неймовірних розмірів зменшилася кількість джерел, за допомогою яких забезпечується передача культурних цінностей молодим людям. Різко скоротилася сфера професійної та аматорської творчості, зокрема сотні тисяч гуртків художньої самодіяльності, прикладного мистецтва, а разом із цим – і кількість духовних цінностей.

У наш час вже нікого не здивуєш наявністю такого звичного атрибуту побуту, як телевізор, і це

не залежить ні від типу поселення, ні віку та статі. Однак, це відразу відбилося на структурі вільного часу молодих людей, найбільша кількість яких проводить свій вільний час біля екрана телевізора.

У молодіжному середовищі виник своєрідний духовно-ідейний вакуум, пов'язаний з кризою колишньої системи соціальних цінностей і виникненням рис нової соціально-духовної парадигми та відродження національної ментальності. Відсутність соціального ідеалу і втрата минулих стимулів не тільки породжують духовну апатію, а й підсилюють напруження в пошуку життєвих цінностей як стрижня культури особистості.

Отже, дозвілля дає можливість сучасній молодій людині розвивати багато сторін своєї особистості, навіть власний талант. Для цього необхідно, щоб до дозвілля вона підходила з позицій свого життєвого завдання, покликання – всебічно розвивати власні здібності, свідомо формувати себе.

Аналізуючи саме явище дозвіллєвої діяльності, як феномен, його різновиди і їхнє архітектурне втілення, можна зробити висновок, що дозвілля молоді споконвічно було складовою частиною всієї дозвіллєвої діяльності.

Результати аналізу культурно-дозвіллєвої діяльності в молодіжних центрах дозволяють стверджувати, що вона є тією фундаментальною соціокультурною умовою, яка забезпечую оптимізацію організаційної та методичної роботи молодіжних центрів. Модернізація цілей, завдань і змісту культурно-дозвіллєвої діяльності має стати одним із визнаних засобів підвищення якості роботи молодіжних центрів.

Джерельні приписи

1. Бабич В.Г. Прогностичні орієнтири інноваційного розвитку молодіжних закладів / В.Г. Бабич // Соціалізація молодої особистості. – Суми, 2012. – С. 18-19.

2. Великий тлумачний словник української мови / Укл. і гол. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.

3. Дозвіллєзнавство: Навч. посіб. / Уклад.: В.Й. Бочелюк і В.В. Бочелюк. – К.: Центр навч. л-ри, 2006. – 208 с.

4. Єрошенков І.М. Культурно-дозвілева діяльність у сучасних умовах / І.М. Єрошенков. – К.: Либідь, 1994. – 32 с.

5. Каменец А.В. Деятельность клубных учреждений в современных условиях: Учеб. пос. / А.В. Каменец. – М.: МГУК, 1997. – 41 с.

6. Соціалізація молодої особистості: культура, освітня політика, технології формування. – Суми, 2011. – 7 с.

Резюме

Розглядаються питання організації культурно-дозвіллєвої діяльності, доцільність інтеграції компетентнісного та загальнокультурного підходів, що сприяють підвищенню ефективності роботи вітчизняних молодіжних центрів.

Ключові слова: дозвілля, молодіжні центри, культурно-дозвіллєва діяльність, феномен.

Summary

Babich Y. **In a civilized manner is activity of youth centers of Ukraine as phenomenon**

The questions of organization of activity are examined, expediency of integration of approaches which assist the increase of efficiency of work of home youth centers.

Key words: leisure, youth centers, activity, phenomenon.

Аннотация

Рассматриваются вопросы организации культурно-досуговой деятельности, необходимость интеграции компетентностного и общекультурного подходов, которые влияют на повышение эффективности работы отечественных молодежных центров.

Ключевые слова: досуг, молодежные центры, культурно-досуговая деятельность, феномен.

УДК 008(477)

Ю.М. Нікольченко

НОВІ ВИМІРИ ВИВЧЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ В УКРАЇНІ

[Рецензія на монографію: С.В. Виткалов. Рівненщина: Культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. – Рівне: ПП ДМ, 2012. – 416 с., іл.].

Культурні здобутки, як відомо, завжди потребують певного наукового узагальнення, адже лише у такий спосіб і можливе виявлення сутності того чи іншого явища, проблем його функціонування та тенденцій у подальшому розвитку.

Науковий підхід до вивчення явищ суспільного життя не є чимось новим і винятковим, характерним лише для наших днів. В історії культурологічної думки є чимало вчених, які вибудували концепції глибинного пояснення тих чи інших суспільних явищ в річищі «людина-культура». Те, що зараз розуміють і визначають терміном «духовна культура», було предметом уваги вчених багатьох поколінь. В Україні наукові розробки проблеми наполегливо здійснювали М.Драгоманов, М.Грушевський, І.Огієнко, І.Крип'якевич, а сьогодні у визначеній царині працюють М.Попович, Л.Левчук, М.Закович, Ю.Афанасьєв, В.Шейко, А.Яртись, В.Виткалов та ін.

Особливістю цих досліджень є синтез історичного, філософського і культурологічного підходів до аналізу суспільних реальностей. Водночас, макрокультурний фактор дослідження суспільного розвитку не завжди репрезентує реальний стан речей, що регулює і детермінує діяльність держави в духовній сфері. Науковці сучасності виділяють ще один напрям вивчення української культури в контексті впливу на її розвиток мікрокультурних факторів, зокрема регіональних. Саме до таких чинників належить проблема культурно-мистецького розвитку регіонів України, який, по суті, складав, і донині складає фундамент її духовного життя.

Як було зазначено вище, питання лежить у площині здобутків вітчизняної наукової та науково-публіцистичної історіографії, яка традиційно як за радянських часів, так і у сьогоденні «підігріває інтерес» до загальноукраїнських цінностей у галузі культури і культурології, часто-густо залишаючи поза увагою унікальну особливість духовного розвитку історико-культурних та адміністративних регіонів України. З цієї причини поважний, на перший погляд, вік вітчизняної наукової історіографії так і не розставив крапки над «і» у цьому питанні, а, навпаки, загострив інтерес дослідників до нього, особливо після проголошення державної незалежності України.

Якщо зважити на актуальність історичної ретроспекції культурно-мистецького розвитку окремих територій України, то поява фундаментального дослідження, що відтворює її версію на прикладі однієї з областей, є подією знаковою. Йдеться про монографію доцента кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету, кандидата мистецтвознавства Виткалова Сергія Володимировича «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності». Видання цієї книги свідчить про посилення уваги науковців до вивчення процесу творення національної культури в її регіональних вимірах.

Уперше у вітчизняній культурологічній науці об'єктом дослідження слугують концепції і практика у вивченні духовного розвитку унікального регіону України, що є достойним репрезентантом в її національно-культурному середовищі. В цьому контексті автор рецензії дозволить собі і певне емоційно-особистісне сприйняття викладеного у монографії матеріалу в зв'язку з тим, що майже 30 років пропрацював у галузі культури Рівненщини: на посадах начальника археологічної експедиції Рівненського обласного краєзнавчого музею, заступником директора цього музею з наукової роботи (грудень 1970 – травень 1981 рр.), заступником начальника (червень 1981 – вересень 1991 рр.) та начальником управління культури обласної державної адміністрації (жовтень 1991 – червень 1998 рр.). За сумісництвом, у 1972-1998 роках, викладав на Рівненському факультеті Київського державного інституту культури, а згодом і РДГУ.

Аналізуючи історію культурно-мистецького розвитку Рівненщини та її якісний потенціал, автор монографії поставив перед собою декілька важливих завдань:

– з'ясувати стан наукової розробки досліджуваної проблеми;

– виявити та проаналізувати джерельну базу наукового пошуку;

– узагальнити науково-теоретичні та методологічні підходи до досліджуваної проблеми;

– вивчити передумови розвитку окремих галузей мистецтва у регіоні, зокрема театрального, кіно-фото мистецтва й інших його видів;

– охарактеризувати умови розвитку культурного процесу на Рівненщині, зокрема значення спеціальної освіти у системі становлення культурно-мистецького процесу періоду державної незалежності України;

– висвітлити форми творчої діяльності національно-культурних меншин Рівненщини;

– визначити роль музейної мережі краю як форми збереження історико-мистецької пам'яті народу;

– проаналізувати стан та форми культурно-мистецької активності в краї (на прикладі функціонування музичного мистецтва);

– визначити роль театру в підвищенні духовної культури місцевого населення;

– дослідити стан кіно-фото мистецтва на Рівненщині як форми вияву культурно-мистецької ініціативи;

– висвітлити зміст та значення обласних програм збереження культурної спадщини в Рівненській області;

– проаналізувати художні доробки окремих представників культурного простору краю;

– з'ясувати провідні тенденції, що були окреслені в розвитку культурно-мистецького життя Рівненщини.

Схвалення заслуговує запропонована у монографії періодизація культурно-мистецької діяльності на Рівненщині, яка розглядаються у двох аспектах: «починаючи від 1991 року по теперішній час, коли трансформується мережа культурно-освітніх закладів, розгортаються сучасні культурно-мистецькі процеси, фестивальні рухи, здійснюється спроба їх теоретичного осмислення та розробляються шляхи і заходи її (мережі – авт.) подальшого удосконалення. Утім, у роботі, з метою підтвердження її окремих положень, здійснено й історичний екскурс у минуле» [2; 9].

Наукова новизна дослідження визначається тим, що поданий у ньому матеріал ґрунтується виключно на документальних та архівних джерелах, який вперше у вітчизняній та зарубіжній історіографії був уведений до наукового обігу. У цьому контексті необхідно згадати зауваження видатного українського вченого В.Б. Антоновича, що «…кожна нова монографія повинна повідомляти нам нові, раніше невідомі, відкриті автором, історичні дані, або ж автор її повинен нам повідомити нові висновки з матеріалу вже відомого, добуті ним уважним вивченням та критичним аналізом цього матеріалу…» [1; 418]. І у цьому контексті згадана книга повністю відповідає наведеним вище настановам.

Привертає увагу той факт, що рецензована нами книга була створена у межах комплексної наукової проблеми «Дослідження фольклорних та мистецьких традицій Рівненської області», яку з грудня 1999 року розв'язує викладацький колектив і студенти художньо-педагогічного факультету та факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, зокрема тему «Українська культура: історичний аспект», яку розробляє кафедра культурології (завідувач – професор В.Виткалов) [2; 11].

Монографія складається з п'яти розділів, висновків до кожного розділу та загального висновку, списку використаних джерел і літератури, іменного та географічного покажчиків, додатків. Видання багате на фотоілюстративний матеріал, зокрема кольоровий, у якому подано портрети відомих представників культури і мистецтва Рівненщини, сюжетний видовищний ряд (фестивалі, конкурси, експозиції, виставки, творчі зустрічі, концерти, вистави тощо) і фотографії унікальних пам'яток архітектури, історії та культури чудового поліського краю. Загальний обсяг роботи складає 416 сторінок, а список джерел і використаної літератури налічує 805 позицій.

Структура видання обумовлена його історико-культурологічним контекстом. Кожен із п'яти фундаментальних розділів є самодостатньою і завершеною науковою розвідкою, яка лише поглиблює загальний контекст, виконаних із дотриманням усіх вимог дослідницького жанру. Ця робота за своїм змістом, структурою, інформаційною насиченістю має на меті всебічно виявити культурний потенціал лише однієї області України як вагомої складової загальнодержавного потенціалу та надихнути і спрямувати дослідників на поглиблене вивчення духовного розвитку в інших регіонах країни.

Щоб уявити собі, який величезний прошарок архівного, документального та історіографічного матеріалу був опрацьований Сергієм Виткаловим, слід звернутися до першого розділу монографії, що

є її науковим підґрунтям. Систематизація, хронологічна послідовність та комплексне вивчення розпорошених по різних фондах архівних джерел були здійснені ним із високою професійною прискіпливістю. Ретельне вивчення чинних документів у закладах культури і мистецтв Рівненщини, неупереджене, виважене ставлення до матеріалів на сторінках періодичної преси та в інших засобах масової інформації дозволили автору достовірно й об'єктивно, з наукових позицій відтворити процес становлення і розвитку духовної культури Рівненщини у складний період будівництва незалежної української держави.

Дослідження містить ґрунтовний аналіз нормативно-правової бази культури України, що почала формуватися з прийняттям Верховною радою 14 лютого 1992 р. «Основ законодавства України про культуру» і логічно дійшла до схвалення 25 грудня 2010 р. Закону України «Про культуру».

У контексті наукового осмислення проблеми молодий науковець здійснив глибокий аналіз концептуальної думки знаних в Україні та за її межами філософів, культурологів, мистецтвознавців, фольклористів, літературознавців, істориків, археологів, етнографів і краєзнавців М.Поповича, Ю.Афанасьєва, С.Безклубенка, М.Поплавського, Є.Антоновича, Р.Захарчук-Чугай, А.Іваницького, Т.Кари-Васильєвої, В.Тишевської, В.Шейка, В.Виткалова, І.Свєшнікова, Н.Стоколос, С.Шевчука, С.Китової, Я.Поліщука, Г.Бухала, Б.Прищепи, Г.Дем'янчука, Б.Столярчука, І.Пащука, А.Українець, Т.Пономарьової, В.Луца, Р.Тишкевич та ін.

Текст книги підтверджує, що автор вільно орієнтується в теоретичних напрацюваннях і сучасних дискусіях, що точаться з приводу поняття «українська культура» та навколо проблеми «регіональної культури», і цілком виправдано й продуктивно розглядає їхній розвиток на широкому тлі політичної, інтелектуальної та духовної атмосфери, що супроводжує будівництво незалежної України.

У загальній конфігурації монографії достатньо «комфортно» виглядає другий її розділ, у якому на розлогій документальній основі досліджене «історичне підґрунтя культурних процесів», що відбувалися на Рівненщині протягом XX століття. Спираючись на унікальні архівні матеріали, історичні розвідки, публіцистичні твори та періодику, С.Виткалов здійснив глибокий науковий аналіз особливостей поетапного розвитку на її землях професійного й аматорського мистецтва, а також культурно-просвітницької діяльності населення під владою російського самодержавства, в польський окупаційний час, у радянський період та за роки сучасної України.

Велику увагу автор приділяє вищій і середній спеціальній культурно-мистецькій освіті як вишколу фахівців для професійної діяльності в галузі культури, а також для роботи в музичних та школах мистецтв – унікальних осередків естетичного виховання дітей і молоді. У цьому контексті на багатому фактичному матеріалі в монографії аналізується діяльність Рівненської філії Київського інституту культури, процес становлення і розвитку згодом Рівненського державного інституту культури, Рівненського музичного, Дубенського культурно-освітнього училищ.

Після реорганізації 1998 року Рівненського педагогічного інституту та Рівненського інституту культури в гуманітарний університет (РДГУ) в його структурі функціонують художньо-педагогічний факультет та факультет музичного мистецтва, творчий потенціал яких, за об'єктивною оцінкою С.В. Виткалова, набув авторитету не лише в галузі підготовки фахівців вищої кваліфікації для роботи в установах культури і мистецтва західного регіону України, а й дослідницькій діяльності, що збагатила вітчизняну культурологію, етнографію, фольклористику, музикознавство, краєзнавство та інші галузі унікальними науковими досягненнями. Високий рівень професійної підготовки культурно-освітніх та мистецьких кадрів в РДІК і РДГУ автор монографії підтверджує низкою імен їхніх випускників, які отримали почесні державні звання України (народних і заслужених артистів, заслужених діячів мистецтв, заслужених працівників культури), працювали і продовжують працювати керівниками управлінь культури обласних державних адміністрацій, завідувачами міських і районних відділів культури, керівниками відомих в Україні та за її межами професійних, аматорських художніх колективів, бібліотечних, музейних установ, навчальних закладів культури і мистецтва тощо.

Виткалов С.В. не оминув увагою і підготовку в сучасних умовах працівників культури середньої ланки для сільських і селищних закладів культури та шкіл естетичного виховання Рівненщини, яку ефективно здійснюють у структурі РДГУ Рівненське музичне училище і Дубенський коледж культури і мистецтв.

Певна увага у монографії приділена організації підвищення кваліфікації працівників культури.

На обширному документальному матеріалі проаналізована діяльність обласних курсів підвищення кваліфікації працівників галузі та створеного на їх базі Рівненського факультету Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України, який здійснює підвищення кваліфікації працівників галузі семи областей західного регіону республіки.

У третьому розділі монографії за оригінальною (авторською, не схожою на інші – Ю.М.) схемою Сергій Виткалов дослідив культурницький і мистецький потенціал Рівненської області з огляду на духовні запити сучасників. З ретельною науковістю, в історичній і творчій ретроспективі вивчений стан і розвиток галузі за напрямами:

– пам'ятки архітектури (замки, монастирі та церкви) – історико-культурні скарбниці народу;
– культурно-мистецький чинник як фактор духовного становлення держави;
– інформаційний простір сучасної Рівненщини;
– клубний потенціал області (експериментальний досвід);
– бібліотеки у системі інформаційної діяльності краю;
– державний архів Рівненської області як інформаційний центр;
– музейна мережа в системі культурної діяльності краю;
– охорона історико-культурної спадщини в програмах діяльності місцевих органів влади;
– національно-культурні меншини як фактор оптимізації духовного життя Рівненщини.

Перше, що впадає в око, коли знайомишся зі сторінками третього розділу монографії, це – по-справжньому титанічна робота науковця, за фахом мистецтвознавця, який із завзятістю професійного історика не лише виявив, систематизував і підготував до друку величезний комплекс джерел, що само по собі є надзвичайно важливим, а й всебічно їх вивчив, проаналізував та увів до наукового обігу в контексті загальної теми дослідження.

Власний багаторічний досвід археолога, історика і культуролога Рівненщини дає підстави рецензентові зробити висновок, що з'ясування подій та окремих фактів вимагало від С.В. Виткалова надзвичайної витримки і наснаги, але досягнута мета та результат вартували витрачених зусиль.

У четвертому розділі монографії на конкретному матеріалі розглядається важливе питання реалізації культурних можливостей населення Рівненщини на її теренах за напрямами:

– сучасне кіно- і фотомистецтво як культурний феномен;
– театральне життя на зламі епох;
– фольклорна основа художньої культури краю;
– фестивальна практика в Рівненській області;
– творчі здобутки у сфері музичного життя;
– «зелений туризм» як фактор оптимізації життєдіяльності місцевого населення.

У розділі висвітлюються закономірності розвитку історико-стильових систем, виявляються центральні осередки цього розвитку, подаються особливості часового простору фольклору, демонструється трансформація жанрово-видового розмаїття народного та професійного мистецтва Рівненської області та його зв'язку з історичними і місцевими реаліями. Такий підхід зумовлює мету четвертого розділу. Вона полягає в репрезентації сучасного погляду на жанрово-видову систему в мистецьких традиціях культури Рівненщини з визначенням пріоритетів щодо зберігання та відродження художньої спадщини населення. У зв'язку з цим автор дослідження простежує процеси оновлення етно-регіональних традицій у сфері професійного та ужиткового мистецтва в світлі завдань щодо розвитку національної культури. Внесення до цього розділу питання, пов'язаного з проблемою розвитку туристичної Рівненщини, зовсім не є випадковим. Навпаки, акцентується увага на унікальності природних ландшафтів та історико-культурної спадщини краю, а також використання можливостей туристичної галузі з метою вивчення, збереження та популяризації пам'яток народної культури.

Рецензовану книгу завершує п'ятий розділ, у якому ґрунтовно досліджуються культурні проблеми Рівненщини в умовах глобалізаційних викликів сучасності та тенденції розвитку культурно-мистецького процесу сьогодення. Аналізуючи суперечливі тенденції розвитку глобальної масової культури, спираючись на праці відомих зарубіжних та вітчизняних учених, С.В. Виткалов на прикладі Рівненської області аргументовано доводить, що виважена регіональна культурна політика в Україні «…значною мірою консервує культурну традицію, а отже зберігає безліч форм традиційної культурної діяльності, що залишаються популярними…» [2; 319].

Не можна оминути увагою і надзвичайно вдале, виважене та науково обґрунтоване визначення автором монографії провідних тенденцій (числом двадцять одна) у сучасному культурному процесі

України, реалізація яких «забезпечить молодій республіці її справжнє національно-культурне відродження і входження у світовий культурний простір рівноправною країною, що опікується й духовною складовою своїх громадян» [2; 327].

Привабливо виглядають у виданні блискуче виконані нариси про знаних не тільки на Рівненщині, а й в усій Україні діячів культури і мистецтва та художні колективи під загальною назвою «Творчі портрети». Серед персоналій знаний фахівець з ділянки культурологічної освіти В.Виткалов, народний артист України Г.Морозюк, заслужений працівник культури В.Гайдайчук, заслужений майстер народної творчості України О.Рябунець, голови та члени обласних відділень творчих спілок України Ф.Бобрик, Б.Столярчук, П.Подолець, К.Литвин, М.Йориш, О.Харват, О.Литвин та ін.

Насамкінець хочеться висловити слова вдячності С.В. Виткалову за підготовку такого видання. У ньому здійснений справжній науковий підхід до дослідження важливих проблем, які всебічно розкривають панораму духовного життя українського народу в одному, окремо визначеному, регіоні нашої держави. Ця книга, безперечно, надихне інших дослідників доступитися до культурно-мистецького прошарку в інших областях України, що, у підсумку, ще вагоміше репрезентує світовій громадськості унікальність багатовікової духовної культури українства. На нашу думку, монографія є не лише вагомим внеском у розвиток української культурології, а й стане у нагоді науковцям, студентам, працівникам культури, діячам мистецтв, краєзнавцям та всім, хто не байдужий до національної духовної і культурної спадщини нашого народу.

Джерельні приписи

1. Антонович В.Б. [Рец. на:] П.А. Буцинский. О Богдане Хмельницком. – Харьков, 1882 // Киевская старина / В.Б. Антонович. – К., 1883. – Т. 5.

2. Виткалов С.В. Рівненщина: Культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: Монографія / С.В. Виткалов. – Рівне: ПП ДМ, 2012. – 416 с.: іл.

Резюме

Здійснено аналіз монографії С.В. Виткалова, присвяченій проблемам культурно-мистецького розвитку Рівненщини.

Ключові слова: культурно-мистецький розвиток, Рівненщина, регіональна культура.

Summary

Nikolchenko Y. **Review of the monograph: S.V. Vitkalov. Rivne area: cultural and art potential in the paradigms of contemporaneitu / S.V. Vitkalov. – Rivne: PP DM, 2012. – 416 pages: pict.**

The analysis of monograph of S.V. Vitkalov is carried out from the problems of cultural and art development of the Rivne area.

Key words: cultural and art development, Rivne area, regional culture.

Аннотация

Анализируется монография регионального исследователя С.В. Виткалова, посвященная проблемам культурного развития Ровенщины.

Ключевые слова: культурное развитие, Ровещина, региональная культура.

УДК 78.03:314.74.3

В.Г. Виткалов

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КІНЦЯ XIX-XX СТОЛІТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ МОНОГРАФІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

[Рец. на моногр. Г.В. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття». – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с.].

Відновлення сучасного українського культурного простору спонукає до пізнання і вивчення не тільки материкової культури, але й її діаспорної гілки.

З часу проголошення державної незалежності України значно активізувалися наукові дослідження діаспори, що маніфестують зародження нового напряму наукового пошуку гуманітарного профілю – *діаспорознавство*. Якщо історики, філософи, соціологи, політологи, літературознавці вже мають ґрунтовні напрацювання в цьому напрямі, то мистецтвознавство тільки робить перші кроки. У цьому контексті монографія Г.В. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття», яка нещодавно вийшла друком, презентує новий напрям сучасної науки – *українське музичне діаспорознавство* (Ucrainica musica diasporiana).

У згаданій вище монографії на основі ґрунтовної та різноаспектної джерельної бази викладено результати багаторічного комплексного дослідження музичної культури української діаспори у світовому часопросторі XX століття, проаналізовано складний процес її становлення, розвитку та особливості функціонування в різних країнах світу. Дослідниця здійснила реконструкцію понад столітнього музичного життя українців за кордоном.

У книзі висвітлено маловідомі в Україні сторінки життя і творчості багатьох діячів української музичної культури діаспори. Унаслідок проведеної архівно-пошукової праці, яка свідчить про багатолітню комплексну архівно-пошукову діяльність у бібліотеках, архівах, музейних фондах України та за кордоном, автору вдалося віднайти унікальні рукописні та друковані джерела, що вводяться вперше до наукового обігу.

Цінним здобутком роботи є впорядкування великої кількості нотографії та дискографії, що свідчать як про багату спадщину діаспори, так і вміння дослідниці працювати з архівними джерелами, роботи влучні і вмотивовані висновки, та аналогії. Значний обсяг фактичного матеріалу та його систематизація дали можливість автору вивчити великий спектр проблем музичної культури української діаспори XX століття у широких географічних (країни Європи, США, Австралії та ін.) та часових (з кінця XIX ст. до сучасності) обширах і дають право на висновок про те, що це перше фундаментальне, монографічне комплексне дослідження високого наукового рівня, що становить окрему сторінку у вивченні культурної творчості українців за межами своїх етнічних територій.

Монографія складається з 5 розділів, 23 параграфа, списку використаних джерел та літератури (4689 позицій), іменного і географічного покажчиків, переліку умовних скорочень.

Книгу вирізняє переконлива логіка вивчення історико-культурного процесу: прослідковуються передумови виникнення музичної культури української діаспори; характеризуються основні етапи її розвитку в контексті еміграційних хвиль; відзначається роль провідних митців у збереженні надбань вітчизняної музичної культури тощо.

Соціокультурні виміри культурно-мистецького життя української діаспори дослідниця подає крізь призму аналізу діяльності громадсько-політичних, просвітницько-культурологічних об’єднань та організацій, осередків музичної культури, виявлення їх ролі в налагодженні культурницького життя еміграції. Не оминає автор при цьому і суспільно-культурної та інтеграційної ролі церкви у збереженні духовно-моральних і національно-

культурних вартостей українського соціуму емігрантів засобами музичної культури.

Основна увага в аналізованій монографії зосереджена на розгляді виконавського мистецтва українців за кордоном (хорового, вокального, академічного інструментального, традиційного та аматорського вокального й інструментального музикування, музично-драматичного мистецтва тощо), творчості композиторів різних стилів і напрямів, а також проблем музичної освіти і музикознавства загалом, що дає можливість достатньо повно репрезентувати культурний потенціал і творчі можливості українців за межами своїх етнічних територій.

Привертає увагу й заключний розділ монографії, присвячений музичній культурі української західної діаспори XX століття, поданий крізь призму проблематики «діалогу культур». У цьому розділі розглядаються взаємовпливи музичних культур української діаспори та автохтонного населення багатьох країн світу, аналізується значний внесок українців у світову музичну культурну практику.

У другому підрозділі цього розділу акцентовано увагу на кризових ситуаціях та перспективах культурного діалогу біному «Україна – діаспора», що відбувається у сучасному світі, відзначено особливості розгортання цього діалогу впродовж XX століття, виокремлено здобутки та проблеми сучасного стану цих культурних взаємин.

Наукову новизну монографії визначає вперше запропонована в українському мистецтвознавстві спроба комплексного аналізу та оцінки музичної культури західної діаспори XX століття, осмисленої як цілісне явище.

Практична цінність наукової розвідки полягає в поглибленні та розширенні наявних в українській науці знань про специфіку функціонування національної культури за межами України; введенні до наукового обігу та культурологічної практики невідомих або маловідомих в Україні артефактів, персоналій тощо; можливостях використання її в навчально-виховному процесі, зокрема в лекційних курсах з історії української музики, вокально-хорового та інструментального виконавства, історіографії української культури чи української культури загалом.

Видання розраховане на науковців, студентів, а також усіх, хто цікавиться історією української музичної культури за кордоном і є помітним внеском у розробку національної культурно-мистецької проблематики.

Резюме

Аналізується монографічна розвідка Г.В. Карась, присвячена проблемам функціонування музичної культури діаспори в широкому часовому просторі XIX-XX століття.

Ключові слова: українська діаспора, творчість, музична культура, еміграція, мистецтво.

Summary

Vitkalov V. **Musical culture of the Ukrainian Diaspora of end of XIX-XX of centuries through the prism of modern monographic literature: [Review on monograph of G.Karas' the «Musical culture of the Ukrainian Diaspora in world of XX of century». It is Ivano-Frankivsk, 2012. – 1164 c.]**

Musical culture of the Ukrainian Diaspora of end of XIX-XX of centuries through the prism of modern monographic literature.

Key words: the Ukrainian Diaspora, work, musical culture, emigration, art.

Аннотация

Анализируется монографическое исследование А.В. Карась, посвященное раскрытию проблем функционирования музыкальной культуры украинской диаспоры в конце в широком временном поле XIX-XX столетий.

Ключевые слова: украинская диаспора, творчество, музыкальная культура, эмиграция, искусство.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрощук Н.Г. – пошукувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ).

Бабич Я.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ).

Безугла Р.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант КНУКіМ.

Білецька О.О. – кандидат культурології, доцент кафедри іноземних мов КНУКіМ.

Білозуб Л.М. – пошукувач КНУКіМ.

Бляшук О.М. – аспірантка Інституту соціальних наук Східноєвропейського університету ім. Лесі Українки (СЄНУ).

Богданова М.В. – аспірантка КНУКіМ.

Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології РДГУ.

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології РДГУ.

Гамалія К.М. – кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри КНУКіМ.

Гоцалюк А.А. – кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства Міжрегіональної академії управління персоналом (Київ).

Гулая О.С. – аспірантка Харківської державної академії культури.

Дабло Л.Г. – аспірантка Маріупольського державного університету.

Добіна Т.Г. – аспірант кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Драбчук Ю.П. – пошукувач КНУКіМ.

Драгомирецька О. – аспірантка Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Д'яченко Р.В. – пошукувач КНУКіМ.

Захаровський О.Є. – асистент КНУКіМ.

Ігнатов С.О. – кандидат медичних наук, доцент Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Ігнатова Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент СЄНУ ім. Лесі Українки.

Каневський М.Є. – старший викладач КНУКіМ.

Карпова Л.О. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри культурології КНУКіМ.

Князєва Т.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант КНУКіМ.

Комарніцький І.О. – кандидат культурології, доцент КНУКіМ.

Коржов О.Ю. – аспірант КНУКіМ.

Кравченко О.В. – доктор культурології, професор Харківської державної академії культури.

Курочкін О.В. – доктор історичних наук, член-кореспондент НАН України, професор ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України.

Лавренюк О.О. – аспірантка КНУКіМ.

Лазука В.М. – концертмейстер Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Лісова І.В. – пошукувач КНУКіМ.

Левенець М.В. – пошукувач кафедри культурології РДГУ.

Ляховська О.С. – аспірантка КНУКіМ.

Магеря О.П. – кандидат філософських наук, доцент кафедри етики та естетики Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

Медведєва А.О. – аспірантка КНУКіМ.

Матола О.О. – аспірант КНУКіМ.

Мірошниченко А.А. – аспірантка КНУКіМ.

Нікольченко Ю.М. – доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Папура І.І. – аспірантка КНУКіМ.

Петрова І.В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології, докторант КНУКіМ.

Полтавець О.М. – аспірантка КНУКіМ.

Поляшенко Т.В. – кандидат культурології, заступник декана юридичного факультету КНУКіМ.

Радзієвський В.О. – кандидат культурології, доцент КНУКіМ.

Русавська В.А. – кандидат історичних наук, доцент КНУКіМ.

Сабадаш С.Ю. – аспірант кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Сабадаш Ю.С. – доктор культурології, професор, завідувач кафедри італійської літератури, мови та культури Маріупольського державного університету.

Сіра О.А. – аспірантка КНУКіМ.

Складановська М.Г. – доцент кафедри філософії та політології Придніпровської державної академії будівництва та архітектури.

Смирнова Т.В. – кандидат історичних наук, доцент кафедри музичного мистецтва РДГУ.

Соланський С.С. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Хлистун О.С. – аспірантка КНУКіМ.

Станіславська К.І. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Толок Г.А. – кандидат технічних наук, доцент кафедри готельно-ресторанного бізнесу КНУКіМ.

Цапук О.В. – пошукувач кафедри культурології РДГУ.

Царук С. – пошукувач Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Чернишевич Н.І. – аспірантка КНУКіМ.

Чухрай Л.О. – кандидат культурології, старший викладач КНУКіМ.

Шевченко М.І. – кандидат культурології, старший викладач кафедри соціології КНУКіМ.

Школьна Т.С. – кандидат мистецтвознавства, КНУКіМ.

Щокіна О.П. – кандидат культурології, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Устіменко Л.М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри міжнародного туризму КНУКіМ.

Ференкова Г.А. – пошукувач КНУКіМ.

Ювковецька Ю.О. – аспірантка Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.