

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

В І С Н И К

**ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ**

Щоквартальний науковий журнал

2'2011

Київ – 2011

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:
Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2011. – № 2. – 226 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання історії, філософії, мистецтвознавства, культурології. Значна увага приділяється проблемам сучасної політичної науки.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Чернець В.Г., д.філос., професор (голова редколегії); **Бітасєв В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України (заступник голови редколегії, головний редактор); **Антонюк О.В.**, д.політ.н., професор; **Афанасьєв Ю.Л.**, д.філос.н., професор; **Базовкін Є.Г.**, д.і.н., професор; **Баканурський А.Г.**, д.мист., професор; **Богуцький Ю.П.**, к.філос.н., професор, академік НАМ України; **Вільчинська І.Ю.**, д.політ.н., доцент (відповідальний секретар); **Воєводін О.П.**, д.філос.н., професор; **Горбатенко В.П.**, д.політ.н., професор; **Даниленко В.М.**, д.і.н., професор, член-кор. НАН України; **Єсипенко Р.М.**, д.і.н., професор; **Ковальчук Н.Д.**, д.філос.н., доцент; **Кресіна І.О.**, д.політ.н., професор; **Кулешов С.Г.**, д.і.н., професор; **Левчук Л.Т.**, д.філос.н., професор; **Личковах В.А.**, д.філос.н., професор; **Оніщенко О.І.**, д.філос.н., професор; **Оніщенко І.Г.**, д.політ.н., професор; **Павко А.І.**, д.і.н., професор; **Пазенок В.С.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; **Путро О.І.**, д.і.н., професор; **Ржевська М.Ю.**, д.мист., доцент; **Рибачук М.Ф.**, д.філос.н., професор; **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Слободяник М.С.**, д.і.н., професор; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член-кор. НАМ України; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік НАМ України; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор.

Затверджено: *постановою президії ВАК України від 26.05.2010 р. № 1-05/4 як фахове видання з філософських наук, культурології та мистецтвознавства (Перелік № 9), постановою президії ВАК України від 01.07.2010 р. № 1-05/5 як фахове видання з історичних наук (Перелік № 12) та постановою президії ВАК України від 22.12.2010 р. № 1-05/8 як фахове видання з політичних наук (Перелік № 12)*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 31 травня 2011 р.)

**Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор**

Ф і л о с о ф і я

УДК 161.11

Тетяна Іванівна Бондар
кандидат філософських наук, доцент
Київського університету ім. Бориса Грінченка

ЛОГІКА В СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті на основі короткого екскурсу в історію виникнення та становлення логіки дається аналіз впливу соціально-політичних чинників на її статус та роль у суспільстві.

Ключові слова: логіка, інтелектуальна культура, раціональність, соціально-політичні чинники, соціальний статус, аргументація.

The article deals with the analysis of the influence of socio-political factors on logics status and its role in the society on the basis of short outline of logics foundation.

Keywords: logics, intellectual culture, rationality, social-political factors, social status, argumentation.

Сьогодні хвиля алогізму та ірраціоналізму заповонила нашу культуру. Незаперечним, на жаль, є факт падіння рівня культури мислення, раціонального міркування, вміння вести конструктивні діалоги. Нездатність і небажання багатьох членів суспільства до критичного аналізу тих чи інших ситуацій, відсутність навичок послідовного і обґрунтованого викладу власних думок, переконання своїх співгромадян раціонально-логічним способом і в сфері політики, і в інших сферах суспільного життя – це шлях від цивілізації до варварства. Така догматичність мислення, абсолютна довіра до авторитету і пошуки цих авторитетів, справжніх чи уявних, є характерною рисою людини тоталітарного суспільства, готової виконувати точно і беззаперечно накази своїх лідерів. Це – атавізм тоталітарного менталітету.

В сучасному суспільстві полеміка домінує над дискусією, оскільки метою є не пошук оптимального, раціонального рішення, а перемога у суперечці. Прагнення бути зрозумілим і розуміти самому немає і в помині. Більше того, спроба зрозумілої аргументації чи просто зрозуміла, зв'язна мова викликають агресію. Можна говорити про жахливе торжество логічного невігластва, відсутності будь-якої логічної культури – в побуті, в діловій активності, в політичному житті. Багатослів'я при відсутності аргументації по суті справи, невміння мислити конкретно, безвідповідальні рішення, нездатність узгодити закони, невміння і небажання шукати і визначати зміст понять, що відображують сутність тих чи інших предметів і явищ, нездатність визначити предмет домовленості чи суперечки, свою власну позицію. Логіка, що повинна гарантувати розуміння, розумне мислення, спілкування і дії, не тільки не сприймається, а навіть заперечується, відкидається [5, 56].

Подібна ситуація склалася не лише в нашій державі, а й у інших країнах пострадянського простору. Однак стурбованість з цього приводу виражають лише науковці, та й то переважно у Росії (Тульчинський Г.М., Соріна Г.В., Меськов В.С., Субботін А. А., Брюшинкін В. Н. та ін.). В Україні з'являються лише поодинокі праці вчених і педагогів, що намагаються привернути увагу суспільства до раціональності міркувань (Титов В.Д., Тягло О.В., Бандурка О.М.). Тому мета запропонованої статті – проаналізувати вплив соціально-політичних чинників на роль логіки у суспільстві та її соціальний статус.

Роль логіки як науки і навчальної дисципліни в той чи інший період історичного розвитку суспільства частіше за все прийнято пов'язувати з математикою, теорією пізнання, онтологією, риторикою. Е. Гуссерль пов'язує історію зародження логіки з історією грецької науки, яку необхідно було рятувати від софістичного скептицизму і суб'єктивізму. Він вважає, що подальше існування науки залежало від можливості виявлення об'єктивних критеріїв істини. Е. Гуссерль підкреслює ідею практичної спрямованості логіки і стверджує, що "логіка є обов'язковою вимогою всіх наук, і цьому відповідає також, що логіка історично виросла із практичних мотивів наукової роботи" [2, 24]. На думку Ван дер Вардена, логіка Арістотеля оформляється на основі систематизації результатів, досягнутих в галузі математики. Але, як вважає Б.С.Грязнов, основні приклади взяті Арістотелем з природної розмовної мови, ґрунтуються на здоровому глузді, тому говорити про видобування силогістики з математики чи з науки взагалі неправильно. Джерело арістотелівської логіки, на його думку, треба шукати в політичному стані Афінської держави часів Арістотеля, в тій ролі, яка відводилась в державі ораторському мистецтву.

В епоху Арістотеля в Афінах ораторське мистецтво стає одним із інструментів прийняття найважливіших політичних рішень. Тому і було таким актуальним для держави, суспільства дослідити і систематизувати механізми впливу ораторського мистецтва на слухачів. Давні теоретики, на думку

Б.Грязнова, починають вивчати в мові структуру доведення, спростування, види доведення. Вони намагаються відслідкувати об'єктивні основи різних типів міркувань. Вони істинні завдяки своїй структурі, формі. Але вони і переконливі завдяки своїй структурі. Немає потреби займатися доведенням, коли нам дається пропозиція в формі: Якщо всі А є В і всі В є С, то всі А є С. Чи багато таких речень можна побудувати в нашій мові при деяких заданих умовах; чи всі вони однаково інтуїтивно очевидні? Якщо ж ні, то чи не можна неочевидні привести до форми очевидних, щоб тим самим розширити клас таких речень" [1, 239]. Отже, як сфера систематизації логічних міркувань розглядається політична практика ораторського мистецтва.

Як правило, статус цієї науки, вплив її на становлення культури мислення у суспільстві, рівень раціональності соціуму залежать передусім від соціально-політичних чинників, бо саме соціально-політичні пріоритети є визначальними для формування ціннісних установок суспільства, зокрема щодо освітнього ідеалу. Адже саме через систему освіти здійснюється трансформація суспільного досвіду, культури, формується наукова картина світу особистості, світогляд, логіка міркування, орієнтована на доказ і обґрунтування.

Про домінуюче значення соціально-політичних чинників у виникненні та подальшому розвитку логіки, її статусі у науковому, освітньому, політичному, моральному, релігійному та правовому просторі свідчить вся тисячолітня історія її існування. Злети і падіння, періоди забуття і відродження в кінцевому підсумку визначалися потребами суспільства в раціональності та можливостями, які надає це суспільство своїм громадянам:

1. Наявність публічної правової процедури розв'язання можливих зіткнень інтересів та суперечок, тобто певна політична та правова культура.

2. "Відкритість суспільства", тобто реальні контакти з людьми інших культур, коли людям, що говорять різними мовами, представляють різні культури та різні інтереси необхідно домовлятися про щось, а отже, потреба в діалозі і взаєморозумінні, основи яких закладаються логікою.

3. Найважливішою ж умовою і стимулом розвитку логіки та формування логічної культури в межах соціуму в цілому, а не лише в окремих його групах (наукових, політичних, релігійних та юридичних колах) є демократія.

Цей термін так часто вживається останнім часом, особливо за роки незалежності нашої держави, доречно і недоречно (частіше недоречно), що мало хто задумується над змістом поняття "демократія", що вже є одним із показників низького рівня культури мислення нашого суспільства, рівня його раціональності. Адже однією з головних умов логічно побудованого міркування є визначеність його понять.

Вже стало традиційним давати поняттю "демократія" номінальне визначення – "влада народу", розуміючи демократію як вседозволеність, відсутність будь-яких норм і правил в різних сферах суспільного життя. На думку автора, при такому тлумаченні демократії за кадром залишається найважливіше – сама її суть. А суть ця полягає в тому, що дійсно демократичним може бути лише те суспільство, управління яким здійснюється через свідоме і вільне волевиявлення народу. Кожен громадянин має діяти саме так, а не інакше, не тому, що до нього застосовується сила примусу (фізичного чи економічного, "промивання мозку"), підкуп, а тому, що такими є його переконання, які становлять ядро світогляду людини. Управляти демократично – значить формувати відповідні переконання громадян, створювати ефективну систему аргументації, що передбачає високий рівень раціональності суспільної думки, його мислительної культури. Саме логіка і є фундаментом формування логічної культури і вдосконалення суспільного інтелекту.

Тенденції суспільного розвитку у середні віки не сприяли формуванню самостійних творчих особистостей. Однак потреба в обґрунтуванні основного ідеологічного постулату – міфологеми одвічного існування Бога як основи і творця всього суцього, що реалізувалося у філософсько-богословських та часто блискучих з точки зору їх риторичної досконалості диспутах відомих філософів і богословів стимулювала розвиток, хоча і у дещо деформованому вигляді (переважно дедуктивний метод побудови міркувань). Як навчальна дисципліна логіка в цей період посідала чільне місце в програмах тогочасних навчальних закладів. Вона входила до так званого тривіуму (поряд з граматикую і риторикою), що був фундаментом змісту тогочасної освіти. Граматика повинна була навчити говорити правильно, риторика – витончено, а логіка – будувати свою думку, а отже, і мову, так, щоб висновки у міркуваннях людини були обґрунтованими і доведеними. "Культура розуму" підпорядковувалась теології, але будувалась на основі логіки.

Образ логіки, створений в праці французьких вчених А. Арно і П. Ніколя "Логіка або Мистецтво мислити" (логіка Пор-Рояля), що вийшла у XVII столітті, сприяв тому, що вона вже не покидала європейських гімназій та університетів. Її завданням було допомогти оволодіти теорією і практикою характерних міркувань в галузі релігії, юриспруденції, політики та повсякденного життя. Г. Лейбніц послідовно проводив ідею "всезагального характеру логічних форм", виділяючи при цьому два типи логіки – теоретичну (математичну, символічну логіку) та прикладну. Він вважав, що логічні закони споріднені із законами здорового глузду, а логічна форма структурує будь-які судження і створює передумови для побудови міркувань у різних сферах діяльності.

Критика логіки Арістотеля в епоху Відродження не заважає існуванню попередньої ідейної установки: логіка являється засобом обґрунтування будь-яких теоретичних міркувань. Але область цих міркувань змінилась, отже, повинна змінитись і логіка.

Однак критика логіки ніколи явно не було спрямована проти державної політики і теології, фундаментом яких слугувала логіка. Критика була безпосередньо орієнтована, спрямована на логіку, або на систему освіти. Це пояснюється тим, що при зрощенні, певним чином, логіки з державною політикою і теологією, критика логіки по суті виявлялась і критикою теології, і політики, тому що руйнувала те, на чому вони будувались. А вже безпосередньо критика теології і політики була просто небезпечною для життя.

Уряд завжди "цікавиться перш за все тим, за допомогою чого він може справляти найсильніший та довготривалий вплив на народ". Саме система освіти була тоді (Середньовіччя), як і зараз, тією структурою, яка закріплювала подібний вплив. Таким чином, двоє становили університетів, з одного боку, і місце логіки в системі освіти – з іншого, створювали умови для того, щоб одягти скептицизм епохи Відродження в логічний "одяг". А вже в ньому критика богословсько-схоластичного стилю мислення і боротьба з ним приймала ніби завальований характер.

В культурі Нового часу логіка набула нового статусу, почала орієнтуватися на розвиток емпіричного знання. Ф. Бекон доводить, що зміна культури без зміни способу міркування та обґрунтування думок неможлива. Г. Лейбніц послідовно проводив ідею "всезагального характеру логічних форм", виділяючи при цьому два типи логіки – теоретичну (математичну, символічну логіку) та прикладну. Він вважав, що логічні закони споріднені із законами здорового глузду, а логічна форма структурує будь-які судження і створює передумови для побудови міркувань у різних сферах діяльності. В епоху Просвітництва в енциклопедії Дідро логіка трактується як "ключ до наук" і "керівництво для знань людини".

В Україні логіка була обов'язковим предметом вивчення у Києво-Могилянському колеґіумі, а потім – Академії. В 1850 р. філософія як навчальна дисципліна в університетах Російської імперії була заборонена, були ліквідовані філософські факультети (чому тільки в університетах православної орієнтації) і, відповідно, кафедри філософії, але логіка залишалась невід'ємною частиною університетської освіти, хоча викладати її мали право лише представники загальноуніверситетських кафедр богослов'я, тобто особи духовного чину. З 1859 р. логіку і філософію було дозволено викладати представникам світської науки [3, 21]. Актуальність і значущість логіки і риторики особливо зросли в другій половині XIX століття і були наслідком низки реформ, зокрема реформи судової системи, що призвела до бурхливого розвитку судового красномовства і появи цілої плеяди видатних судових ораторів. В основу всіх підручників з логіки у Росії та у Німеччині було покладено систему логіки Х. Вольфа).

Початок XX ст. ознаменувався не тільки активною видавничою діяльністю, але й розробкою прийомів та способів розповсюдження і популяризації логіки. Про це можуть засвідчити підручники та навчальні посібники з логіки, що видавалися на конкурсній основі для середніх та вищих навчальних закладів. В цьому процесі особливо показовим є видання методичних посібників, навчальних програм та підручників для самоосвіти [3, 19]. Однак соціальні потрясіння початку XX ст. надовго затримали її подальший поступальний розвиток, надовго призупинили її подальше розповсюдження серед широких народних мас [3, 20]. В 1850 р. філософія як навчальна дисципліна в університетах Росії була заборонена і були ліквідовані філософські факультети (чому тільки в університетах православної орієнтації) і, відповідно, кафедри філософії, але логіка залишалась невід'ємною частиною університетської освіти, хоча викладати її мали право лише представники загальноуніверситетських кафедр богослов'я, тобто особи духовного чину. З 1859 р. логіку і філософію було дозволено викладати представникам світської науки [3, 21].

Після революції 1917 р. логіка довгий час переживала період забуття як навчальна дисципліна, оскільки була виключена з системи не лише шкільної, а й вузівської освіти. Інтерес до логіки як науки теж був значно звужений рамками ще нової на той час математичної (символічної) логіки і проявляли його головним чином фахівці математичної галузі. Полемічні ж прийоми, мистецтво аргументації, ефективного діалогу шліфувалися, відточувалися в системі партійної освіти.

Багато авторів останнім часом звертає увагу на той факт, що в 1947 р. викладання логіки було запроваджене "згори", постановою ЦК КПРС "Про викладання логіки та психології в середній школі" (Кобзар В.І., Тульчинський Г.Л. та ін.). Чому? Маловірогідно, що причиною стало лише звернення з листом до Й.В.Сталіна С.І. Поварніна. Причини такого рішення, очевидно, і тут треба шукати саме в соціально-політичних обставинах, що склалися в країні на той час. Перемога Радянського Союзу у Великій вітчизняній війні була здобута завдяки надзвичайним, титанічним зусиллям народу. Тими, хто переміг озброєну за останнім словом тогочасної техніки військову армаду, хто пройшов і проповз пів-Європи, побачив інший світ, інше життя, хто відчув себе переможцем – вже не можна було тримати у шорах страху, управляти, ставлячи на коліна. Народ відчув власну силу, переконався у власних можливостях. Потрібні були інші шляхи і інші засоби управління. Очевидно, саме тому в першу чергу вивчати логіку за вказівкою Сталіна мусили члени уряду і члени ЦК КПРС.

У подальшому інтерес до логіки та її соціального статусу знову зазнають змін. В межах даної статті немає потреби ще раз повторювати загальновідомий факт, що відповідно до ідеології і політики партії, діалектична логіка визнавалась головною, яка "знімає" в собі формальну, або включає її в себе як свою елементарну частину (подібно до арифметики і вищої математики) – 1961-1989 рр. [5, 27]. Наприкінці 70-х років, згідно з дослідженнями, проведеними Міністерством вищої та середньої спеціальної освіти УРСР, логіка викладалася лише на гуманітарних факультетах університетів та в деяких педагогічних інститутах. Однак рівень логічної культури населення на той час підтримувався певною

мірою завдяки шкільним та вузівським курсам математики, і перш за все геометрії. Саме математика вчила послідовності думок, обґрунтованості висновків, не допускала суперечностей у міркуваннях. Вітчизняна логіка в радянські часи розвивалася не за рахунок внутрішніх, а за рахунок ряду зовнішніх чинників. Перш за все як субкультура, яка відіграла важливу роль у збереженні та розвитку вільнодумства, інтелектуальної та моральної самостійності. Логічне співтовариство в нашій країні в кінці минулого століття виконувало не власне професійну, а швидше за все соціальну, якщо не соціально-політичну, роль. В першу чергу це стосується філософської логіки. Вона все далі відходила від філософії в бік математики, створюючи дещо штучну зону ідеологічно не заангажованого вільнодумства [5, 77].

Реальний соціальний статус логіки в нашому суспільстві на даному етапі його розвитку є незадовільним. Транзит від тоталітаризму до демократії, як показує досвід, не обов'язково має своїм кінцевим пунктом, підсумком реальну демократію. Атмосфера страху за своє становище, конформізму, суспільна анемія сприяє виникненню олігополії. Логічна культура залишається тут непотрібною. Рівень раціональності, логічної культури суспільства визначається і врешті-решт має відповідати тим потребам і запитам, що об'єктивно виникають перед суспільством на тому чи іншому етапі його розвитку. Такі запити ставить суспільству наука, практичні потреби матеріального виробництва. Це підтверджується історією розвитку наукового знання та логіки протягом століть.

Коротенький екскурс в історію становлення логіки як науки і навчальної дисципліни дає можливість пересвідчитися у невіддільності логогенезу від цілісного контексту соціальної та політичної діяльності [4, 241]. Проблеми владних верств суспільства у забезпеченні легітимності державного устрою, оптимального виконання управлінських функцій та формуванні соціальних суб'єктів, здатних забезпечити економічний і духовний процес соціуму, породжують потужні імпульси для розвитку і поширення логічного знання. Культивування раціональності в суспільстві стабілізує соціально-політичні процеси, дозволяючи пом'якшувати наслідки соціальних змін чи криз або й уникати останніх. Втрата суспільною думкою контролю над діяльністю як світської, так і духовної влади призводить і до падіння мислительної культури суспільства, його логічного тону.

Логічне знання є інструментом організації людського досвіду у відносно стійку систему. В реальній політиці, законодавстві, масштабних економічних проектах та їх реалізації, в сфері освіти не ставиться питання про взаємозв'язок задекларованого бажаного, необхідного і суцього. Скептицизм щодо декларованих політико-правових та соціально-економічних рішень не супроводжується самостійним продумуванням і врахуванням логічних наслідків, що випливають з передвибірчих обіцянок. В суспільстві досить низький "логічний статус". Логіка витіснена на периферію освіти. Наші економісти і політики не вивчали логіки, мають досить низький рівень логічної культури. Нечисленні логіки-професіонали рідко звертаються до аналізу сучасних актуальних суспільних проблем, а якщо звертаються, то використовують в своїх міркуваннях таку кількість формалізмів, що зрозуміти їх може лише інший логік-професіонал, але ніяк не економіст, юрист, соціолог чи політик. Необхідний тандем логіків та спеціалістів інших галузей.

Як свідчить історія, рівень логічної культури та ставлення до неї владних верств відповідає запитам суспільного устрою та характеру суспільних процесів. Недарма ж становлення логіки як науки відбулося в античному суспільстві перш за все завдяки демократії, яка вимагає такого правління, яке спиралося б не на силу примусу, не на варварський меч, а на силу переконання, на розум. Цей вплив здійснювався і здійснюється через мову як засіб матеріалізації думки. В логічних вченнях відображувались спроби розкрити силу промов, зрозуміти, у чому ж полягає ця сила, на чому ґрунтується, показати, якими властивостями повинні володіти переконливі промови, здатні схилити слухачів на свій бік. Правильність мови, її зв'язаність, послідовність і доказовість вперше були визначені Демокритом як логічність. Тому бурхливий розвиток ораторського мистецтва Давньої Греції, діалогізація спілкування стали тією рушійною силою, тим могутнім стимулом, завдяки якому саме там і саме тоді вся сукупність існуючих логічних знань була трансформована в цілісну струнку систему логічних категорій і законів. Праці Арістотеля стали завершальним етапом у становленні логіки як окремої філософської науки. Духовною та інтелектуальною основою розвитку науки і техніки змогло стати усвідомлення того, що світ єдиний, створений єдиною волею за єдиним замислом і нам дана здатність спробувати уявити деталі цього замислу. Роль інтелектуальної техніки виконувала логіка – одне із головних досягнень давньогрецької філософії.

За всієї абстрактності логіка – наука емпірична. Вона є узагальненням досвіду ефективної аргументації. Це зрозуміло кожному, хто читав арістотелівські "Аналітики", "Про категорії", "Про тлумачення". Відповідь на питання "для чого і чому виникає логіка?" залежить від відповіді на питання "коли і для чого людям потрібна ефективна (раціональна) аргументація?". І відповідь на це питання абсолютно очевидна: коли у людей є певні інтереси, коли вони можуть відстоювати та просувати їх публічно, обговорюючи з іншими людьми.

Логіка – ядро не тільки інтелектуальної культури. Логічно – значить раціонально, конструктивно, загально значимо, апелює до взаєморозуміння і загальноприйнятих правил міркування. Логічно – значить переконливо, тому що доказово, здатне реалізуватися, тому що істинне. Тому логічно – значить адекватно і відповідально, тобто перевірено і конкретно. Недаремно стоїки так наближували логіку і етику. Логічна і моральна культури – дві сторони єдності людської свободи і відповідальності.

Логіка може бути потрібною тільки у вільному суспільстві з вільними людьми, де за допомогою права гарантується їх свобода і взаємна відповідальність. Логіка і право йдуть поруч. Наслідок, якщо він цивілізований, а не будується на механічному аргументі, вибиванні та видушуванні дізнань і показів, суд, громадянське суспільство і правова держава – живе середовище живої логіки

Вільна людина ставиться до іншої людини як до такої ж вільної, враховує її інтереси, вступає в діалог і відповідальні стосунки. І такій людині потрібна логіка. Самозванцю вона не потрібна. Його воля не обмежується свободою. Тому він неадекватний. Йому потрібні лише ідеї, лозунги і дії. Свобода волі як воля до неволі. А хто не з нами, той проти нас. Інші для нього – такі ж неадекватні самозванці, а тому і слухати їх, і говорити з ними немає потреби. В такій ситуації раціональна аргументація нікого не цікавить. "Ти начальник – я дурень, я начальник – ти дурень". Найефективнішим аргументом є "механічний жезл Івана Грозного, дубинка Петра 1, пістолети і бомби народовольців, вбивства на замовлення, рекет тощо [5, 58-59]. Видатний російський популяризатор логіки С.І.Поварнін, узагальнюючи нечесні прийоми ведення суперечки, звертає увагу на так звані уловки "механічного" характеру. Подібна аргументація є проявом не тільки полемічної неспроможності. Вона властива людям, що не володіють істиною, думки яких не адекватні реальності. Тому насилля над реальністю, над іншими людьми – єдиний їх доказ. Абсурдна свідомість породжує абсурдні аргументи і приводить до абсурдних дій.

Людина до цього часу не є господарем власного життя. Людина може стати здатною до самовизначення, діяти вільно, проявляти свободу вибору лише тоді, коли у неї є для цього об'єктивні умови. Тільки тоді людина стає здатною до самовизначення, до усвідомлення власних інтересів, до осмислення своїх стосунків з іншими людьми, відповідно – до відповідальних рішень і логічного мислення.

Логіка – це не тільки сукупність логічних теорій, числень і формальних методів, а й мистецтво. Вміння досліджувати умови та основні підстави різних конкретних міркувань, щоб в результаті переконатися у їх правильності чи неправильності, достатності чи недостатності – це теж справа логіки. Логіка – це квінтесенція єдності економіки і права, підсумок, результат, продукт їх як практики і гарантії свободи. Дійсна, не ефемерна логічна культура стає можливою лише внаслідок визначеності майбутнього людини, наявності свободи в її діях і помислах. Логіка вдосконалює апарат дедукції і розробляє такі логічні методи пізнання, як формування понять і побудова теорій. Завдання логіки полягає не тільки в тому, щоб описати, як із засновків здобуваються людиною чи комп'ютером (або як шукаються) доведення, а в тому, щоб обґрунтувати можливі способи міркування, методи пошуку доведень тощо. Логіка вдосконалює апарат дедукції і розробляє такі логічні методи пізнання, як формування понять і побудова теорій. Все більш потрібною стає не математична логіка, а традиційна – теорія і практика ефективної аргументації.

Логічна домінанта виникає у вільному і відкритому суспільстві, де важливі і тим паче найважливіші рішення приймаються на основі дискусій, переговорів і договорів, а не владними вождями, що підминають під себе не лише логіку, а й здоровий глузд. Логічна культура характеризується ясністю, прозорістю, зв'язністю та ефективністю міркувань. В її масовому вимірі культура мислення взаємодіє з усіма іншими видами культур – політико-правовою, економічною, науковою, моральною, релігійною і навіть художньо-естетичною тією мірою, якою ці культури мають раціональні компоненти. Головний резерв розвитку вітчизняної логічної культури, на нашу думку, знаходиться в системі освіти, оскільки саме вона справляє найбільший вплив на формування світогляду особистості.

Використані джерела

1. Грязнов Б.С. Логика, рациональность, творчество / Б.С. Грязнов. – М., 1982.
2. Гуссерль Э. Логические исследования. Пролегомены к чистой логике / Э. Гуссерль. – СПб., 1909. – Т.1.
3. Кобзарь В.И. Логика в России последнего столетия: основные этапы и итоги / В.И. Кобзарь // Философские науки. – 2009. – № 4.
4. Титов В.Д. Логическое знание в его социокультурной детерминации (религиозный, правовой, политический контекст Древности и Средних Веков / В.Д. Титов. – Х.: Региоформ, 2004.
5. Тульчинский Г.Л. Логическая культура и свобода: логика в российском обществе XX-XXI столетий / Г.Л. Тульчинский // Философские науки. – 2009. – №4.

ДО ПИТАННЯ ПРО ІСТОРІЮ ТЕРМІНА "ЕТНІЧНІСТЬ"

У статті розглядається історична генеза поглядів на етнічність як термін і як субстанцію; особлива увага приділяється детальному аналізу англійської та французької версій терміна "етнос"; досліджуються протилежні за підходами етнологічні концепції Л.Гумільова та Ю.Бромляя.

Ключові слова: *етнос, етногенеза, спільнота, спосіб буття.*

The article deals with the historical genesis of views on ethnicity as a term and as substance, focusing on detailed analysis of English and French versions of the term "ethnos", examines contradictory approaches ethnological concepts L. Gumilev, and J. Bromley.

Keywords: *ethnos, ethnogenesis, community, manner of being.*

Актуальність теми статті зумовлена вибухом етнонаціональної активності останніх десятиліть і потребою переосмислення понять "етнос" і "нація".

Термін "етнічність" має складні корені. Він похідний від грецького "етнос". Спочатку це слово означало будь-яку сукупність: тобто групу людей чи тварин, що мають спільні характеристики, живуть і діють спільно. Так, у Гомера зустрічається *ethnos hetairos* – "група друзів/спільників", *Lykios mega ethnos* – "великий натовп лікійців", *ethnos nekros* – "мерці", *ethnos melissios* або *ornithios* – "рій бджіл, зграя птахів". Це значення зберігалось у слова і пізніше. Наприклад, у Софокла *ethnos theros* – "звірі", а у Піндара *ethnos antheros* і *gynaikos* – "етнос чоловіків і жінок", або *ethnos broteon, thnaton* – "смертна раса" як визначення людства в цілому.

"Етнічне" в сучасному значенні слова з'являється у післягомерівській літературі. Геродот згадує *Mekikos ethnos* ("мідійців") або *ethnos ta hellnika* ("еллінські етнії"). Одночасно слово вживалось у суто соціальному значенні (ремісники у Платона, індійські брахмани у Діодора Сицилійського, жерці чи професійні об'єднання у грецьких написах).

Приблизно з часів Арістотеля *ethnos* у множині та *ethnos* починає вживатись як означення негреків на противагу слову *Hellnos*. Саме з цим значенням слова "етнос" (хоча не єдиним і не основним у грецькій мові) пов'язує його вживання при перекладі на грецьку мову деяких іншомовних понять. Так воно вживалось при перекладі латинського *provincia* (відповідно на противагу *Roma*).

Аналогічним чином у грецькому перекладі Старого заповіту та *ethnos* передає єврейське *goyim*, що означало не-євреїв. Те саме значення слова зберігається у Новому заповіті, причому воно може означати як язичників (тобто не-євреїв і нехристиян), так і обернених із числа не-євреїв на противагу іудео-християнам.

Із грецької слово було запозичене новоєвропейськими мовами спочатку в якості наукового терміна. Французькою використовується іменник *ethnics* – "етнічна група", прикметник *ethnique* "етнічний". В англійській мові іменник *ethnos* не вживається, але використовується прикметник *ethnic* для визначення понять "етнічна община" (*ethnic community*), "етнічна група" (*ethnic group*) тощо. Ситуація в україномовних формах буде проаналізована нижче. У російській мові термін "этнос" вживався у вужчому порівняно з грецькою значенні і походить тільки від одного із згаданих вище його тлумачень. В цьому розумінні множина та *ethnos* вказує на інших, що належать відмінній від нас самих групі.

В. Тишков звертає увагу на давню і довгу історію існування дихотомії між не етнічними "ми" і етнічними "інші". Вона відтворена в латинському понятті *ratio*, яким давні римляни називали інші народи, а себе іменували *populus*. Знаходимо подібну ситуацію і в англо-американській тенденції (з боку білих, протестантів англо-саксонського походження) називати себе, навпаки, нацією, а етнічним визначати іммігрантське населення, зокрема через поняття "етнічні меншості".

В сучасному розумінні термін "етнічний" розповсюджується рівною мірою на групи більшості та меншості, на іммігрантські і не іммігрантські общини та групи населення.

Починаючи з епохи середньовіччя, термін "етнос" стали вживати у значенні "народ" (люди), тобто ці поняття вживалися як ідентичні.

Не відбулося суттєвих змін у їх вживанні і у ХХ столітті. Ретроспективний аналіз наявної літератури, як зарубіжної, так і вітчизняної, зокрема праць вчених-етнографів, є тому свідченням.

Загалом же як в зарубіжному, так і у вітчизняному суспільствознавстві, починаючи з середини XVIII ст., проблемі визначення змісту поняття "етнос" (народ) приділялось багато уваги. Й. Гердер, зокрема, вважав, що "...народ – природне утворення, подібне до родини, тільки значно ширше" [6, 172].

Згодом з'явилося багато різного роду дефініцій етносу (народу) і утворених на їх основі збірних понять типу "етнічність", "етнізація політики" тощо.

Зокрема, М. Грушевський вживав термін "народ" у значенні "етнос": "Так само, – писав він, – відрізняється українська людність від своїх найближчих сусідів прикметами антропологічними – в будові тіла, і психофізичними – у складі індивідуальної вдачі, відносинах родинних і суспільних, в побуті й культурі матеріальній і духовній" [7, 6].

В радянській науці термін "етнос" теж часто вживався як синонім поняття "народ". Згідно з таким тлумаченням сутність етносу, зауважує О. Майборода, визначалась як у "...етнодиференціюючих властивостях, за допомогою яких представники одного етносу відмежовують себе від сусідів, так і в етноінтегруючих, які визначають внутрішню цілісність етносу, як його відмінні особливості, так і риси, спільні з іншими етносами" [11, 9].

Враховуючи термінологічну значимість поняття "народ", "...яке часом означає націю, а часом просто люд, а часом населення, і дозволяє кожному демагогові непомітно переходити з одного значення до другого" [13, 111], етнополітологи держав пострадянського простору останнім часом помітно узгодили позиції щодо визначення терміна "етнос" ("народ"). Хоча полеміка навколо змісту цих понять продовжується з переважаючим при цьому підходом, згідно з яким ці поняття є тотожними. Окремі дослідники при такому вживанні вдаються до їх урізноманітнення. Одним із таких можна вважати визначення О. Нельги, який пише: "Термін "народ" може бути синонімом корінного етносу певної країни, або синонімом розпорошеного по світі етносу (наприклад, "єврейський народ", "вірменський народ" тощо). В широкому розумінні слова народ – це все населення певної країни або держави. Нарешті, у повсякденному вживанні цього терміна під народом мають на увазі людські маси, що соціально відокремлені від пануючих або керуючих верств та груп суспільства.

В теорії етносу в науковий обіг найбільш доцільно вводити термін "народ" в його широкому розумінні" [13, 13].

Підсумовуючи сказане, О. Нельга робить висновок: "...народ (від укр. "рід, родина, народити") – це культурно-історична спільність людей, узята на будь-якому етапі етногенези" [13, 25].

В російській етнографічній науці одним із перших почав вживати термін "етнос" відомий етнограф початку ХХ ст. М. Могиланський [12, 102–105].

У радянському ж суспільствознавстві спробу визначити зміст етносу зробив відомий етнограф С. Широкогоров. На його думку, "...етнос – це група людей, що розмовляють однією мовою, визнають своє спільне походження, мають комплекс звичаїв, спосіб життя, який зберігається й освячується традицією й відрізняється нею від подібних інших" [17; 13, 122].

Отже, на початку ХХ ст. етнографічна наука користувалася терміном "етнос". Правда, згодом, уже в 30-х роках, його вживання різко скорочується, а потім і взагалі зникає. В західному суспільствознавстві цей термін широко вживався для визначення окремих частин народу.

Найбільш поширеною є точка зору, за якою до поняття "етнос" відносять усі типи людських спільнот у хронологічному діапазоні від общин і племен аж до націй: "...Етнос, – пише А. Свідзинський, – є природна і культурна єдність, що відзначається певною цілісністю, це свого роду надорганізм, створений сукупністю чинників, дія яких інтегрується в почутті і свідомості ідентичності" [15, 22].

Методологічні засади цього підходу заклав Л. Гумільов, який зокрема писав: "Антропосфера мозаїчна, й правильніше було б її назвати "етносферою". Антропосфера поділяється на співтовариства, які ми називаємо просто народами, або ж націями, або ж етносами" [10, 3–17].

Отже, поняття "етнос" використовується автором для визначення співтовариств, на які розпадається людство, і тим самим фактично ототожнюється з терміном "людина" (*Homo sapiens*), розглядається ним як природне явище, що розвивається відповідно до власних законів і стереотипів поведінки. Причому саме ці останні розглядаються Л. Гумільовим як найстійкіша відмінна ознака етносу.

Л. Гумільов зробив значний внесок у дослідження природи й сутності етносу й цілком правомірно може вважатися засновником біогеодетерміністського методу (визначення І. Кресіної) і одним із авторів теорії етногенези, а не її засновником, як це нерідко можна прочитати в літературі. М. Обушний постійно наголошує на тому, що українськими вченими, зокрема О. Бочковським, ще в 30-ті роки у загальних рисах сформульована теорія етногенези з однією принциповою відмінністю щодо термінологічного діапазону використання поняття "етнос", про що йтиметься нижче.

Оригінальні підходи Л. Гумільова суттєво вплинули на подальшу долю дослідження етносу, й у цьому плані з цілковитою підставою можна говорити про створення ним своєї "пасіонарної" або етногенетичної концепції чи різновиду теорії етногенези. На тверде переконання вченого "...етнос явище не соціальне, а біологічне, бо воно характерне для всіх формацій... Немає жодної реальної ознаки для визначення етносу... Виокремити за дужки ми можемо лише одне – визначення кожної особи: "ми такі-то, а решта – інші". Оскільки це явище загальнопоширене, то, отже, воно відображає якусь певну фізичну або ж біологічну реальність, яка і є для нас розшукуваною величиною" [8, 5].

За Л. Гумільовим, етнос – це одне з явищ природи та біосфери, в якій "пасіонарність" як надлишкова енергія суто біологічного походження є необхідною умовою появи етносу, тобто вона є обов'язковим і навіть визначальним етнотворчим чинником. "...Джерелом появи такої енергії є комбінація природних ландшафтів, які утримують етноси, і так званий "ген пасіонарності", що перебуває в постійному дрейфі. Він може бути або ж адекватним до географічного ландшафту, або ж таким, що веде до завоювання нових. Останнє і є ознакою пасіонарного поштовху, внаслідок якого виникає новий етнос. Тривалість його існування в часі – 1000–1500 років" [9, 155].

Такий етнос, на думку вченого, являє собою колектив індивідів, що має неповторну структуру й оригінальний стереотип поведінки, причому обидві складові – динамічні [10, 8–10]. При чому такий колектив об'єктивно не може бути протиставлений іншим і в своїх діях керується не свідомим розрахунком, а почуттям компліментарності, підсвідомого відчуття взаємної приязні та спільності людей, визначає протистояння "ми-вони" й поділ на "своїх" і "чужих" [10, 11–12].

Серед важливих рис етносу Л. Гумільов називає компліментарність, основу якої складають не свідомі, а підсвідомі чи неусвідомлені взаємні симпатії "своїх" людей між собою, починаючи з етнічної одноманітності, що виявляється як в антропологічних рисах, особливостях мови, культури, світогляду, так і в спільності історичної долі, духовних цінностей, досвіду, традицій тощо. Причому енергія розвитку етносу, або пасіонарність, не може зберігатися на одному рівні, вона постійно змінюється й має певні фази – піднесення, певної інерційності й занепаду. Тому різні етноси мають різні показники пасіонарності. Це, з погляду вченого, має основоположне значення для розуміння своєрідності розвитку етносів у соціальному, економічному, культурному й політичному аспектах.

І якщо один етнос намагається пристосуватися до іншого, то це має негативні наслідки, оскільки порушує природний розвиток етносу. В. Лісовий відносить концепцію Гумільова до "...географічного чи біоенергетичного виду редукаціонізму... На жаль, – зауважує вчений, – псевдонаукові фантазування Гумільова, які західні етнологи не сприймають серйозно, мають вплив на якусь частину гуманітаріїв в Україні".

Відомий радянський учений-етнолог Ю. Бромлей, навпаки, ідеалізує значення в етногенезі соціальних чинників та свідомості. Він вважає етнос соціально-історичною категорією "...при чому його походження й розвиток визначається не біологічними законами природи, а специфічними законами розвитку суспільства" [4, 26]. Ю. Бромлей, зокрема, вважає, що племена, народності й етнічні спільності (нації) є не більше як різновиди етнічних спільнот [5, 16–17]. Причому вчений оригінально визначає як зміст етносу, так і його форму, застосовуючи для цього диференційний підхід – тобто розгляд цього суспільного феномена в двох значеннях – вузькому й широкому. У вузькому розумінні він пропонує розглядати етнос "...як історично сформовану сукупність людей, яким притаманні спільні, відносно стабільні особливості культури (в тому числі й мова) та психіка, а також свідомість своєї єдності й відмінності від інших таких самих утворень" [5, 37].

Аби читач правильно його розумів, академік Ю. Бромлей робить суттєве доповнення: "В сучасній російській мові... такому розумінню терміну "етнос" певною мірою відповідає слово "національність"... Та оскільки термін "національність" сам багатозначний і до того ж обмежений у стадійному плані, видається доцільним закріпити за вузьким значенням терміну "етнос" назву *εθνιχοζ* (етнікос)" [5, 37].

У широкому значенні слова етнос розглядається Ю. Бромлеєм як етносоціальний організм (ЕСО), що постає як своєрідне "синтетичне" утворення. "Такого роду організми, – продовжує вчений, – поряд з етнічною (культурною) спільністю як правило мають територіальну, економічну, соціальну і політичну спільність (це, так би мовити, максимальний варіант). Але основними компонентами етносоціального організму, безсумнівно, є, з одного боку, етнічні, а з іншого – соціально-економічні фактори" [5, 37–40].

У наведених вище підходах до визначення етносу (вузькому й широкому), даних Ю. Бромлеєм, рельєфно простежується, по-перше, ототожнення понять "етнос" і "етнічна спільність", по-друге, знак рівності між культурною й етнічною спільностями і, по-третє, ігнорування біологічних аспектів при визначенні етносу. Останнє, власне, стало своєрідним концептуальним вододілом між Гумільовим і Бромлеєм, між біологізаторським і соціологізаторським підходами при визначенні сутності етносу.

Проведений вище аналіз підходів двох найвідоміших учених-етнографів радянської доби наочно засвідчує, з одного боку, тотожність їхніх поглядів щодо хронологічного діапазону (меж) етносу (від племен до націй), тобто етнос розуміється як синонім поняття "людина", а з іншого, наявність у них концептуальних відмінностей щодо визначення його змісту.

Л. Гумільов, зокрема, у своїх поглядах щодо сутності етносу дещо еволюціонував від власне біологізаторського його тлумачення, якого дотримувався ще від 60-х років, до розуміння цього феномена як не суто біологічного чи соціального, а географічного явища, розвиток якого завжди пов'язаний з ландшафтом. У зв'язку з цим зазнала певної еволюції й сама концепція етногенезу, зміст якої "...у втраті імпульсу, що створив систему, до нульового рівня – гомеостаз" [9, 243]. Тобто встановлення відносної сталості в розвитку біологічних властивостей внутрішнього середовища організму людини (сталість складу, крові, температури тіла й т.п.). На цій підставі вчений робить висновок, що нічого подібного ні в соціальному розвитку, ні в біологічній еволюції, ні в циклічному русі планет навколо сонця не спостерігається.

Отже, етногенеза – явище, яке не може зрівнятися ні з яким іншим, це своєрідний ланцюг між біосферою та соціосферою, в основу якого покладені певні системні зв'язки й відповідні стереотипи поведінки.

На межі 80-х років відбулася певна еволюція й у поглядах Ю. Бромлея на етнос, зокрема щодо наявності в етносоціальних організмах (ЕСО) національних явищ. "Національні явища та процеси досить складні й багатогранні й охоплюють дуже широке коло питань – від духовно-правових і економіч-

них до психологічних. Особливо слід вказати на наявність у національних явищах і процесах такої характерної риси, як етнічні властивості" [5, 5].

На думку М. Обушного, цей висновок містить щонайменше два важливих теоретичних положення: а) національні явища реально існують, а отже їм належить мати й свого носія – націю; б) національні явища містять етнічні властивості. Сам факт визнання вченим-етнографом національних явищ в етнічному розвитку є важливим кроком на шляху переборення стереотипів – ігнорування національного.

До прихильників широкого тлумачення етносу – як спільності людей, котра вбирає племена, народності й нації, належить і російський етнолог С. Арутюнов, який, правда, переконаний, що відмінності між основними формами існування етносу все ж такі є, однак вони долаються через інформаційні зв'язки – діахронну інформацію, зокрема етнічну пам'ять, традиції, звичаї, тобто те, що народжувалося (звичайно, й трансформувалося під впливом конкретних обставин існування етнікосу) впродовж тривалого періоду. Що ж до нації (у вузькому значенні етносоціального організму), то для її існування вирішальними є синхронні зв'язки, синхронна інформація [2, 21–24].

Власне, останнє й визначає специфічність підходу С. Арутюнова до розуміння етносу.

Концептуально близькою до вище проаналізованого підходу є точка зору й тих авторів, котрі межі етносу обмежують донаціональними спільнотами – племенами, родами й народностями, нації ж розглядаються як окремий соціоцивілізаційний тип людини [14, 56].

Останній із них, хоча і більше імпонує авторові, все ж не позбавлений окремих вад, зокрема, головної: племена, роди й народності розглядаються як тотожні поняття, об'єднані однією назвою "етнос".

Автор є прихильником дещо іншого підходу, за яким етнос посідає проміжне місце між племенами, родами, з одного боку, та націями – з іншого. Щоправда, серед прихильників цього підходу спостерігається неоднакове розуміння сутності терміна "етнос". Одні розглядають його як соціально-історичну систему, котра являє собою не просто колектив людей, а вбирає різні етнічні складові (компоненти), в тому числі й такі, як "етнічні групи", "етнічні спільності", "етнографічні групи" тощо.

Інші ж, серед них і М. Обушний, розглядають етнос як один із соціоцивілізаційних типів еволюції людини, як одну з форм її існування, в якій гармонійно поєднані як біологічні, так і соціальні аспекти *Homo sapiens*. Причому, біологічні аспекти в етносі продовжують залишатися визначальними. Такий підхід, на думку прихильників, дає можливість краще зрозуміти основні регулятивні механізми, притаманні розвиткові етносу, рельєфніше окреслити ступінь впливу на процес його розвитку географічних, кліматичних та інших умов у ретроспективі.

Використані джерела

1. Абетка етнополітолога / Автор. колект. Ю. Римаренко, О. Мироненко та ін. – Т. 12. – К., 1996.
2. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие взаимодействия / С.А. Арутюнов. – М., 1989.
3. Бромлей Ю. Очерки истории этноса / Ю. Бромлей. – М., 1983.
4. Бромлей Ю. Человек в этической (национальной) системе / Ю. Бромлей // Вопросы философии. – 1988. – № 7.
5. Бромлей Ю.В. Этнонациональные процессы в СССР / Ю.В. Бромлей. – М., 1986.
6. Гердер Й.Г. Идеи к философии истории человечества / Й.Г. Гердер. – М., 1947.
7. Грушевський М. Історія України-Руси / М. Грушевський. – К., 1994.
8. Гумилев Л. От Руси к России. Очерки этнической истории / Л. Гумилев. – М., 1992.
9. Гумилев Л. Этнические процессы: два подхода к изучению / Л. Гумилев, К. Иванов // Социологические исследования. – 1992. – № 1.
10. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период / Л.Н. Гумилев. – Л., 1990.
11. Людина і світ. Підручник. – К., 1999.
12. Могилянський М.М. Этнография и ее задачи / М.М. Могилянський // Ежегодник русского антропологического общества. – М., 1908.
13. Нельга О. Самосвідомість особистості і її етнічний зміст / О. Нельга // Філософська думка. – 1993. – № 7–8.
14. Сатыбалов А.А. Методологические вопросы классификации типов этнических (национальных) общностей / А.А. Сатыбалов. – М., 1989.
15. Свідзинський А. Це складне національне питання / А. Свідзинський. – К., 1994.
16. Шевельов Ю. Критика поетичним словом / Ю. Шевельов // Сучасність. – 1989. – № 5.
17. Широкогоров С.М. Этнос. Исследование основных принципов изменения этнических и этнографических явлений / С.М. Широкогоров. – Шанхай, 1923.

МУЗИЧНА СЕМІОТИКА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДОСВІД ВІТЧИЗНЯНИХ ШКІЛ

У статті аналізується теоретико-методологічний досвід вітчизняної семіотики музики, визначаються головні тенденції та сучасні досягнення. Акцентовується увага на проблемі музичного семіозису та констатується факт обмеженості суто семіотичного підходу до музики і необхідність застосування більш глибокої методології філософії музики.

Ключові слова: *семіотика, музичні знаки, музичний семіозис, музичний твір.*

Theorist-methodological experience of the domestic semiotics of the music, are defined main to trends and modern achievements is analysed in article. Attention is accented on problem of music semiosis and fact insufficiency especially semiotic approach is established to music and need of the using to more deep methodology philosophic musics.

Keywords: *semiotics, music signs, music semiosis, music product.*

Семіотика музики є одним з нових напрямків сучасної семіотики мистецтва, що займається вивченням проблеми семіозису музичних знаків, витоками і процесом породження значення та інтерпретації музичних текстів. Це вчення про сутнісну природу і основні різновиди можливого семіозису в музиці. Перші спроби семіотичного аналізу музики здійснили теоретики західної музичної семіотики ХХ століття. Найбільш відомими є Н. Бріндуш, А. Вієру, М. Грабоц, Р. Хеттен, К. Леві-Стросс, Ж.-Ж. Натъєз, Ш. Ніколеску, Р. Монелле, Ч. Розен, Д. Рінк, Н. Рюве, Д. Стефані, Г.-П. Шпрінгер та ін. В їхніх працях музика досліджується з досить різних методологічних позицій (семіотики, структуральної лінгвістики, постструктуралістичної філології, інформаційної естетики). Але в усіх випадках музика трактується як знаковий феномен, досить подібний до вербальної мови.

У вітчизняному музикознавстві лінгвосеміотичний напрям не отримав поки що очевидних границь, достатнього метанаукового осмислення, ознак організованості. Утім, він представлений змістовними та оригінальними дослідженнями. До цього напрямку ми можемо (із певними застереженнями) віднести праці М. Арановського, М. Аркадьєва, О. О. Баніна, І. Беленкової, М. Бонфельда, Б. Гаспарова, В. Гошовського, І. Земцовського, Д. Кірнарської, Ю. Кона, Ю. Лотмана, С. Мальцева, В. Медушевського, В. Москаленка, О. Нікітенко, Е. В. Назайкінського, Г. Орлова, І. Пясковського, М. Райса, О. Сокола, О. Сохора, Г. Тараєвої, Д. Терентьєва, В. Холопової, В. Ценової, Т. Чередниченко, С. Шипа, Б. Яворського та ін. В сучасній українській естетиці та мистецтвознавстві взагалі можна констатувати відсутність більш-менш систематичних розробок з музичної семіотики. Тут чи не найголовніше місце відводиться дослідженням із національної фольклорної мови та музичних діалектів (праці С. Грици, О. Мурзиної, І. Клименка, А. Іваницького та ін.), а також із національної професійно-композиторської мови (праці Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, В. Іванова, О. Козаренка, О. Маркової, Л. Черкашиної, Ю. Ясинівського та ін.)

Дослідницькі праці як вітчизняних, так і зарубіжних учених окреслюють певне русло наукових пошуків. Але в різноманітних твердженнях про семіотичні основи музики поки що неможливо простежити ознаки єдиної теорії. Значні розбіжності та протиріччя панують, скажімо, в галузі знань про музичні знаки. Одні вчені вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – семантичними та естетичними (А. Моль), або інформаційними та художніми (С. Раппопорт); інші трактують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають лише конотативний зміст, але не мають денотатів (О. Козаренко); є й такі, хто вважає музику "незнаковою семіотичною системою" (М. Арановський) тощо.

Лінгвосеміотичну методологію найбільш широко вже застосовано в мистецтвах слова, кіно, живопису, але ж музика довго залишалася закритою для семіотичних пошуків. Багато вчених дійшли висновку, що аналогія між музикою й словесним мовленням, між музичними законами і мовою має зовсім не поверхневий характер. Виникла думка, що в певному сенсі музика і вербальне спілкування є проявами деяких більш загальних принципів свідомості та суспільної практики, а саме – принципів знакової комунікації.

На перший погляд даний факт може здатися дивним: давно замічено, що з усіх явищ культури музика і мова перебувають ближче один до одного. Це якнайповніше проявляється у співі, у властивій мові музичності, у дивній здатності деяких інструментів (саксофон, наприклад) дуже точно наслідувати людське мовлення. Споріднення музики і мови спостерігається також у тім, що із всіх мистецтв тільки музика наділена своєю власної й строго побудованою системою нотації, яку можна порівняти з фоно-

логічною системою мови, що зближує лінгвістичну методологію з музичною семіотикою. Однак, незважаючи на відзначені подібності музики і мови, перші спроби їх вивчення та порівняння виявилися не настільки успішними. Одну з таких спроб здійснив німецький теоретик Г.-П. Шпрингер. У ході аналізу він вибудував два ряди одиниць: фонем, морфем, слова, речення, фрази, висловлювання – для мови; ноти, теми, фрази, секції, проведення, уривки – для музики. Міркуючи над подібністю між ними, Шпрингер доходить висновку, що про дійсну аналогію можна говорити лише щодо нот і фонем. До таких же висновків приходять інші автори при проведенні подібних порівнянь.

Якщо звернутися до вітчизняних пошуків семіотичних основ музики, то насамперед необхідно сказати про інтонаційну теорію, яку було створено Б. Яворським та Б. Асаф'євим. Саме Асаф'єву, класику музичної естетики ХХ століття, належить грандіозна концепційна розробка поняття інтонації та інтонаційного словника. У своїх зрілих працях він відійшов від фізично-енергетичних і біопсихічних моделей музичної форми і спрямував зусилля на розробку наукової аналогії між музикою та вербальним мовленням. Він керувався тезою "Мовна та чисто музична інтонації – відгалуження одного звукового потоку" [1, 76]. Саме ця точка зору, разом з уявленням про інтонацію як першоелемент форми, зумовила розвиток глибокого й оригінального вчення про музичну мову та її семантику. Основною значущою одиницею музичної мови, лексемою, знаком, тобто відтвореною структурою із закріпленим значенням, є інтонація. За Асаф'євим, музичні інтонації виступають як основні одиниці музичної свідомості. По суті, мислитель вже говорить про музичний семіозис, коли визначає інтервали як інтонаційно сприйняті співвідношення між звуками. Інтонаційність розглядається у Асаф'єва як універсалія музичного процесу, що обумовлює формоутворюючі, композиційно-драматургічні та інші характеристики музичного твору. Асаф'єв трактує явище інтонації гранично широко, виділяючи в ній наступні аспекти: відображальний, комунікативний, конструктивно-процесуальний і, звичайно ж, ціннісний. Відбивний аспект заснований на здатності художника через інтонацію відображати дійсність; комунікативний пов'язаний зі здатністю нести у собі інформаційні якості, тобто передавати слухачам результати віддзеркалення; конструктивно-процесуальний включає сукупність всіх сторін інтонації; ціннісний визначає інтонацію як граничне узагальнення художньої цінності кожної історичної епохи. Сам зміст музики вчений розглядає в нерозривній єдності з інтонацією. Життя самої людини як соціальної істоти виражається у руслі емоцій, думки, вольових творчих актів, які переплавляються в музичній інтонації, зливаючись в органічне ціле. Не гола емоція як фізіологічний акт, а емоція, що стала думкою, соціально обумовлена, лежить в основі мистецтва: "Мислення і відчуття композитора стає інтонацією..." [1, 275]. Асаф'єв з'ясовує формально-жанрові джерела музичної образності, її соціальний генотип і прийоми оформлення процесуальності в музиці.

Таким чином, Асаф'єв трактує інтонацію як синтез всіх виразних засобів музичної мови, а саму музику як "мистецтво, зміст якого інтонуються" [1, 332]. Він вкладає в поняття інтонації філософське значення, адже музична інтонація – це лише одна з форм виявлення інтелектуальної і емоційної насиченості музичної свідомості людини. "Не музика – буття інтонації, а інтонація – буття музичної та іншої емоційно насиченої думки" [1, 332].

Асаф'єв розробляє словник інтонацій. Згідно з його теорією, це не абстрактний словник музичних термінів, а "запас" живих і конкретних музичних інтонацій. Думка вченого про інтонаційний словник епохи, по суті підкреслює наявність інтонаційних знаків, що об'єктивно склалися в мові музичного "побуту" між комунікативно-смысловими можливостями, за межами яких музичне спілкування або не здійснюється, або здійснюється через силу. "У свідомості слухачів, тобто в масовій, суспільній свідомості, не розміщені цілком музичні твори ... а відкладається складний, дуже мінливий комплекс музичних уявлень, в які входять різноманітні "фрагменти" музики, але який, по суті, становить "усний музично-інтонаційний словник". Підкреслюю: інтонаційний, тому що це не абстрактний словник музичних термінів, а кожною людиною вживаний (уголос або про себе, у різній мірі, ступені, спосіб, дивлячись по здібностях) "запас" виразних для неї "говорючих" музичних інтонацій, живих, конкретних, тих, що завжди "на слуху" звукоутворювань, аж до характеристики інтервалів. При слуханні нового музичного твору порівняння відбувається по цим загальновідомим "шляхам" [1, 357-358].

Теорія словника інтонації Асаф'єва знайшла свій подальший розвиток в ідеях Т. Чередниченко. Вона досліджує специфіку музики в гносеологічному та семіотичному аспекті і розглядає генетичні особливості музичної мови.

Т. Чередниченко стверджує, що в музичну мову генетично закладений принцип загальнозрозумілості. "В аспекті "загальнозрозумілості", що нас цікавить, важливі такі загальні риси музичної мови, які характеризуються, по-перше, безумовною генетичною первинністю, а по-друге, особливим устроєм знаків, що обумовлює їх обов'язкову зрозумілість" [2, 155-156]. Зрозумілими вона називає такі музичні знаки, в яких існує однозначний і природний зв'язок між звуковою матерією – формою та ідеальним значенням. Йдеться, таким чином, про виявлення у ролі як первинних і базисних для музичної мови індексних та іконічних знаків. Спираючись на ідею німецького вченого Г. Кнеплера про "біогенні елементи" музики, успадковані від звукової сигнальної комунікації гомінідного етапу мистецтва звуків, які зберігаються на подальших стадіях музичної історії, Чередниченко приходять до висновку, що значущі відмінності гучності, регістру, темпу, ритму або тембру діють у мові звуків раніше, ніж диференціація ладів інтонації. У самих архаїчних культурах дослідники виділяють лише фазу зародження ладу, але в

той же час аналізують як чинники музичної мови, що цілком сформувалися, наприклад, ритмічні або темпові контрасти [3, 24]. Таким чином, згідно з семіотичними поглядами Т. Чередниченко, музичні знаки мають глибинні архетипічні підстави, що зумовлює зрозумілість музики на рівні повсякденної свідомості людини. "Індексно-іконічні знаки, що означають безпосередньо зрозумілим способом самовідчуття і емоційний настрій людини, дійсно виявляються первинними, дійсно представлені у концентрованому вигляді в архаїчному фольклорі. І це може бути пояснено характером співвідношення музиціювання з соціальним контекстом" [2, 157]. Отже, якщо індексно-іконічні знаки первинні, як стверджує Чередниченко, якщо тільки з них і виникають пізніші знакові структури музики, то все семіотичне багатство знакових структур музики необхідно розглядати як те, що "виросло з біогенної підстави" [2, 160].

Великий внесок в розробку теорії музичної мови, її елементів, а також теорії і методики аналізу музичних творів вніс відомий представник вітчизняного музикознавства Л. Мазель. На його думку, кожний музичний засіб володіє своїм кругом виразних можливостей, які обумовлені його об'єктивними властивостями і життєвими зв'язками. До числа таких зв'язків входить і здатність окремого музичного знаку викликати певні уявлення і асоціації, що склалися в ході музично-історичного процесу. Реалізація якої-небудь із можливостей залежить всякий раз від того конкретного контексту, в якому даний засіб виступає. Контекстне значення окремого твору саме знаходиться в контексті конкретного стилю і жанру, нарешті – в контексті деякої системи музичної мови, що широко розуміється, – затверджує Мазель [4]. До сфери мови він відносить всі засоби музики, за винятком загальної композиції твору. "Коли йдеться про те, що склалося в ході музично-історичного процесу, здатність того або іншого засобу викликати певні уявлення і асоціації, слід би було підкреслити, що здатність ця складається в межах якої-небудь музичної системи" [5, 25]. Зі всіх засобів музики Мазель особливо виділяє комунікативні засоби і прийоми, а це ті, які мобілізують, направляють і полегшують сприйняття слухача. Ці засоби, на думку вченого, є додатковими за своїм відношенням до тих, які необхідні для створення логічної і цільної музичної форми в звичайному її розумінні, тобто до змістовних засобів музики. Комунікативні ж засоби здатні зробити форму "більш рельєфною" або "полегшити її сприйняття" [5, 83]. Музична мова, в цілому, є всією сукупністю засобів музики, системою одночасно моделюючою і комунікаційною. "Ні-яка комбінація звуків, що моделює ті або інші засоби або співвідношення явищ зовнішнього світу або внутрішню структуру емоцій, не буде сприйнята як художній образ, як витвір мистецтва, якщо вона не буде пізнана слухачем як музика, ідентифікована з нею, тобто з висловом-повідомленням на мові якої комунікаційної системи" [5, 79].

Інший видатний вітчизняний музикознавець В. Медушевський розробив теорію комунікативної функції музичних засобів. Він розкрив обумовленість будови музичного твору семантичними і комунікативними функціями. При цьому вчений зіставляв музичну мову і музичне мовлення. На його думку, музична мова складається з системи виразних знаків і системи граматик. Музичний знак, за Медушевським, є "специфічним чином оформлене акустичне утворення, що виконує в музиці наступні основні функції: пробудження уявлень і думок про явища світу, дія на механізми сприйняття, вказівка на зв'язок з іншими знаками. Всі ці функції реально здійснюються в музичній діяльності, як правило, на інтуїтивному рівні" [6, 10]. Кажучи інакше, музична мова відображена у вигляді системи звукових організацій, наборів граматичних конструкцій, композиторських норм, жанрових і стилістичних установок – і, відповідно, у вигляді поля семіотичних і комунікативних значень.

Музична мова, за теорією Медушевського, у відмінності від музичного мовлення "тяжіє до стабільності, загальності, постійності, системності, норми, традиції, вона підноситься над плінністю мовлення, музична мова є те загальне, що властиво різним творам, повторюється в них. Музичне мовлення, навпаки, рухоме, мінливе, воно існує у вигляді конкретних, цілісних, індивідуальних об'єктів. Музична мова є продукт конкретного, індивідуального мислення, в ньому найбільш виразно знаходить себе творча функція людської свідомості" [6, 14]. Медушевський показує, в якій залежності знаходяться музична мова і мовлення. Отже, згідно з теорією Медушевського, музична мова є системою виразних засобів і граматичних норм музики, що історично склалася. А комунікативність музичної мови виявляється тоді, коли засоби мови, що володіють семантикою і комунікативними можливостями, об'єднуються заради виразу нової, "глибокої, неповторної, музичної думки, в яскравій, захоплюючій, одним словом, в художньо створеній формі, тоді народжується музичний твір – безпосередній предмет художнього спілкування людей" [6, 7].

Існує інша точка зору, відповідно до якої музична мова взагалі не має інтонацій-знаків. Наприклад, М. Г. Арановський пише: "сама музична мова є незнаковою семіотичною системою [7, 104], а її "матеріальний субстрат складається з набору шаблів звукоряду (свого роду музичних фонем) і деталей майбутніх "слів" – інтервалів і акордів (які з великою натяжкою можна зіставити зі складами). Арановський говорить про проблему відсутності в музиці дискретних (відмежованих від контексту) знакових утворень і неможливість, у зв'язку із цим, виділення музичних одиниць, які, подібно словам у вербальній мові, мали би стійке ядро значень, що тільки уточнюється в кожному з можливих реальних контекстів. "Семіотична інтерпретація мистецтва вимагає насамперед відповіді на питання про характер, структуру, функції й відносини знаків і значень у кожному з видів художньої творчості. ...Для того щоб стверджувати, що мистецтво є знакова система, необхідно показати, що в мистецтві рівень знаків не тільки існує, але виконує конститутивні функції, а самі знаки мають сталість значень" [7, 100-101]. Отже, теза про "не-

знакову" і навіть "немовну" природу музичного мистецтва свідчить про ідею неможливості зіставлення музичної мови та вербальної, аналізу загальних рис їх семіотики. Раніше інших до цієї думки прийшли самі лінгвісти. Один з найвідоміших у цій сфері, французький учений Е. Бенвенист вважає, що музика потрапляє в групу систем з неозначуваними одиницями й, отже, музика – "це така мова, у якій є синтаксис і немає семіотики" [8, 80]. Подібних поглядів придержувалися і Ю.Лотман, і Ц. Тодоров, констатуючи крайню бідність загальних властивостей між знаками природної мови й всіма іншими.

Отже, за М. Г. Арановським, значущі одиниці музичного тексту не є значущими одиницями музичної мови. Мова не передає тексту утворені значення, вона тільки допомагає їх створити, пропонуючи якісь готові деталі й правила їхнього з'єднання" [7, 113]. Тут дуже чітко вимальовується позиція автора про існування двох "музично-мовних" категорій: а) музичне мовлення (тобто сама музика) зі своїми семантичними одиницями; б) музична мова (тобто набір конструктивних елементів: щаблів, інтервалів і т. д.) поза ритмічною організацією. Таке трактування музичної мови розглядає її лише на фонетичному рівні, що дійсно позбавляє мову знакових одиниць, тому що фонетична концепція природно припускає роз'єднання звуковисотності й метроритма.

Науковця взагалі цікавить семантичний підхід до музичної проблематики, тому він розробляє теорію музичної семантики. Арановський розрізняє інтрамузичну та екстрамузичну семантику. "Інтрамузична семантика виступає в якості первинного, базового семантичного шару музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень. Під екстрамузичною семантикою тут мається на увазі, власно, область конотаций, що виникає в результаті виходу за межі чисто інтрамузичної семантики" [9, 318]. Тому екстрамузична семантика є вторинною стосовно інтрамузичної і виникає тільки на її основі. Звідси виходить, що якщо інтрамузична семантика є обов'язковою стороною тексту, то екстрамузична – тільки ймовірною, але аж ніяк не обов'язковою. Арановський робить висновок, що проникнення в текст екстрамузичного через інтонацію відбувається вже на самих ранніх щаблях творчого процесу – особливо якщо це закладене у самій авторській інтенції. Таким чином, дослідження музичної семантики, за Арановським, у найбільшій мірі відповідає "текстуальному підходу". "Структура, по суті, завжди семантична й іншою бути не може" [9, 318]. Взагалі науковець вважає, що музика оперує матеріальними об'єктами – звуками, що можна вважати різновидом так званого предметного мислення, а музичний звук сам по собі не позначає нічого, що перебувало б за його межами, у світі денотатів. Аналізуючи проблему функціональності в музиці, Арановський стверджує, що "звук – це предмет з функцією" [9, 322]. Звук "обтяжений" функціональним, тобто системним, граматичним значенням. Отже, музична семантика Арановського займається аналізом усіх шарів музичного тексту, починаючи із самого нижчого, утвореного психологічним переживанням системної організації музичної мови й закінчуючи соціальною складовою музики в цілому. Між цими крайніми поверхами розташовується сукупність апріорних знань, що охоплює одиниці тексту, систему їхніх відносин, семантичний синтаксис, взаємодію мови й контексту, дискретності й континуальності тощо. Апріорні знання, за Арановським, виявляються різного ступеня конкретності й абстрактності, але кожне з них відповідає призначенню свого рівня. Завдяки всьому цьому він говорить про систему музичної семантики, що відповідає впорядкованості музики як організованої інтелектуальної діяльності.

М. Ш. Бонфельд аналізує проблему музичної комунікації і звертає увагу на взаємини між вербальною й музичною комунікаціями не в їх мовному, але в їхньому мовленнєвому аспекті. Він вважає, що музична комунікація в кожному своєму конкретному прояві реалізується як мовлення. Тому музичне мовлення – це завжди односпрямований процес: від художника-композитора, що породжує це мовлення, – до слухача, що сприймає. Іншими словами, "музика – це завжди повідомлення. Ця обставина, у свою чергу, проливає світло на дуже важливе розходження між музикою й кожною із природних мов як засобів спілкування: музика не задовольняє критерію відтворюваності, поза яким спілкування неможливо. Навіть відтворення вже створеного тексту музичного твору на рівні повноцінного художнього звучання вимагає досить серйозної підготовки й безумовного таланта виконавця" [10, 24].

Йдучи по шляху зіставлення цих феноменів, Бонфельд вказує на те головне, визначальне, що властиво саме музичній комунікації, але далеко не завжди комунікації вербальній: музика – це завжди мистецтво; кожне закінчене музичне повідомлення – це твір мистецтва, а будь-який вилучений з контексту фрагмент музичного повідомлення – це фрагмент художнього твору. Тому, зіставляючи вербальну й музичну комунікації, потрібно звернути увагу на той різновид першої з них, у якій принципове розходження зняте. Таким різновидом є словесне художнє мовлення. Ця проблематика знайшла широке наукове обґрунтування в лінгвістичних колах ("ОПОЯЗ", Пражський гурток, Тартуська школа та інш.) Одним із фундаментальних факторів, виявлених Бонфельдом у процесі аналізу художнього мовлення, виявилось існування художнього твору як єдиного цілісного знака, у якому окремі знаки "зведені... до рівня елементів знака. ...Кожний художній текст створюється як унікальний, ad hoc, сконструйований знак особливого змісту" [11, 31]. Тобто одиницею в поетичному тексті стає не слово, а текст як явище типове для недискретних типів семіозиса. В музичному творі, вказує Бонфельд, виникає схожа ситуація, музичний твір являє собою цілісність, єдиний неподільний знак, а елементам даного знаку, не властиво постійне значення, значення незалежне від контексту [10, 26]. Такий підхід демонструє непотрібність і неможливість пошуку в музичному творі неіснуючих дискретних одиниць, наділених стабільними значеннями; таким значенням володіє тільки й винятково музичний твір як цілі-

сний організм, підкреслює науковець [10, 14-16]. Взагалі, у будь-якому виді мистецтва тільки твір у цілому володіє стабільним значенням, що не залежить від контексту. Тому формулюється закономірність: вербальне та музичне художнє мовлення представляють собою семантичний спосіб вираження. "І той і інший види художнього мовлення являють собою не систему слів-знаків, якими є висловлення в рамках природної мови, але текст – єдиний цілісний знак" [10, 26]. Таким чином, Бонфельд приходиться до висновку, що будь-який окремий самостійний музичний твір є єдиний цілісний знак і, одночасно, будь-який музичний твір – це мовлення [10, 31]. Якщо твір у цілому – це знак, то його елементи – це субзнаки, тобто частки знаку, подібні до морфем природної мови. "Справді, у всякому музичному творі можна виділити семантично згущені (мотивні, тематичні) і розріджені (ходи, зв'язування, загальні форми руху) області. І якщо останні можна вподібнити фонемам, що не володіють помітними значеннями, то семантично вагомим елементам твору співвідносяться з морфемами (коріннями, приставками, закінченнями тощо), апріорно пов'язаними із гранично широкою зоною значень, що істотно звужується, насичується конкретним змістом тільки в контексті цілісного твору-знака" [10, 32]. Тому, музичне мовлення виявляється семантичним об'єктом, до якого слід застосовувати семіотично-структурний підхід, вважає науковець. Отже музична комунікація є семіотичним явищем, а виявлення загального фундаменту для будь-якого мистецтва – художнього мовлення, допомагає, за концепцією Бонфельда, розкрити те загальне, що є, зокрема, в "семіотиці музики".

Дійсно, музику можна піддати теоретичному препаруванню, але загальновідомо, що музика – це мистецтво темпоральне. Музика локалізує час, надає йому сенсубуттєвості, але все це відбувається в границях людської сенсубуттєвості та часовості. Людина занурена у часі, який не відчувається достатньо об'єктивно. Але в музиці людина може пережити, "схопити" цей час. Тому, що музика виявляється особливою часовою організацією, яка спонукає людину реагувати, переживати, співчувати в кожній музичній події, в кожній часовій миті. Отже, музика наповнює час суб'єктивністю, буттєвістю, вона є суцільне теперішнє. Не семіотика, а філософія музика розглядає музику як спосіб буття людини і Всесвіту. Лосєв відзначав: "Безліч звуків, що становлять музичний твір, сприймаються як щось цілісне і просте, як щось в той же час мінливе і безформне. Це – рухома єдність в злитності, мінлива цілісність в множині" [12, 209]. За Лосєвим, "...у музичному часі немає минулого. ...Але якщо немає минулого, то тоді, очевидно, реально є тільки теперішнє і його життя, що творить у надрах цього теперішнього його майбутнє. Це величезної важливості висновок, що говорить, що усякий музичний твір, поки він живе чується, є суцільне теперішнє, сповнене всіляких змін і процесів, але проте не йде в минуле й не убудне у своєму абсолютному бутті. ...Музичний час не є форма або вид протікання подій і явищ музики, але є самі ці події і явища в їх найбільш справжній онтологічній основі" [12, 239]. В. К. Суханцева також обґрунтовує онтологічне розуміння музичного часу. Філософ зазначає, що в музиці час обумовлений взаємодією темпоральних структур різних рівнів буття Універсуму й людського буття. А сама музика стає актуальним теперішнім часом буттєвих подій в людському житті, "не час є формою буття музики, а музика є формою часу...музика є" [13, 35]. Отже, музичне є людським виміром часу в його теперішньому повсякденно-буттєвому стані.

Розглянуті концепції дають нам широке уявлення про формування різноманітних теорій лінгво – музикознавчо – семіотичного напрямку, де загалом музичний семіозис розглядається насамперед як динамічний процес існування та інтерпретації музичних знаків. Структуральна лінгвістика та аналіз музичних структур (форм), виявляється, на нашу думку досить обмеженим, тим, що не дозволяє виявити генезисні основи музичного як такого, і музичного семіозису, зокрема. Музика є не тільки предметом музикознавства, чи музичної семіотики, але насамперед філософії музики, що цікавиться музикою як способом буття людини та Всесвіту. Але це тема вже іншого дослідження, яке не входить в завдання цієї статті.

Використані джерела

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Чередниченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т. Чередниченко. – М.: Сов. композитор, 1987. – 318с.
3. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни / Э. Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1976. – 288с.
4. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки / Л.А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1982. – 328 с.
5. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1991. – 375 с.
6. Медушевский В.К. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.К. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254с.
7. Арановский, М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С.90-123.
8. Бенвенист Э. Семиология языка // Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
9. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / Арановский М. // Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 315–345.

10. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "проблемы музыкознания". – Вып. 8. – СПб., 1996. – С. 15–39.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970.
12. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 655с.
13. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки: Моногр. / В.К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.

УДК 1(091):17.024.4:111.61

Олена Геннадіївна Льовкіна
кандидат філософських наук, доцент,
докторант Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

ПРИНЦИПИ І МЕТОДИ ОРГАНІЗАЦІЇ РАЦІОНАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПРАКСЕОЛОГІЇ Т.КОТАРБІНСЬКОГО

Увагу автора статті зосереджено на основних принципах раціональної організації діяльності у праксеології Т.Котарбінського. Зокрема, досліджено шляхи збільшення позитивних технічних якостей дії, серед яких основними є ефективність, надійність, точність і економічність.

Ключові слова: раціоналізація, діяльність, дія, праксеологія, організація, вдосконалення, ефективність.

The author's attention focuses on the basic principles of activity rational organization in praxeology of T.Kotarbinsky. In particular, article examines the ways of increasing the technical qualities of positive actions, among which the main ones are efficiency, reliability, accuracy and efficiency.

Keywords: methods, activity, action, praxeology, organization, improvement, efficiency.

На початку ХХІ ст. ми стаємо свідками потужних деструктивних процесів, що охоплюють як соціальну, так і природну сфери (адже людська діяльність отримує ресурси з природного середовища, і деякі з цих ресурсів є обмеженими). Необхідність боротьби з цими негативними процесами зумовлює підвищення уваги до проблеми організації ефективної діяльності. Така необхідність виникає саме під час серйозних криз, які випадають на долю людства, і які є свідченнями, що вироблені за попередній період методи діяльності вже не відповідають сучасним реаліям, а отже, що існує необхідність їх оновити та оптимізувати. Інакше кажучи, системна криза сучасності (як економічна, так і соціально-політична), загострення міжнародних відносин, глобальні екологічні потрясіння тощо вимагають створення більш ефективних підходів щодо організації людської життєдіяльності. Саме необхідність вивчення організаційних процесів для вдосконалення методів людської діяльності надає пропонованому дослідженню особливої актуальності. Як зауважує українська дослідниця Л.Г.Комаха, "праксеологія є наріжним каменем в організації, в успішному проведенні та завершенні будь-якого виду людської діяльності. Вдале поєднання загальних правил і паралельних з ними індивідуальних характеристик... дії дають в результаті оптимальне рішення щодо ефективності проведення й успіху цієї дії" [2, 110].

Принципами раціональної діяльності переймалися науковці найрізноманітніших сфер людського знання. Особливо потужно ідеї раціоналізації розвивалися в ХХ ст., коли збільшення темпів життя потребувало проведення досліджень щодо удосконалення людської діяльності. М.Вебер, Т.Парсонс, Дж.Мід, Ж.Ньюттен, Г.Форд, А.Файоль, С.Томпсон, Ж.Гостеле, Н.Віннер, А.К.Гастев, П.М.Керженцев та ін. провели ряд загальнонаукових досліджень в цій галузі знань.

Фундаментальним дослідженням організаційних проблем став "Трактат про хорошу роботу" Т.Котарбінського. Автор "Трактату" узагальнив найвідоміші нароби з філософії діяльності, зроблені його попередниками. Він поставив грандіозне завдання – створити теорію ефективної діяльності, граматику дії. І.С.Нарський зазначає, що "праксеологічні дослідження були задумані Котарбінським як шлях до створення науки, вужчої щодо філософії в цілому, але, в той самий час, – науки, більш загальної, ніж спеціальні науки циклу "практичного знання", тобто ті, що розглядають ті чи інші окремі види людської діяльності у техніці, у міжнародних відносинах і т. ін. Праксеологічні дослідження покликані вирішити проблеми координації найбільш раціональних наукових досліджень..." [4, 22]. Це дослідження не лишилося поза увагою наукового середовища, воно було високо оцінене сучасниками і нащадками. Наприклад, В.О.Храмов пише, що праксеологія – це наука про вдосконалення дій, стала "основною галуззю наукових інтересів Т.Котарбінського, а досягнення в ній зробили його всесвітньо відомим" [5, 79]. Творчістю польського філософа цікавилися такі вчені, як І.С.Нарський, В.І.Васюков, А.В.Авілов, В.Л.Абушенко, М.М.Кутергін, Ю.С.Шинкарь, А.Н.Шуман та інші автори. В українській філо-

софії дослідження праксеології здійснювали такі вчені, як І.В.Бичко, М. М.Верніков, В.О.Храмов, В.М.Свінцицький, Л.Г.Комаха, В.Х.Арутюнов, О.М.Веретюк та ін.

Т.Котарбінський прагнув віднайти шляхи збільшення позитивних технічних якостей дії, серед яких основними є ефективність, надійність, точність і економічність, яка набуває форми продуктивності або ощадливості. Вчений виділяє такі способи організації "вправної" діяльності, як активізація, автоматизація, інструменталізація, антиципація, потенціалізація, кунктація, інтеграція, препарування (або підготовка), іманентизація, програмізація, раціоналізація, координація, концентрація, колективізація, конвенціоналізація, спеціалізація й централізація. Всі ці способи Т.Котарбінський розбиває на підгрупи, що відрізняються, відповідно, до активізації, автоматизації та інструменталізації. Проте можливі різноманітні гібридні діяльності.

Активізація полягає в тому, "щоб поводитися діяльніше, уникати автоматизму пасивності. Тобто, не гальмувати довільних імпульсів, будь то напруга м'язів або напруга уваги, вводити в рух залежні від нас органи, апаратуру, ресурси і, взагалі, наявні можливості, покладатися на інтенсивне витрачання енергії, не дозволяти процесам, що від нас залежать, відбуватися без нашого управління, розширювати сферу подій, від нас залежних, набувати для себе і своєї апаратури свободи рухів" [3, 790].

Польський вчений наголошує на важливості саме довільного імпульсу, що пов'язаний із зусиллям: адже без нього взагалі немає дії, а значить, й ефективної дії. Імпульси мають продукуватися у достатній кількості і мати відповідну до мети діяння інтенсивність і силу. Адже є цілі, для досягнення яких накопичення декількох слабких імпульсів не замінить одного, але інтенсивного імпульсу. Польський вчений в цьому контексті звертає увагу на важливість ініціативи. Остання має місце тоді, коли хтось бере на себе відповідальність самостійно діяти. Людина починає діяти творчо й ініціативно в тому разі, коли результат або продукт її діяльності набуває для неї якоїсь нової цінності. Завдання праксеології полягає в тому, щоб виявляти і продукувати творчість в ході систематичної роботи, а не спорадично: адже таємниця імпровізації – в хорошій підготовці.

Під автоматизацію Т.Котарбінський розуміє найбільш економічну передачу імпульсів. Вона має місце тоді, що ми обмежуємо власне втручання в хід подій, які значною мірою починають відбуватися самі по собі. Активізація вимагає застосування необхідного зусилля, автоматизація – тільки такого зусилля, яке необхідне в даний момент. Активізація не завжди доречна, оскільки не завжди ми діємо в ситуаціях критичних. Під критичною ситуацією Т.Котарбінський "розуміє таку ситуацію, коли треба витратити максимум можливих зусиль, щоб уникнути невдачі, наприклад, чергувати у ліжка хворого день і ніч, не змикаючи око, щоб врятувати його від смерті" [3, 792]. Цінність критичних ситуацій полягає в тому, що саме вони примушують нас виробляти "вищі форми справності", тобто нові технічні засоби. Але, на щастя, більшість ситуацій не потребують максимальної активізації зусиль, і, дозволяючи економічно витратити наявні ресурси, полегшують наше життя. Тому активізацію або автоматизацію потрібно застосовувати відповідно до ситуацій. Т.Котарбінський наводить наступний приклад активізації: сучасні раціоналізатори фізичної праці піклуються про оптимальне розташування матеріалу відносно робітника (цегли щодо каменяря і т. ін.), щоб забезпечити йому умови мінімального втручання. Про існування ситуацій, коли доцільна мінімізація зусиль говорить той факт, що у тих випадках, коли реорганізація виробництва вимагає дуже великих зусиль, тоді не змінюють організаційні форми праці. Люди іноді віддають перевагу тому, що гірше, якщо його виробництво не вимагає застосування надто значних зусиль, кращому, якщо воно досягається ціною дуже великої напруги сил. Крім того, економія зусиль стає можливою за умови раціонального використання ресурсів природи, наприклад коли ліс сплавляють річкою. Таке ж прагнення до мінімізації призводить до домінування консервативних і профілактичних форм дії. Зокрема, йдеться про медицину, де за допомогою використання методів гігієни і профілактики, прагнуть в міру можливості зробити терапію зайвою. Тобто в медицині надають перевагу нагляду за дією замість активного втручання в неї. Головне – задати з самого початку правильний вектор розвитку подій і надалі лише спостерігати за їхньою послідовністю і контролювати перебіг подій. Загалом, автоматизація поведінки в одних відносинах є умовою активізації в інших.

Тут слід зупинитися на наступному способі організації діяльності – інструменталізації. Т.Котарбінський зазначає, що "оцінюючи автоматизми початкового матеріалу дій, ми не задовольняємося тим станом, в якому ми його застали, а перетворюємо цей матеріал на новий. Це веде до інструменталізації дій. Ми створюємо інструменти, а кожен з них відрізняється тим, що, якщо йому додати певну початкову фазу, то отримаємо через якийсь час бажану пізнішу фазу: потягни віз – колеса придуть в рух і вантаж пересунеться уподовж по дорозі; проведи смичком по струнах скрипки – вони зазвучать. У цьому сенсі кожен інструмент є автоматом, а деякі інструменти до того ж є автоматами у вужчому сенсі. Це такі інструменти, які здатні до дій, що імітують реакції істоти, яка діє цілеспрямовано, наприклад, автомати-продавці, печі з автоматичним регулюванням температури тощо. Користуючись інструментами, ми лише здійснюємо початкові дії, а те, що відбувається потім, відбувається вже саме відповідно до наших бажань. Інструмент виконує цю роботу за нас" [3, 794]. Але Т.Котарбінський вказує і на серйозні недоліки інструменталізації. Зокрема, мова ведеться про ослаблення або зникнення деякої спритності в діях людей, що зазвичай здійснюються за допомогою інструментів. Наприклад, цивілізовані європейці, які звикли користуватися сучасними засобами пересування, стали слабкими пішоходами і бігунами порівняно з пішоходами і бігунами багатьох нецивілізованих племен; фотографія витіснила ру-

чну ілюстрацію. Отже винаходи людини часто мають руйнівні наслідки. Загалом, людина все більшою мірою стає залежною від наслідків інструменталізації й автоматизації.

Симбіоз автоматизації, сполученої з активізацією реалізується в одному з найголовніших канонів "справності", а саме в антиципації. Остання має місце тоді, коли бажана подія відбулася і слід починати використовувати її наслідки. Наприклад, коли "завчасно забезпечений такий стан речей, який автоматично, без подальших втручань... за інерцією утримується й існуватиме потім, коли нам буде потрібно, хіба що хтось зробить зусилля для того, щоб перешкодити йому. Адже... легше захистити те, що є, ніж здобувати те, чого ще немає..." [3, 798]. Люди стикаються з необхідністю антиципації у боротьбі, де суб'єкти, які діють, свідомо прагнуть досягнути однієї і тієї ж мети. Одна сторона прагне випередити іншу, раніше оволодівши предметом суперечки або вигідною позицією. Принципи антиципації діють в різних сферах людської діяльності. Зокрема, у боротьбі за владу над душами пропагандисти прагнуть починати докладати зусилля якомога раніше. Адже, наприклад, дитина приймає повчання без критики, а потім, коли молода людина почине користуватися власним розумом, прищеплена їй доктрина, хоча часто і є явно ірраціональною, вже встигає міцно укорінитися. Отже, антиципація є використанням ситуації, що сформувалась раніше, для автоматичного отримання результату за умови невтручання сторонніх сил, що перешкоджають процесу.

Т.Котарбінський вводить ще один інноваційний принцип, який може стати в нагоді при організації ефективної діяльності із збереженням ресурсів. Він пише: "Тепер застосуємо положення про зведення втручання до мінімуму в галузі операцій з можливостями. Тут з'являється дія, яку дозволимо собі назвати потенціалізацією. Це – заміна даної дії операціями "з можливістю" застосування цієї дії... із збереженням наміченого ефекту. Так, наприклад, на війні, замість того щоб відтіснити супротивника з позицій прямим ударом, іноді ця ціль досягається за допомогою загрози удару або, наприклад, обхватом чи обходом флангу. Тобто можна примусити когось іншого до певної поведінки самою загрозою певного вчинку, без виконання його. Отже, загроза є нічим іншим, як виявленням можливості завдання удару і готовності приведення її у виконання. Добиваючись за допомогою загрози того, чого повинні були добитися ударом, ми поступаємо обачливо, і, отже, економно. Notabene, загрозувати можна одночасно в декількох напрямках, і тоді ми маємо подвійну економію або навіть багатократну" [3, 799-800]. Отже, потенціалізація – це оперування можливістю без її втрати.

На потенціалізацію спирається і метод кунктації, тобто метод затримки реалізації можливостей дії. Якщо потенціалізація полягає в оперуванні можливістю без її втрати, то будь-яка реалізація можливості ліквідує саму цю можливість. Але існує різновид дій, в яких відбувається перетворення потенції без її втрати. Такі дії називаються кунктацією. Дія за допомогою перетворення потенції, без втрати її, потребує, як правило, менше зусиль, ніж дія, що орієнтована на реалізацію потенції. Наприклад, у спортивному змаганні вона забезпечує перевагу над супротивником, якщо дочекатися часу, коли той вичерпає вже свої можливості.

Т.Котарбінський пропонує розглянути інтеграційну групу способів удосконалення дії, що включає різного роду об'єднання складових дій в найбільш досконалі комплекси. Польський дослідник зауважує, що будь-який цілеспрямований синтез дій вимагає їхньої координації, тобто узгодження. Дії мають бути скоординовані так, щоб не заважати одна одній. Відповідно, необхідною є концентрація дій, тобто спрямування їх до загальної мети. Одночасне скупчення суб'єктів або апаратури в одному місці є тільки окремим випадком концентрації. Іншу форму концентрації ми маємо в синхронізації дій. Особливою формою групування сконцентрованих функцій є послідовність дій, спрямованих на реалізацію загальної мети. Зважати слід також і на хронологічний порядок у виконанні дій, оскільки зміна їхньої послідовності може спричинити різницю в ефекті.

Крім того, Т.Котарбінський вказує на спосіб зосередження завдань навколо основи інтеграції дій. Ця ситуація має місце тоді, коли, виконуючи певне завдання, ми, тим самим, побічно виконуємо решту сумісних завдань. Польський мислитель для ілюстрації наводить приклад, коли "для запам'ятовування цілого комплексу інформації (наприклад, всіх видів правильного категоричного силогізму) досить запам'ятати відповідний мнемотехнічний вірш і сенс декількох конвенціональних символів, що входять до його складу" [3, 803]. Виходячи з цього, Т.Котарбінський сформулював праксеологічне правило, згідно з яким для досягнення оптимуму цілісності системи дій не слід в кожній з окремих дій досягати можливого власного оптимуму в цьому ж відношенні. Ілюструючи це правило, він зазначає, що, наприклад, не кращим чином звучить хор, складений з солістів, кожен з яких прагне виділитися й співати краще за інших.

Важливим для праксеології є також поняття препарування, що вводиться Т.Котарбінським для позначення підготовчого процесу. В результаті правильного препарування очікувана дія настає швидше, легше і краще. Вчений зазначає, що прогрес йде в більшості випадків у напрямі зростання значення препарування. Якнайкращі форми підготовки відрізняються тим, що після них успіх остаточної дії, підготовки до якої вони були, стає настільки прогнозованим, що саму цю дію ми починаємо сприймати як незначну формальність. Прикладом може бути студент, який відмінно підготувався до іспиту. Підготовка може стосуватися матеріалу, апаратури або суб'єктів, що діють. Отже, правильна препаратія – це процес підготовки, в результаті якої допоміжні попередні дії майже гарантовано призводять до успіху головної дії.

Т.Котарбінський приділяє увагу такому принципу організації ефективної діяльності як програмування, під якою розуміється побудова планів, проектів, програм. Це також один з етапів підготовки діючого суб'єкта. Технічними перевагами хорошого плану є доцільність (орієнтація на досягнення пев-

ної мети), економічність, точність, єдність, безперервність і гнучкість. Крім того, він має бути реальним. Адже план має враховувати як мету діяльності, так і сукупність реальних поточних ситуацій, в яких ця діяльність має відбуватися. Польський дослідник вводить в даний контекст поняття "проба", з якої часто починається реалізація плану. За Т.Котарбінським, проба буває трьох видів: спроба, вправа й експеримент. Спроба – це коли ми, маючи певне завдання, робимо зусилля для його виконання. Це початок самої дії. Простою формою підготовки до даної дії є спроба безпосередньо виконати її. Проте, разом з усвідомленням окремих завдань вправи, ми починаємо докладати щодо неї особливих зусиль, що "нормуються спеціально відповідно до завдань вправи і значною мірою є незалежними від остаточної мети вправи в цій сфері. Ми тренуємося не на справжньому матеріалі, а на замірнику; наприклад, хірургічні вправи проводяться на трупах, а зуболікарські – на муляжах або на дошках з штифтами. Нарешті, ми повинні звернути увагу на пробу як на дослідницьку операцію, як на експеримент, інакше – пробу здійснення дії такого роду (наприклад, проба польоту на новому екземплярі літака певного типу або на пробному екземплярі нового типу)" [3, 804-805].

Результат експерименту разом з пізнавальними цінностями інших видів складає раціоналізацію планування, коли план удосконалюється на основі результатів пізнавальних процесів. План – це програма досягнення дійсності, потенційно існуючої в майбутньому і такої, що залежить від нас. Раціоналізація планування не є тотожною з науково обґрунтованою дією, оскільки під останньою ми розуміємо раціоналізацію за допомогою методів, що дають інтерсуб'єктивні результати. Коли ж практик будує план, ґрунтуючись винятково на власному досвіді, тоді має місце саме раціоналізація дії. Крім того, польським вченим вводиться також поняття іманентизації дії, що відображає суб'єктивність будь-якого планування, яка згодом може відбиватися на ході виконання та результатах діяльності. В цьому контексті засновник праксеології наголошує на необхідності колегіальності планування, що включає в себе толерантне ставлення до різних поглядів на стиль й етапи виконання діяльності.

Одним з принципів раціоналізації діяльності в праксеології Т.Котарбінського виступає організація, тобто створення або зміцнення позитивної кооперації. Під останньою він мав на увазі координацію і концентрацію вчинків суб'єктів, що діють і протиставляв її негативній кооперації, тобто боротьбі в найбільш широкому сенсі, що розуміється як комплекс дій суб'єктів, які прагнуть до реалізації незгодних (часто протилежних) цілей. Вчений зазначав, що "відмінною рисою організації є метод координації через взаємне погодження суб'єктів, а далі – спеціалізацію і централізацію системи міжсуб'єктивних залежностей" [3, 807].

Польський філософ приділяє також увагу колективізації дій, тобто вдосконаленому переходу від дії одного суб'єкта до масових дій з великими діапазонами і можливостями. У цьому контексті важливою стає взаємна координація діяльності суб'єктів. Для неї використовують мову й інші системи сигналізації. Координацію сигналізації засновник праксеології називає конвенціоналізацією. Точна інформація, орієнтуючі написи, взаємне визначення місць і моментів загальної дії, нарешті, використання термінів, вірність даному слову й акуратність – ось необхідні елементарні принципи, що забезпечують успішну кооперацію.

Зростання кількості колективних дій зумовлює також зростання спеціалізації, без якої неможливою є майстерність. Сучасні форми спеціалізації вимагають від працівника насамперед уміння поводитися з машиною. Перевагою спеціалізації є те, що фахівець з вузькою кваліфікацією виконує роботу в певній сфері діяльності краще, ніж дилетант, що уміє робити багато чого, але спеціально для виконання цієї роботи не готувався. Проте Т.Котарбінський вказує й на оборотний бік спеціалізації: зникнення компетенції в споріднених галузях, що, у свою чергу, загрожує надмірною ізоляцією фахівців один від одного. Внаслідок спеціалізації втрачаються вміння долати ускладнення, що часто настають внаслідок неочікуваного негативного впливу зовнішніх причин. У зв'язку з цим вузькоспеціалізований фахівець не спроможний керувати цілісною системою. Наприклад, часто говорять, що лікар-фахівець лікує хворобу, а не хворого. Крім того, вузька спеціалізація виснажує працівника одноманітністю роботи і відсутністю творчого задоволення. Зокрема, такою є робота на конвеєрі та й інші види праці, що побудовані на основі тейлористсько-фордистської моделі. Саме тому потрібна періодична зміна спеціалізації, це запобігає одноманітності і сприяє зацікавленості працівників в ефективній роботі всієї установи. Т.Котарбінський зазначає, що цей постулат "має позитивне значення особливо в сфері дослідницьких робіт й у викладанні. Є предмети спеціалізації, які дозволяють мати справу з великими областями дійсності; наприклад, історія якої-небудь з провідних літератур світу може відкрити перспективи всій світовій гуманістичній культурі" [3, 809].

Одним з факторів підвищення ефективності діяльності польський дослідник вважав процес централізації. Чим інтенсивнішою є вона, тим більшою є залежність дій кожного з членів колективу від керівних осіб. Процесу централізації піддається як колектив, так і використання матеріалу й апаратури. Адже в будь-якій сфері людської діяльності відбувається процес зростання й ускладнення системи взаємозалежностей. Перевагами централізації є полегшення координації, концентрації і програмізації. Але надмірна централізація може призвести до конфлікту між прагненнями підлеглих працівників до творчої ініціативи і прагненням керівної особи повністю розпоряджатися підлеглими. Т.Котарбінський пропонує раціонально урівноважувати централізацію і децентралізацію завдяки застосуванню керівниками наступних правил організації діяльності на підприємстві: 1) кожний працівник повинен мати діапазон дій, які може застосовувати за власним розсудом, 2) залежності повинні переплітатися так, щоб А було підпорядковано В в одному відношенні, а В підпорядковано А в іншому відношенні, 3) завдання

слід іноді змінювати, а робота має давати підготовку до управління цілісністю, 4) кожен працівник повинен мати право на дорадчу участь в управлінні цілісністю [3, 809].

Як бачимо, "аналіз різних дій з погляду їхньої правильності, оптимальності й ефективності становить теоретичну основу всякої організації і виражається в різних методах аналізу результатів і процесу діяльності" [4, 82]. Застосовувати ці принципи організації ефективної діяльності Т.Котарбінський пропонує, варіюючи їх відповідно до наявних ситуацій. Крім того, згадуючи праці плеяди дослідників, які предметом наукових пошуків обрали організацію ефективної діяльності, зокрема Тейлора, Файоля, Ле-Шательє, Адамєцького, Хаусвальда, Слуцького, Петровича, Богданова та ін., засновник праксеології наголошує на невичерпності цієї проблеми. На думку автора статті, з цим твердженням слід погодитися. Більш того, ми переконані, що проблемне поле праксеології, незважаючи на багатопланові попередні дослідження та зусилля самого Т.Котарбінського, залишає багато можливостей для подальшого наукового пошуку.

Т.Котарбінський окреслив шляхи підвищення ефективності, надійності, точності та економичності дії. Серед них активізація, автоматизація, інструменталізація, антиципація, потенціалізація, кунктація, інтеграція, препарація, іманентизація, програмізація, раціоналізація, організація, конвенціалізація, колективізація, концентрація, централізація.

Сформульована плеядою представників філософії діяльності ідея, що критерієм науковості знання є не його логічна довершеність (відсутність логічних суперечностей тощо), насамперед відповідність вимогам ефективного досягнення поставленої мети, знайшла свій подальший розвиток в філософії Т.Котарбінського. Він вважав, що дія, в тому числі пізнавальна, тим більшою мірою є раціональною, чим більшою мірою вона застосовна до наявних обставин. Схожі ідеї висловлює українська дослідниця Л.Г.Дротянко, яка зазначає, що "оскільки виникнення і розвиток наук зумовлені виробництвом, практикою, наукові знання не є самоціллю і самоцінністю. Вони виправдовують себе лише тоді, коли слугують задоволенню суспільних потреб, розширенню творчих можливостей людини, удосконаленню системи цінностей і самої організації життя" [1, 3]. Пояснюючи положення щодо раціональної діяльності, Т.Котарбінський проголошує, що раціональною є лише така діяльність, коли людина діє відповідно до накопиченого досвіду і вірить в правильність свого вибору способу дії, доки це підтверджується ефективними результатами. Проте, якщо обставини, що склалися, змінюються, слід не чіплятися за старі методи діяльності, що можуть виявитися неефективними, а шукати нові більш адекватні цим обставинам способи діяльності. Тут простежується спільність праксеологічних положень з принципом прагматичної максими, згідно з якою цінність тієї чи іншої ідеї слід перевіряти на досвіді.

Використані джерела

1. Дротянко Л.Г. Фундаментальне та прикладне знання як соціокультурна та праксеологічна проблема: Монографія / Л.Г. Дротянко. – К.: Четверта хвиля, 1998. – 180с.
2. Комаха Л.Г. Тадеуш Котарбінський як засновник праксеології / Л.Г. Комаха // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць/ Гол. ред. В.В. Лях. – Вип. 25.– К.: Український центр духовної культури, 2001. – С.103-111.
3. Котарбінський Т. Задачи праксеологии / Котарбінський Т. // Избранные произведения. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 775-888.
4. Нарский И. Тадеуш Котарбінський как философ и ученый // Котарбінський Т. Избранные произведения / Нарский И. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 5-26.
5. Храмов В.О. Наукова спадщина Т.Котарбінського (До 100-річчя з дня народження мислення) / В.О. Храмов // Філософська думка. Науково-теоретичний журнал Інституту філософії АН УРСР. – №1. – 1987.– С. 78-85.

УДК 27:141.5 "19"

Ігор Петрович Печеранський
кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв

ПРОБЛЕМИ ХРИСТИАНСЬКОЇ ГНОСЕОЛОГІЇ В "НАУЦІ ПРО ДУШУ" ПЕТРА АВСЕНЄВА

У статті розкриваються гносеологічні погляди представника київської академічної філософії Петра Семеновича Авсенєва (1810-1852) в світлі його психологічних дослідів. Акцентовано увагу на тому, що в основі антропологічних та теоретико-пізнавальних студій вченого знаходиться складний комплекс ідей німецького ідеалізму, християнізованого платонізму та православно-догматичного вчення про душу.

Ключові слова: Київська академічна філософія, Петро Авсенєв, психологія, душа, синтез та аналіз, досвід, розум, сон.

The article deals with the epistemological views of Petro Semenovych Avsenev (1810-1852), a representative of Kyiv academic philosophy, in the light of his psychological experiments. The attention is paid to the fact that in the basis of the scientist's anthropological and cognitive-theoretic studies lies a complex set of ideas of German idealism, Christianized Platonism and Orthodox-dogmatic teachings about the soul.

Keywords: Kyiv academic philosophy, Petro Avsenev, psychology, soul, synthesis and analysis, experience, intelligence, sleep.

Застосовуючи комплексний підхід до дослідження релігійно-філософської спадщини речників київської академічної філософії XIX – початку XX століття, слід розуміти, що без врахування, з одного боку, соціокультурних та ідейно-теоретичних детермінант формування філософсько-освітнього середовища Києва того часу, а, з іншого боку, без реконструкції "особистої історії" кожного з академічних вчених, які зробили свій внесок у становлення традиції релігійної філософії на засадах православно-теїстичного світорозуміння, й годі сподіватись на ґрунтовне вивчення цього періоду в історії філософської думки України. Особливо потрібно бути обережним, коли мова йде про погляди найбільш "суперечливих" постатей серед "київського кола" професійних філософів, до яких, на нашу думку, відноситься Петро Семенович Авсенєв (1810-1852). Власне, користуючись нагодою, спробуємо означити найбільш проблемні аспекти в творчості цього, як висловився Г. Шпет, "мислителя розуму живого" [13, 195].

У 1829 році після закінчення Воронежської семінарії П. Авсенєв вступає до Київської духовної академії (КДА), де здобуває ступінь магістра богослов'я та словесних наук (1833). У 1833-1836 рр. був залишений в Академії наставником по класу німецької мови. З 1839 р. стає екстраординарним професором КДА та ад'юнктом кафедри філософії Університету Св. Володимира. Окрім психології викладав логіку, історію нової та новітньої філософії, а з 1845 р., коли став ординарним професором ще й "моральну філософію в поєднанні з природним правом". Наприкінці 40-х рр. XIX ст. вчений полишає викладання філософії та серйозно захоплюється бібліологією. Причини такого рішення стають зрозумілими з відгуку Н. Флоринського про його лекції з бібліології 1847-1848 рр., де той наводить наступний уривок з тексту звернення Петра Семеновича (на той час вже о. Феофана): "...друзі! П'ятнадцять років присвятив я вивченню німецької філософії; втратив зір, перечитуючи писання німців. Тепер, коли привів мене Господь до вивчення Його Одкровення в Божественному Св. Писанні, бачу, що все, чим захоплювався я в сфері думок філософів, все це давним-давно висловлено в божественних писаннях пророків та апостолів " [8, 370]. Дане твердження професора навряд чи свідчить про "смерть" філософа та "народження" богослова в його особі, радше подібна думка відображає феномен духовно-академічного філософування, коли впливи німецького ідеалізму відігравали роль своєрідного "каталізатора у пробудженні" (О. Сарапін) православно-теїстичної думки.

Стосовно формування філософського світогляду вченого, то воно припадає на 30-40-ві роки XIX ст. – час, коли філософські інтереси освічених кіл були приковані до лекцій Шеллінга в Берліні та сутичок шеллінгіанства с геґельянством. Разом зі скандалами та потрясіннями нова епоха, на думку російського дослідника О. Абрамова, почалася з "інтересу до суті філософської будови шеллінгіанських ідей, а не до особистості філософа" [1, 155]. З іншого боку, платонічні та східно-патристичні мотиви православного богослов'я утворили ситуацію на теренах Духовних Академій, яку можна назвати слідом за М. Хеллером "творчим конфліктом" [11]: спекулятивний дух німецького ідеалізму та містики в синтезі зі східно-християнською концепцією Логосу сприяв формуванню нового типу раціональності, коли закладались підвали православної "академічної" антропології та психології в світлі концепції "віруючого розуму" (онтологічна залежність відносного від абсолютного та гносеологічне доповнення раціонального вірою). На київських теренах в цей час подібні тенденції проявились у творчих пошуках Івана Михайловича Скворцова (1795-1863) та Івана Олексійовича Борисова (1800-1857), які поправу вважаються фундаторами релігійно-філософської традиції в КДА. У творчості першого під старою схоластичною формою викладу матеріалу пробивався новий зміст, який більше був схожий на дух критики, що залишився йому в спадок від Канта. Другий, попри його великі здобутки на посаді ректора академії, вніс життєвість та історичність в сприйняття істин християнського віровчення, поглибивши богословсько-філософські студії, не будучи осторонь впливів фіхтеанства. Почав формуватися напрям, який І. Малишевський в своїй "Історичній записці..." називає "історико-систематичним" або "споглядальним": поряд з занепадом догматичного напрямку та пробудженням інтересу до вільного та самостійного філософування, який з'являється під час поглибленого та всебічного знайомства зі спадщиною світової думки, "сильно збуджена власна споглядальність" київських філософів проявляється у сміливих теоретичних побудовах, які вирізняються вірою в могутність творчості, переконаністю в тому, що пізнати абсолютну істину можливо "силою не стільки аналізу, скільки цілісного споглядання таємниць духу, сутності буття та життя всього сущого. Це була поетична філософія!" [7, 104]. Власне, такі вектори розвитку поглядів успадкував від своїх вчителів по академії й П. Авсенєв, для якого були неприйнятними ідеали логіко-раціонального пізнання та схоластичний формалізм думки. Намагаючись відшукати причини "сурової печаті сухості... та нерухомої затверділості" розуму в результаті застосування логіко-аксіоматичного методу в філософії, культивуванні ідеалів "чистого мислення" в науці, вчений обирає предметом своїх занять психологію як науку, що здатна привести людину до істинного знання, розкривши життя душі у всіх її проявах. Висхідною інтенцією філософсько-психологічних по-

глядів П. Авсенєва, на нашу думку, є неприйняття погляду на людину та її душевні відправлення як на об'єктивно-незацікавленого та "холодного" суб'єкта, якому він намагається протиставити концепцію розвитку життєво-рухомих елементів знання, беручи за основу внутрішній досвід та метод самоспостереження.

На думку першого дослідника творчості вченого та наступника по академічній кафедрі Д. Поспехова, до джерел його філософії варто віднести етико-релігійну та естетичну теорію Платона, містицизм Плотіна та Я. Беме, творіння Отців Церкви, Макарія Єгипетського, Ісаака Сирина, німецький ідеалізм, а особливо "містико-релігійну фракцію" школи Шеллінга (Шуберт, Окен, К.Г. Карус, Стеффенсон), та погляди Ф. Баадера. Особливо сильний вплив на нього справила теорія душі Г. фон Шуберта, передусім його праця "Історія душі", яку він взяв за основу своїх перших академічних курсів 1836-1840-х рр. Записки з психології, якій в цей час були підготовлені для студентів, становили перероблений варіант підручника німецького філософа "Книга для читання психології" ("Lesebuch der Psychologie"). В курсі за 1837-1838 рр. він укладає другу частину психології ("історії душі"), а в 1839-1840-х рр. першу частину об'єднує з соматологією, виправляє та доповнює другу, розміщуючи на початку історичний огляд. У 1840 р. він пише нову велику програму з психології, куди входять не лише "елементи шубертової філософії", але й ідеї в творчості представників інших споріднених напрямів (І.Х.А. Гейнрот, Л.А. Ейшенмайер, К.Г. Карус, Ф. Фішер, Я.Ф. Фріз та ін.). До 1845 р. у П. Авсенєва визріває власна концепція "науки про душу", але він встигає написати лише першу частину, перш ніж відійти від викладання філософії.

У своїх "Записах з психології", які були опубліковані в "Збірці з лекцій колишніх професорів Київської духовної академії" (1869), виклад всього матеріалу академічній вчений розбиває на три частини: "Вступ до психології", частину першу "Про іство душі людської" та частину другу "Історію душі". На зразок аристотелівського твердження про здивування як причину породження філософування, П. Авсенєв також визначає питання, яке знаходиться в основі психологічних дослідів – "Що Я є?". Намагаючись знайти відповідь на нього, він виявляє предмет психології – душу (ψυχή). Психологія як наука прагне шляхом самопізнання та самоусвідомлення розкрити внутрішнє життя душі, динаміку її свідомих й позасвідомих станів, при цьому вказавши на механізми застосування отриманого знання, під час вирішення численних буттєво-практичних ситуацій. При цьому професор застерігає від хибного розуміння вказаного підходу: не дивлячись на те, що предметом цієї науки виступає саме життя душі, це не значить, що мова йде про життєву психологію; відмінність між нею та означеною наукою полягає в тому, що життєва психологія досліджує людей, а наукова – людину.

Від предмету Петро Семенович переходить до методології. Ставлячи за мету, уникнути головного недоліку шубертівської теорії, який полягав у абсолютізації синтетичного методу та байдужості до аналізу, що органічно випливав з його натуралістичного світогляду, вчений доклав чи малих зусиль для того, щоб виправити цей "дефект": серед джерел психології він виокремлює спостереження (якому відповідають опис та аналіз), умогляд (основні прийоми – телеологія та паралелізм) та Одкровення (якому відповідає т.зв. абсолютний метод). "Психологія дослідна розглядає душу, як явище. Розумова – пізнає її в її суті, як образ Божий, а одкровенна представляє її Первообраз. Втім, наша наука повинна взяти за головне керівництво одне що-небудь, а саме досвід, а іншими користуватися як підручними. Саме, досвід (зовнішній та внутрішній) надає їй пізнання про позитивний зміст душі, умогляд роз'яснює їй внутрішній смисл, й значення його, а одкровенне вчення про душу слугує їй керівництвом та критерієм, застерігаючи її від хиб" [4, 8]. Дані методологічні зауваги вченого можуть слугувати пролегоменами до його теорії знання, відповідно до якої слід виділяти два рівні пізнаваного – мета-рівень та предметний. На першому рівні варто розмістити надприродне вчення Св. Письма про душу та моральне вчення про душу Отців Церкви та святих сподвижників. Другий має більш розгалужену структуру, а саме він виявляє потребу психології у знанні а) природничих наук (серед яких зоологія, ботаніка, фізіологія, фізика, хімія), б) "наук про людину" (тут П. Авсенєв вказує чомусь лише на історію та філософію), а також в) богослов'я й історії Церкви. Досить цікавими є відмітки вченого стосовно розумової психології, яка повинна знаходити підтримку в філософії: "Психологія розумова має потребу в теорії науки, мистецтва та морального життя. Теорія науки є не що інше, як зорганізований розум; теорія мистецтва є представлене в мисленевому образі естетичне чуття; теорія суспільного життя – розкрита природа волі; відповідно, цілісна система філософії є повне поняття людського духу, що відбивається у викладі" [4, 17]. Оскільки вчення про душу складає важливий предмет філософії, то такі дисципліни як логіка, етика та естетика повинні знаходити в психології своє обґрунтування. Подібної думки дотримувався у своїх психологічних розвідках також Орест Маркович Новицький (1806-1884), зокрема це помітно на прикладі його "теорії розуму".

Дещо по-іншому, але не в супереч означеним положенням, методологія пізнання представлена в рукописі лекцій з психології, що знаходиться в Інституті рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського, обсяг якого становить 458 аркушів. Намагаючись пізнати природу та діяльність душі, психологія, переконаний професор, має покладатися на два джерела – досвід та розум. Досвід окреслює суму явищ, які виникають в душі, а розум вже визначає їх внутрішнє значення. Досвід буває зовнішнім (спостереження за допомогою зовнішніх відчуттів за душевними проявами в інших людях) та внутрішнім (самоспостереження за своїм внутрішнім світом). В свою чергу, в розумовому пізнанні П. Авсенєв виділяє "розум природній", який використовує комплекс досвідних та теоретичних прийомів пізнання задля розкриття ідеальних взаємозв'язків

та закономірностей розвитку душі, та телеологічний (наша інтерпретація), т. т. здатність зосереджувати та організовувати в одному напрямі всі спостереження, за допомогою самопізнання, керуючись ідеєю про вище призначення людини в світі [2, 4-6]. Тому, виходячи з означених джерел пізнання, якщо автор й пропонує вважати двома основними методами психології аналіз та синтез, проте немає цілковитої впевненості в їх досконалості: потрібно постійно здійснювати рефлексію над цими методами, беручи за основу ідею морального самопізнання як істинного пізнання душі [2, 6-7].

Подібні гносеологічні погляди П. Авсенєва потрібно розуміти лише в контексті онтологічних та антропологічних мотивів синтезу містики шеллінгіанства з християнізованим платонізмом. Виокремлюючи чотири ступені буття, – неорганічний, органічний, тваринний та людський, – він називає органічний світ "царством свободи", а неорганічний – "царством Божественного закону". Громадянином цих двох світів тут на землі є людина, яку вчений досить патетично називає "храмом Божества" та "вінцем Творіння". Сама ж людина складається з речовини ("буття, що є чужим нам в нас самих"), нашого Я ("те, що ми називаємо в поєднанні з тілом душею, а в чистій та власній його природі – духом") та буття Божественного. Відношення між цими трьома початками вибудовуються не за принципом тотожності, а ступенево-буттєвим співвідношенням – кожен вищий щабель вміщує в себе нижчий, при цьому, оволодіваючи ним, передає йому свій характер та силу. Звідси й такий погляд на людину, коли глибинні основи всіх сил її душі зосереджуються в прагненні та здатності до сприйняття Безкінечного. Феномен буття людини – "невтомна жага до безкінечного". "Власна сутність духу є безпосереднє прагнення до Бога. Розум прагне пізнати Бога, серце хоче сповнитися відчуттям Його в собі, воля прагне все більше й більше досягти Його. Але Бога неможливо охопити, відчуття та досягти в своїй суті. Тому потрібен опосередкований член для досягнення Його пізнанням, відчуттям та діяльністю. Це є світ як одкровення досконалості Божої. Пізнання істоти Божої зі світу становить істину, відображення досконалості Його в світі є красою, здійснення цілей Його в світі є добром" [4, 36]. Тому людина та світ знаходяться сутнісному відношенні один до одного: в душі людини світ пізнає сам себе (відчувається вплив Ф. Баадера).

Таким чином, в людській душі знаходиться, по-перше, прагнення серця до безкінечного, по-друге, здатність осягати його за допомогою розуму, та, по-третє, сила діяльно наблизитися до нього завдяки свободі волі. Подібний висновок потребує відповідного структурно-типологічного коментаря, адже укладаючи в 1849 р. програму з психології, київський вчений ставив собі за мету усунути "пороки класифікації та паралелізму" Г. Шуберта, доповнивши його спекулятивно-ідеалістичні побудови методами безпосереднього спостереження та аналізу. Але чи вдалося йому це? Для цього він вважав за необхідне звернутися: у загальному вченні про пізнавальні властивості душі, власне, до "піднесених" понять Шуберта, але аналітику брати у Фріза, в його "Критиці людського розуму" ("Kritik der Menschlichen Vernunft"), у вченні про відчуття та спостереження – до Аристотеля, Каруса та Бурдаха, до проблем пам'яті, уяви та свідомості в творчості Бенекє ("Neve Psychologie"), у вченні про розсудок до Аристотеля, Канта та Фішера (Базельського), у вченні про самопізнання до Платона (його "Алківіад") та Каруса, у вченні про ум до того ж Платона та Ісаака Сірина. Віддаючи перевагу вченню про серце та внутрішні чуття Фішера Базельського, Ор. Новицького та О. Галича, а в питаннях волі та сили практичних дій Фішеру й Ор. Новицькому, П. Авсенєв все-таки вважає, що потрібно звернутися до поглядів на "життя серця" Шуберта, окрім цього до ідей Ешенмейєра та Гейнрота. Це надає підстави замислитись над досить спостережливим висловлюванням Д. Поспехова про те, що вченому не вдалося до кінця виправити ці методологічні недоліки: "...викладена, таким чином, ним психологія, хоча й носила звичайно назву досвідної, була, однак, по суті справи, зовсім не досвідною, заснованою на фактах наукою, а умоглядною теорією, заснованою на філософських початках, – або, якщо дозволите, – це була не наука – (Science), а філософія духу, – філософія, додамо, настільки ж глибоко-релігійна, наскільки ж і глибоко мислима" [4, XII].

Важливий аспект – глибина цієї філософії межує з її ірраціоналізмом. В своїх записках, прагнучи представити план "історії душі" в її видозмінах, й відмічаючи при цьому важливість впливу тіла, Петро Семенович, не уникає дуалізму й виділяє в людині два виміри – діяльно-зовнішній та потаємно-внутрішній. Вбачаючи в цьому сильну зброю проти засилля матеріалізму в філософії, епікуреїзму в моралі та раціоналізму в релігії, він намагається узгодити між собою ці дві сторони людського буття. Вчитуючись в його думки з цього приводу, натрапляєш на численні "бінарні" опозиції: розум-серце, день-ніч, чоловіче-жіноче, мозок-душа тощо, головною з яких є, мабуть, особове-безособове в душі. Самосвідомість, як мислення суб'єкта про самого себе, є проявом "батьорого" та нормального стану душі. Інший стан – стан сну. Ось, що про це пише П. Авсенєв: "...Сам Бог цей стан душі під час сну обрав часто задля повідомлення своїх намірів обраним від Нього зряддям промислу. Отже, філософія не може не запитати: що це за стан душі під час сну, що він займає досить важливе місце в житті людини, в історії людства та на шляхах самого Промислу" [4, 149-150]. Стан сну він порівнює з занепадом відправлень в людині: в тілі відчуття та руху, в душі – розуму та волі, т. т. панують одні тілесно-рослинні та духовно-рослинні відправлення. Батьорість – "внутрішнє розкривається в зовнішньому, та самостійне життя володарює над загальним", а сон – "діючі сили знову повертаються всередину, і коли окреме життя підкорюється володарюванню всезагального". Під час сну душа живе серцем. Але не просто живе, а живиться. З точки зору сердешного пізнання душа, на думку вченого, не є чимось самостійним, а підкорена зовнішньому буттю; сприйняття серцем не є усвідомлене й вільне, т. т. просте чуття, потяг, беззві-

тне бажання, що в союзі з предметами його прагнення утворює певне симпатичне передчуття, яке відкривається в душі під час сну. Свідома діяльність душі перетворюється на інстинктивно-природну, зосереджуючись у власному самозбудженні. "Коли вся розумно-вільна діяльність сходиться до свого кореня – серця, то в засадничих її прагненнях, незмінно вірних своєму напрямку, особливо в основному потязі серця до Безкінечного і в відповідному на нього впливі з вище, усі сили душі ніби оглядаються, зосереджуються у свій духовний меридіан (орієнтуються), т.т. виправляються, освіжаються, животворяться" [4, 159]. Розглядаючи цю думку в контексті творчості вченого та, передусім, в світлі біблейської психології, професор Університету Св. Володимира Павло Яковлевич Светлов (1861-1941) зауважує, що ця "істинно-християнська" ідея про важливість сну розвинута ним на підставі раніше висловлених думок Г. Фіхте та Г. Шуберта, і додає наступне: "...під час сну душа знає більше ніж наяву. Ось висновок, до якого приходить наука, і його потрібно запам'ятати. Для повноти істини до цього слід було ще додати, що душа під час сну знає не тільки більше, але й інакше, ніж наяву" [9, 35].

Стверджуючи відношення між сном та станом бадьорості як між буттям та діяльністю, вчений поєднуючи романтико-теософський містицизм західноєвропейської філософської думки з патристичними та платонічними мотивами в православному богослов'ї, впадає в суперечності під час застосування "середнього" методу (спирається на Гете). Виступаючи з критикою методу тотального заперечення-зняття чуттєвості в гегелівській феноменології, яка повністю полишена іманентного прогресу та піддана зовнішній раціоналізації ("заперечення чуттєвості в мисленні він перетворює на сутність духу"), П. Авсенев своїм аналізом занурюється в "необ'єктивовані глибини свого Я" [6, 15-17], намагаючись знайти там енергетику живої суб'єктивності, вбачаючи в ній основу моральності: "...чим душа, переважно, займається під час сну, саме вбачає панівний її моральний характер" [4, 166]. Але відразу ж намагається застерегти читача його записок від хибного тлумачення співвідношення розуму та серця в цьому питанні: "...не варто думати, що моральне вдосконалення людини полягало в підкоренні розуму та волі володарюванню серця. Його рух та прагнення несвідомі та безвольні; істинна гідність людини полягає в розумній самосвідомості та вільному самовизначенні" [4, 166]. Людина втрачає свободу, коли вона є підконтрольною схильностям серця. В своїй статті "Симпатія та її джерело" (1844) київський професор ніби забуває про ідею першості раціонального в пізнанні, наголошуючи на тому, що сила "внутрішніх чуттів повинна відповідати свідомості, як її коріння та відображення" [5, 108]. Таку ж саму думку ми знаходимо й в записках: "В сутності душі міститься все, що знаходиться на поверхні її – в сфері вільно свідомій, є всі сили, але якби в сім'ї, не розвинені в певну форму, оскільки в їх формі взагалі не може бути змісту нового, якого б не було в сутності; тому, серцем, як внутрішнім істочником, душа й мислить, й відчуває, й бажає, тільки особливим чином" [4, 197].

Отже, філософсько-психологічні дослідження Петра Семеновича Авсенева – вагомий складовий елемент богословсько-філософського дискурсу київської духовно-академічної думки XIX – початку XX століття. Обравши предметом свого дослідження душу в її гармонійних стосунках зі світом та Богом, київський вчений прагнув відшукати таку ж виважену та злагоджену методологію її пізнання, шляхом синтезу західноєвропейської, зокрема німецької, традиції ідеалізму, патристики та платонізму в його християнізованому варіанті. Виходячи з критики натуралістичного світогляду та раціоналізму на засадах пантеїстичної філософії, П. Авсенев схиляється до дворівневої теорії знання та концепції триєдиної сутності людини, як поєднання тіла, душі та духу, що відображається у вченні про три роди пізнання – прагненні серця, осягненні розуму та силі волі. Вбачаючи обмеження аналітико-синтетичної методології дослідження душі в ігноруванні аспекту етичного самопізнання, він так і не знаходить якогось єдиного способу представлення цілісної "історії душі", в різних місцях своїх записок беручи за основу пізнання то умовляд, то досвід, то зміст самого Св. Письма, що зумовлює домінування в одному місці логіко-аналітичного пояснення, а в іншому ірраціонально-містичного зображення як суперечливих елементів його філософського світогляду.

Використані джерела

1. Абрамов А.И. Сборник научных трудов по истории русской философии [Текст] / А.И. Абрамов / Сост., подг. текста, предисл. В.В. Сербиненко. – М.: Крузь, 2005. – 544 с.
2. Авсенев П. С. Психология. Лекции П. С. Авсенева, профессора Киевской духовной академии (4/V 1845). – Ч. I, II, III. [Рукопись]. – Институт рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Музей рукописів. – ДА 349 Л (Муз. 787). – Арк. 1–458.
3. Авсенев П. С. Адъюнкта Петра Авсенева обозрение практической философии (читано в Университете св. Владимира). Из бумаг Д.В. Поспехова (тетрадь 1–4). [Рукопись]. – Институт рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – ДА 350 Л (Муз. 969). – Арк. 1–15.
4. Авсенев П. С. Из записок по психологии [Текст] / П.С. Авсенев // Сборник из Лекций бывших профессоров Киевской духовной академии, архимандрита Иннокентия, протоиерея И. М. Скворцова, П. С. Авсенева (архимандрита Феофана) и Я. К. Амфитеатрова, изданных академиею по случаю пятидесятилетнего юбилея (1819-1869) – К.: тип. Киевского Губернского управления, 1869. – XVI, 246 с.
5. Авсенев П. Симпатия и ее источник [Текст] / П. Авсенев // Москвитянин. – 1844. – Ч. VI. – С. 92-122.
6. Лазарев В.В. Гегель и философские дискуссии его времени [Текст] / В.В. Лазарев, И.А. Рау. – М.: Наука, 1991. – 160 с.
7. Малышевский И. Историческая записка о состоянии академии в минувшее пятидесятилетие [Текст] / И. Малышевский // Труды Киевской духовной академии. – 1869. – № 11–12. – С. 64-138.

8. Мацеевич Л. Архимандрит Феофан Авсенов в письмах своих к Одесскому протоиерею Серафиму Антоновичу Серафимову [Текст] / Л. Мацеевич // Труды Киевской духовной академии. – 1905. – №11. – С. 368-412.
9. Светлов П.Я. Пророческие или вещие сны. Апологетическое исследование в области библейской психологии [Текст] / П.Я. Светлов. – К.: тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1892. – 212 с.
10. Філософська думка в Україні: Бібліографічний словник [Текст] / Авт. кол.: В. С. Горський, М. Л. Ткачук, В.М. Нічик та ін. – К.: Пульсари, 2002. – 244 с.
11. Хеллер М. Творческий конфликт: О проблемах взаимодействия научного и религиозного мировоззрения [Текст] / М. Хеллер / [Пер. с англ. Т. Прохоровой]. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 216 с.
12. Чижевський Д. Вплив філософії Шеллінґа (1775-1854) в Україні [Текст] / Д. Чижевський // Філософські твори: у 4 т./ за заг. ред. В. Лісового. – Т.2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 164-171.
13. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. Первая часть [Текст] / Г. Г. Шпет // Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 11–342.

УДК 1(092)

Микола Олександрович Федоренко
кандидат філософських наук,
доцент Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ВІД МЕТАФІЗИКИ РОМАНУ ДО АНТРОПОЛОГІЇ РОМАНУ: ГЕОРГ ЛУКАЧ І МИХАЙЛО БАХТІН

У статті розглядаються концепції філософських теорій роману Георга Лукача та Михайла Бахтіна. Обґрунтовується ідея залежності світоглядного бачення ролі роману від висхідних філософських засад. Акцентується увага на категоріях "тотальність" та "діалогічність" як принципово протилежних репрезентантів теоретичного бачення суті роману обома мислителями.

Ключові слова: роман, тотальність, діалог, естетика, епічна цілісність, незавершеність.

In the floor conceptions of philosophical theories are examined to the novel of Georga Lukacha and Michael Bakhtina. The idea of dependence of world view vision of role is grounded to the novel from ascending philosophical principles. Attention is accented on categories "totality" and "діалогічність" as on principle opposite репрезентантміс of theoretical vision of essence to the novel by both thinkers.

Keywords: novel, totality, dialog, aesthetics, epic integrity, uncompleteness.

У філософії ХХ століття неабияка роль у можливостях осягнення людської сутності відводиться мистецтву – з його спроможністю цілісної репрезентації людського досвіду. Роман – один із тих літературних жанрів, якому у вирішенні зазначеної цілі приділяється особлива увага. Серед наукового доробку українських естетиків вивчення даного феномена досліджувалося або ж в руслі аналізу філософського роману ХХ ст. (Герасимчук В.А.), або ж в контексті, зокрема, аналізу естетики Г.Лукача (Скальська Д.В.). Предметом нашої уваги є порівняльний аналіз творців двох філософських теорій роману – Г.Лукача та М.Бахтіна, для яких вказаний літературний жанр розглядається як форма світогляду, а не допоміжне технічне явище. З огляду на вищезазначене ставиться завдання дослідити філософські витoki естетичних концепцій двох мислителів та їх практичну реалізацію в процесі конкретних наукових досліджень.

Незважаючи на те, що Бахтін себе вважав філософом, а не філологом, наприкінці 20-х – на початку 30-х років основним предметом його наукових розвідок стає "романне слово". Чому, власне, слово, Бахтін роз'яснює: "...останнім часом... філософія починає розвиватися під знаком слова, причому цей основний напрям філософської думки...знаходиться ще на самому початку" [6, 10]. Пізніше Бахтін доповнив свою думку: "... слово – це майже все в людському житті...слово належить до царства цілей. Слово як остання (найвища) ціль" [4, 313]. Не будь-яке слово, а лише художнє, може доторкнутися до "буття, що промовляє". Таким художнім словом, на думку Бахтіна, починаючи з другої половини XVIII століття є роман.

Звичайно, художнє слово роману виходить із того "реального" слова епохи, яке, за визначенням Бахтіна, – "майже все в людському житті". І тому водночас роман як літературний жанр є безпосереднім об'єктом вивчення сучасного буття. При цьому необхідно мати на увазі те, що цей "об'єкт" одночасно є "суб'єктом", тому необхідно не стільки говорити про нього, скільки говорити з ним. В "Слові в романі" стверджується, що "мова поетичного жанру – одинокий птолемеєвський світ, поза яким нічого нема і нічого не потрібно... роман – вираження галілеївської мовної свідомості, що відмовилася від абсолютизму єдиної мови... Йдеться про дуже важливий і по суті радикальний переворот в історії людського слова.." [1, 18].

Бахтінське розуміння суті художнього роману безпосередньо пов'язане із його жанровою концепцією, в основі якої лежить боротьба двох світоглядних позицій – монологічного та діалогічного.

Монологічне начало, що характеризується відсутністю самокритики, пізнавальною обмеженістю, неможливістю поглянути на себе відсторонено, досягає своєї межі, згідно Бахтіну, у міфі, епосі, ліриці та драмі. Всі ці жанри – від епохи античної класики до епохи класицизму – утворюють світ "високої" літератури, яку Бахтін називає одним словом "поезія". Поміж тим, підкреслює Бахтін, жива реальність набагато різноманітніша за будь-яке монологічне мовлення. Результатом цього є певне протиріччя, що виникає між багатомірною дійсністю та одномірністю таких мов, виникає підґрунтя для їх "взаємокритики". Авторитарність монологічного мовлення підривається тиском самого життя, воно набуває здатності відчувати себе не як єдино вірну, а як одну із можливих точок зору на світ. Полемізуючи одно з одною, ці точки зору вступають між собою в діалогічний контакт і створюють атмосферу соціально-мовного різноманіття.

Справжнє діалогічне слово для Бахтіна – це не лише слово, що враховує чужі думки, а й слово, що не прагне повного "злиття" з усіма іншими точками зору. В основі такого діалогу лежить відчуття кожного із учасників того, що його власна позиція неповна і обмежена. "Романне" начало, згідно Бахтіну, і є діалогічне начало, що перенесене в літературну площину. В результаті всі без винятку існуючі в суспільстві мови стають принципово рівними в своїй відносності, що унеможлиблює будь-яку пізнавальну, етичну, а, відповідно, і ціннісну їх впорядкованість як поза межами роману, так і всередині його. Історію "романного слова" він зображає як історію боротьби "діалогу" з "монологом", "прози з поезією", "роману" з "епосом".

Роман для Бахтіна – це не звичайний жанр, наділений певним "канонем", а втілення стихії взаємозбагачення мов. Ця стихія, пише Бахтін, існувала завжди, вона "давніша за канонічне та чисте одномовлення" [3], однак аж до Нового часу в літературі домінував монологічний принцип, тобто "прямі" та "готові" жанри. Діалогічні ж форми вели ніби напівофіційне існування і лише інколи проривалися назовні. Вони і створили "передроманний" клімат.

Триумфальність романного слова, що починається в період високого Середньовіччя та раннього Відродження, Бахтін пов'язує з радикальною зміною самих ціннісних орієнтацій в літературі, пояснюючи її такими ж радикальними змінами в соціально-культурному житті. Рубіж між Середніми віками та Новим часом для нього – це рубіж між періодом авторитарності та прагнення до "словесно-ідеологічної концентрації", з одного боку, та епохою принциповою децентралізацією культурної свідомості, "мовних ідеологій", коли кожна із них прагне автономії та самоствердження, що досягається в процесі напруженого діалогу-полеміки з іншими подібними ідеологіями. Роман, являючись художнім вираженням цього "активно-багатомовного світу", згідно концепції Бахтіна, постає не лише провідним жанром, але і жанром, що втягує в свою орбіту всі минулі "прямі" жанри [3]. Зазначене визначає і авторську позицію в романі – позицію, яка виключає будь-яку "однобічну серйозність", "не дає абсолютизуватися жодній із точок зору, жодному із полюсів життя та думки" [2]. Зануреному в це завдання автору роману охопити весь спектр точок зору, що полемізують в його творі, в принципі неможливо. Його мета – з'ясувати якнайбільше відносних у своїй неповноті "правд світу", а самому при цьому лишитися немов у вільному просторі між ними – у просторі, завдяки якому стає можливим їх зіткнення. Такий автор скоріше нагадує організатора ідеологічного симпозіуму, що надає слово всім бажаючим і заявляє (якщо з'явиться бажання) про власну "правду" на тих само правах, що і у решти. Звідси – відома теза Бахтіна про те, що "єдиної мови та стилю в романі нема", що "автор (як творця романного цілого) не можливо знайти в жодному із площин мови: він знаходиться в організаційному центрі перетину площин" [3], оскільки автор бачить своїх героїв не як об'єкт пізнання і об'єктивуючого зображення, а, навпаки, всього лише як рівноправних партнерів по "взаємному нерозумінню".

Як і вся творчість Лукача, його "Теорія роману" – це не лише естетична теорія. Література розглядається угорським мислителем в перспективі, що виходить за вузькі рамки писемництва і зачіпає проблеми етики та філософії історії. Його творчість рухалась в контексті більш глибоких проблем, пов'язаних з роздумами про майбутнє європейської цивілізації, її долю в нових соціально-економічних та культурних умовах. Подібні роздуми були характерними для мислячих людей того часу (постать Томаса Мана, зокрема).

"Теорія роману" планувалася не як окреме дослідження, а як вступна частина до більш об'ємної праці, присвяченої автором "Братів Карамазових". Робота, що створювалася в трагічний період європейської історії, наскрізь просякнута ненавистю до буржуазної цивілізації. Але в той же час "Теорія роману" – це утопічна надія на появу нової людської реальності, яку пророкував Достоевський. На думку Лукача, який називав сучасну йому епоху "епохою завершеної гріховності", настане новий гармонійний синтез душі та світу, особистості та колективу. Крізь призму цієї утопії, яка згодом стане революційною політичною програмою, Лукач і розглядає роман як найвищу напругу і розрив між кончею існування, полішеного "трансцендентальної батьківщини" (щаслива епоха "грецького часу") – з одного боку, та буденністю "умов світу" з його об'єктивністю – з іншого. Йдеться, звичайно, не про повернення до вже минулого дитинства людства, а про пошуки нової "батьківщини", нового бога, нового іманентного смислу життя, стосовно якого давньогрецький світ – не більше ніж метафорична згадка.

Представивши типологію романної форми, розвиток якої веде від "абстрактного ідеалізму" Дон Кіхота до "романтизму втрачених ілюзій" у "Вихованні почуттів" Флобера і до утопічного вирішення в "педагогічному романі" Гете ("Вільгельм Майстер"), Лукач завершує своє дослідження розділом: "Толстой і вихід за межі соціальних форм життя". Цей розділ, у свою чергу, завершується прославленням

Достоевського, який власне тому, що він "писав зовсім не романи", є "Гомером і Данте" якогось "нового світу", на думку італійського дослідника, "загадкові слова, якщо їх розглядати поза підготовчими матеріалами до книги про Достоевського, які, як стане зрозумілим із подальших розвідок Лукача, утворюють певний перехід від "теорії роману" до теорії революції" [5, 109].

Лукач з 1929 року періодично, а з 1933 р. по 1945р. постійно мешкає в Москві, де разом зі своїм другом, відомим радянським філософом М.Лівшицем, займається дослідженнями марксистської естетики та соціології. В 30-і роки в галузі марксистських студій сталося дві видатні події – вихід у світ повного тексту "Німецької ідеології" К.Маркса і Ф.Енгельса, а також виявлення рукописів К.Маркса 1842-1844 рр. з наступною їх публікацією. Увага Лукача була повністю прикута прагненням осмислення цих текстів і знаходження їм місця в марксистській теорії мистецтва. Отже, якщо Лукач був помітною постаттю в радянсько-марксистській культурі і завдяки журналу "Літературний критик" приймав активну участь в розробці нової теорії – соціалістичного реалізму, то Бахтін знаходився на периферії офіційного наукового життя і був відомий лише вузькому колу однодумців. Лукач, звичайно, нічого не знав ні про Бахтіна, "який жив в затінку неофіційної культури", ні про його "Проблеми творчості Достоевського", що з'явилися в 1929 році. Бахтін же, навпаки, був добре обізнаним з творчістю Лукача і навіть збирався перекладати в 20-роки його "Теорію роману", але змушений був полишити цю справу, дізнавшись, що автор відмовився від книги.

Бахтін і Лукач – це два філософи, які поставили роман в центр свого бачення світу. Звичайно, на цьому їх спорідненість не завершується. Їх світогляд формувался в першу чергу на ґрунті німецької філософії кінця XIX – початку XX ст. Вони були продовжувачами двох різних ліній: Лукач – неогегелівської, Бахтін – неокантіанської. (Цікавий момент: теоретики роману Лукач і Бахтін самі стали героями роману відповідно у Томаса Мана ("Чарівна флейта") та Костянтина Вагінова ("Козлина пісня"). Єднало їх і ставлення до того включення історії літератури в філософський, історико-культурний та соціально-історичний контекст, що був характерний для німецьких гуманітаріїв (Еріх Ауербах, Ернст Курціус) з їх тлумаченням літературного явища на тлі співвідношення тексту з суспільною свідомістю.

Для Лукача важливе значення у аналізі роману мала класична німецька естетика, і передусім, її гегелівський варіант. Гегель, як відомо, виводить специфічний характер роману із історичної протилежності античної епохи і епохи новоєвропейської.

Для німецького мислителя сучасне буржуазне життя є таким, що не відповідає вимогам поетичної творчості. Утворення ж епосу Гегель пов'язує з тією примітивною стадією розвитку людства, за якої суспільні сили ще не набули тієї самостійності і незалежності від індивідів, що є характерним для буржуазного суспільства. Поетичність "героїчного" патріархального часу, що знайшла вираження в гомерівських поемах, ґрунтується на самостійності і самодіяльності індивідів, які не відриваються повністю від суспільного цілого, а "усвідомлюють себе лише в субстанційній єдності з цим цілим". Прозаїчність сучасної буржуазної епохи виражається, згідно з Гегелем, в незворотності знищення як цієї самодіяльності, так і безпосереднього зв'язку особистості з суспільством, в якому індивідуальність є "другорядною і байдужою". У відповідності з цим сучасні люди, на протигагу людям античного світу, не обтяжують себе життям цілого: індивідуум робить все, що він робить власними руками, особисто для себе, а тому і несе відповідальність лише за свої особисті вчинки, але ніяк не за дії "субстанційного цілого", до якого він належить. Цей закон, що скеровує життя буржуазного суспільства, Гегель визнає історично необхідним результатом розвитку людства, безумовним прогресом у порівнянні з примітивізмом "героїчної" епохи. Але цей прогрес у той же час має і певні вади: людина втрачає свою минулу самодіяльність, адже підпорядкування бюрократичній державі як певному зовнішньому порядку лишає її будь-якої самостійності. Це, у свою чергу, призводить до того, що знищується об'єктивне підґрунтя для розквіту поезії, яку витісняє проза і буденність. Цьому людина не може підкоритися без протесту. Хоча Гегель вважає неможливим усунення цього протиріччя між поезією та цивілізацією, тим не менш він наполягає на його пом'якшенні. Цю роль виконує роман, який для буржуазного суспільства відіграє ту ж само роль, що і епос для суспільства античного. Роман як "буржуазна епопея" повинен, на думку Гегеля, примирити вимоги поезії з вимогами прози.

Хоча Лукач в 20-х роках і прийняв ідеї марксизму, відмовившись від ідеалізму своєї юності, все ж таки з останнім він зберіг інтелектуальну спільність, що, на думку сучасного дослідника, проявлялося в намаганні досягти "тотальності", всезагальної цілісності [5, 122]. Лукач постійно прагне перебороти все фрагментарне і суб'єктивне для того, щоб злитися із "всезагальним", або об'єктивним. В "Теорії роману", яка є певною межею між його ідеалістичним та марксистськими періодами, бажання досягти "тотальності" виражено у формі ностальгії за втраченою цілісністю (давньогрецькому світові) і всезагальністю капіталістичного світу. Власне, в "Теорії роману" Лукач дуже широко використовує категорію цілісності, або тотальності, в етико-нормативному сенсі – особливо там, де він визначає епос як міру і принциповий фон роману. Лукач говорить про "універсально-історичну стадію епосу" – епоху "коли буття і доля... Життя і Сутність перетворюються в рівновеликі поняття" [8]. Історичному розумінню роман відкривається як протиставлення епосу: "Епопея і роман, дві форми великої епіки, відрізняються одна від іншої не авторським підходом, а тією історико-філософською даністю, з якою автор має справу в творчості. Роман – це епопея епохи, у якої більше немає безпосереднього відчуття екстенсивної тотальності життя, для якої життєва іманентність смислу стала проблемою, але яка все-таки тягнє до тотальності" [8]. Звичайно, між "Теорією Роману" і Лукачем-марксистом є багато відмінного. Так, в 30-і роки він зображає історичний розвиток роману, пропонуючи періодизацію, що відповідає поворотним

моментом розвитку буржуазного суспільства (роман періоду виникнення буржуазного суспільства (Рабле, Сервантес), початкового накопичення капіталу (Дефо, Філдінг), періоду розгорнутих протиріч буржуазного суспільства (Бальзак, Гофман, Гете), період розпаду романної форми (Золя, Пруст, Джойс) [7]. Лукач вже не створює типологію романних форм, як це було до цього (роман героїчного ідеалізму, роман розчарування, роман виховання як спроба синтезу, Толстой як завершення європейського романтизму, роман Достоевського як вихід за межі романної форми), хоча і зберігає ту ж схему мислення (теза – антитеза – синтез), що використовувалася у попередньому періоді творчості. В цій конструкції міститься висхідний і основоположний момент – роман розуміється як втрата епічної повноти, і також зберігається ностальгія по епосу. Більше того, як зазначає італійський дослідник в Радянському союзі у Лукача з'являється впевненість в тому, що епос не втрачений остаточно, і що його цілісність – не лише предмет теоретичного дослідження роману або суто утопічної надії ("... велика епіка – це форма, що залежить від конкретного історичного моменту, і будь-яке намагання зображати утопічне як суще може лише розрушити цю форму", – писав автор "Теорії роману" [8]), а що при соціалізмі людство досягне нової і вищої тотальності [5, 121]. Відповідно, уже тепер, в першій соціалістичній країні, роман починає набувати рис епосу. Соціалістичний реалізм і є теорія цього свідомого повернення до епосу – повернення, яке не відмінняє роману, а підготовлює його діалектичне зняття.

Філософська думка Бахтіна рухалася у теоретико-пізнавальному напрямку, який був характерним для європейської філософії кінця XIX – початку XX ст. і був пов'язаний з переходом від проблематики буття, об'єкта – до проблематики свідомості, суб'єкта. В гуманітарному знанні, в якості перспективи виходу із "загальної кризи", теж відбувався перехід від "соціокультурного" буття до активного індивідуального, суб'єктивного, взятого у всій його конкретності. В "Філософії вчинку" Бахтін, виходячи із неокантіанської традиції, говорить про індивідуальний вчинок як такий акт, що характеризується абсолютною унікальністю. Кожний індивід реалізує себе в цих актах, займає своє "незамінне" місце. Лише в межах цієї онтологічно значущої унікальності його місця індивід може діяти як відповідальна особистість. Цією своєю неповторністю буття я приречений діяти лише мені властивим чином, відмінним від іншого вже хоча б тому, що в моїй точці крім мене ніхто інший знаходиться не може. А із того факту, що моє місце в просторі не може зайняти на протязі часу мого знаходження ніхто інший, слідує висновок про неповторну єдність простору і часу, яку Бахтін пізніше ідентифікував в понятті "хронотоп", використавши як сутнісне категоріальне визначення художнього роману. Отже, для мислення Бахтіна онтологічним приматом є особистість з її відповідальним вчинком, на відміну від Лукача з його пріоритетом класу. (Звичайно, і у Бахтіна були соціологічно зорієнтовані праці, які з цензурних міркувань виходили під іншими іменами: Волошинов В.Н., Фрейдизм. – М., Лабиринт, 1993. – 119 с.; Медведєв П.Н. Формальний метод в літературознавстві. – М., Лабиринт, 1993. – 207 с., але вони принципово відрізнялися, наприклад, від виданої в 1923 р. праці Лукача "Історія і класова свідомість". Бахтінські дослідження були далекі від "ранньолюкачівського" політичного екстремізму і соціологічного есхатологізму, що змушував автора книги (Лукача) розглядати пролетаріат як нову месію, покликану побудувати "новий світ".)

Бахтін дещо по-іншому тлумачить взаємини між двома жанрами. Якщо Лукач заперечував існування роману в добуржуазну епоху, то Бахтін вбачає витoki роману ще в античності, стверджуючи, що "в епоху еллінізму... епос перетворюється в роман" [3]. Лукач вважав романну форму загальним проявом духовного і суспільного розвитку, а Бахтін в суспільстві і в душі вбачає передусім мовлення, слово, а роман – лише одна із форм вираження слова ("... роман склався і виріс саме в умовах загостреної активізації зовнішнього і внутрішнього багатомовства [3]). Тому Бахтін створює не історизовану і соціологічну теорію роману, а мовну теорію роману як історичного і соціального феномена.

По-різному обидва дослідники ставляться до соціальної і культуротворчої ролі роману. Якщо для Лукача роман несе в собі негативний відтінок, пов'язаний з явищем втрати епічної цілісності, то для Бахтіна роман хоча і характеризується втратою зазначеної єдності, в той же час відкриває епоху вільного плюралізму, міжособистісної діалогічності, радості деієрархізації. Народження роману є свідченням переходу від птолемейського всесвіту до всесвіту коперніканського, або, користуючись іншою бахтінською метафорою, – від класичної фізики Ньютона до релятивістської фізики Ейнштейна. Роман означає революційний перехід до сучасності – перехід до світу, що багатий різними іншими мовами і точками зору, які знаходяться в постійній напрузі та русі. Епічний же світ для Бахтіна відмічений негативними тонами.

Отже, і Г.Лукач, і М.Бахтін, створюючи філософську теорію роману, виходили із того, що даний літературний жанр є центром загального бачення світу, а не допоміжною технічною дисципліною. Угорський мислитель в марксистський період своєї творчості вбачав у романі можливість досягнення епічної повноти, певної гармонії у відносинах між окремо взятим індивідом та суспільним цілим, втраченої з розпадом давньогрецької класичної культури. Для М.Бахтіна ж роман – сфера відкритого, незавершеного міжлюдського діалогу, прообраз якого він побачив у творчості М.Достоевського.

Використані джерела

1. Бахтин М.М. Слово в романе / Бахтин М.М. // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 450 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М.М. – М.: Советский писатель, 1963. – 275 с.
3. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / Бахтин М.М. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahutin/epos_roman.php

4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М.М. – М.: Искусство, 1986. – 445с.
5. Витторио Страда. Между романом и реальностью: история критической рефлексии / Михаил Михайлович Бахтин [под ред. В.Л.Махлина]. – М.: РОССПЭН, 2010. – 440 с.
6. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка / Волошинов В.Л. – Ленинград: Прибой, 1930. – Режим доступа: <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/VOLOSHINOV-29/III-4.html>
7. Лукач Георг. Роман как буржуазная эпопея / Георг Лукач – Литературная энциклопедия. – М., 1935. – Т.9. – С.795-832. – Режим доступа: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/roman.htm>
8. Лукач Георг. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Георг Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – №9. – С.19-78. – Режим доступа: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-1.htm>.

УДК 111.852:236.1

Андрій Вікторович Царенок
старший викладач Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка

ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕНТ "ЖИВОГО СЛОВА" АРХІЄПІСКОПА АМВРОСІЯ (КЛЮЧАРЄВА)

У статті здійснюється аналіз трактату архієпископа Амвросія (Ключарева) "Живе слово" (1884–1885 рр.), присвяченого проблемі проповідницької імпровізації, з позицій визначення його теоретико-естетичних аспектів. Підкреслюється значення даної праці для розвитку традицій вітчизняної естетики у межах гомілетичного дискурсу другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: історико-естетичні реконструкції, естетосфера, гомілетичні студії, проповідь, імпровізація.

The author tries to find the theoretical-aesthetic content of the archbishop Amvrosiy Kliucharev's "The alive word" (1884–1885), which is devoted to the problem of the sermon-improvisation, pointing out the role of this studies in the development of the Orthodox aesthetic traditions.

Keywords: historical-aesthetic reconstructions, aesthetosphere, homiletic studies, sermon, improvisation.

Актуальність обраної для висвітлення теми пов'язана із активізацією вивчення історії вітчизняної естетичної думки, репрезентованої, зокрема, у царині риторичних студій. З точки зору розгляду феномена проповіді як різновиду ораторського мистецтва перспективним джерелом для дослідження стають православні гомілетичні трактати, а також відповідні рефлексії найвидатніших проповідників, які не набувають форми означених праць, утім поруч з останніми теж стають суттєвими чинниками розвитку мистецтва проповідництва. Констатуючи наявність певної домінанти їхнього впливу на специфіку конститування естетосфери церковних повчань (у традиційному розумінні її як світу естетичних цінностей та цілісної системи емоційно-виразних характеристик [5; 6; 7]), робимо висновок про належність гомілетичних теорій до низки компонентів джерельної бази для загального дослідження історії естетичних поглядів і водночас сфери релігійних художніх практик.

Настанови майстрів проповіді різних періодів у історії України закономірно постають об'єктом ґрунтовних історико-естетичних досліджень, які сприяють розумінню ролі та місця естетичних аспектів храмової дії як "синтезу мистецтв" (П. Флоренський). Втім, наукова проблема як естетосфери вітчизняних проповідей ХІХ – початку ХХ століття, так і естетичної складової гомілетичних концепцій означеного періоду залишається відносно малодослідженою: проповідництво цього часу є менш проаналізованим з власне естетичних позицій у порівнянні з церковно-ораторськими студіями й практиками Київської Русі чи доби українського Бароко.

З цієї точки зору постає доцільним звернення до аналізу естетичного підтексту, що був притаманний вітчизняній дискусії кінця ХІХ – початку ХХ ст. навколо проблеми припустимості проповідницької імпровізації як риторичного прийому. Роль фактичного поштовху до обговорення даного питання судилося, зокрема, зіграти праці харківського архієпископа Амвросія (Ключарева) (1820 – 1901) "Живе слово", в якій автор виступає апологетом майстерності власне "живого слова" – усного виступу, який виголошується "під впливом вимоги обставин у дану хвилину" [1, 37], – та пропонує низку практичних рекомендацій, виходячи із власного багаторічного риторичного досвіду.

Наведена специфіка розмірковувань подібного характеру актуалізує і робить перспективною активну розробку обраної нами проблеми у руслі здійснення історико-естетичних та історико-гомілетичних реконструкцій.

Різні аспекти проповідництва активно досліджувалися в контексті богословських пошуків Отців Церкви, в працях християнських мислителів, гомілетів (Інокентій Борисов, А. Ветелев, Іоанікій Галятовський, В. Певницький, Феофан Прокопович, Б. Ярушевич та інші). Значна увага аналізу пропові-

дей приділена з боку науковців-релігієзнавців, зокрема, С. Аверінцева, Н. Бабиш, Т. Біленко, М. Кашуби, А. Колодного; до висвітлення моральної, аскетичної складової вітчизняних проповідей зверталися Л. Довга, М. Корзо, О. Розумна, В. Співак. Цікавими для дослідження художності церковних промов виявляються відповідні літературознавчі студії (І. Єрьомін, В. Кречотень, Д. Ліхачов, С. Маслов, М. Сумцов та ін.), студії, присвячені питанням риторики та історії розвитку традицій ораторського мистецтва (наприклад, праці Г. Євдокименко, Л. Мацько, О. Мацько, Г. Сагач) та, зрештою, проблемам становлення вітчизняної естетичної думки (І. Бондаревська, І. Іваньо). Втім, недостатній рівень наукової розробки поставленої проблеми, на нашу думку, пов'язаний із тим, що дослідники феномена проповіді мало зверталися до вивчення специфіки теоретико-естетичного контенту концептуальних засад вітчизняних гомілетичних традицій XIX – початку XX століть (звісно, тут не маються на увазі спільні історичні підвалини церковного проповідництва, пов'язані безпосередньо зі Святим Письмом і вченням представників апологетики та патристики, а також греко-візантійською естетикою та риторикою).

Погляди Амвросія (Ключарева) аналізуються передусім на сторінках студій з гомілетики та історичної динаміки її розвитку (праці В. Бурегі, А. Ветельєва та ін.), в яких завдання власне історико-естетичних реконструкцій не постає першочерговим.

Відтак, існує необхідність у здійсненні подальших системних розробок теоретичних проблем проповіді в естетико-релігієзнавчому напрямі, зокрема, аналіз естетичного аспекту гомілетичних концепцій означеного періоду, сфери художніх особливостей різного роду церковних повчань, що передбачає вихід у площину власне естетичних узагальнень та висновків.

Відповідно, метою даної статті виступає аналіз трактату архієпископа Амвросія (Ключарева) "Живе слово", присвяченого проблемі проповідницької імпровізації, з позицій визначення його теоретико-естетичних аспектів на тлі дискусій у площині вітчизняної гомілетичної та риторичної думки.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань: 1) загально-оглядове визначення естетичних аспектів вітчизняних гомілетичних концепцій XIX – початку XX століть; 2) здійснення історико-естетичних реконструкцій на матеріалі рефлексій Амвросія (Ключарева), присвячених проблемі мистецтва проповідництва.

Об'єктом дослідження у межах даного нарису виступає естетична складова вітчизняного гомілетичного дискурсу XIX – початку XX ст. в контексті риторики як теорії ораторського мистецтва.

Предметом постає специфіка естетичних рефлексій, імпліцитно присутніх у праці "Живе слово" архієпископа Амвросія (Ключарева), як вияву інноваційних тенденцій у вітчизняному мистецтві проповідництва.

Наукова новизна дослідження з огляду на наведені зауваження полягатиме у виявленні теоретико-естетичних засновків означеного гомілетичного трактату на загальному тлі вітчизняних гомілетичних і риторичних пошуків, а, відтак, в обґрунтуванні можливості його використання задля вивчення історії української естетичної думки.

Відправним пунктом дослідження постає виокремлення деяких конотативно-естетичних характеристик, об'єктивно присутніх у пошуках видатних проповідників означеного етапу розвитку церковного красномовства.

Власне більш-менш виразні мотиви естетичних рефлексій можна спостерігати вже у поглядах стосовно значення самого дару слова як засобу передання людських думок та почуттів іншим та, зрештою, як могутнього "пособія" "виконанню всесвятої волі Божої у нас" (свт. Філарет Гумілевський) [9, 78]. Так, в узагальненнях Михаїла Десницького людське слово ("внутренняя от бессмертного духа происходящая сила и могущая сильно действовать на другого") у контексті визначення його сутності та дії на свідомість порівнюється з іншими акустичними явищами, у тому числі, з музикою. Визнаючи останні силою, здатною справляти вплив на настрої та емоції, породжувати "радість або смуток, сум або приємність, або відразу", Десницький ставить дар слова вище за них з огляду на його природу: людське слово ("сокровенным духом движимое") є "вищою перед ними силою" [4, 919–920].

Перспективною для здійснення історико-естетичних реконструкцій видається творча спадщина свт. Інокентія (Борісова) – одного з тих загальноновизнаних проповідників, які зажили слави "Руських Златоустів". Чітко сформульовану ним сутність християнського погляду на красномовство як таке ("...вместе с проповедником христианским действует и Сам Дух Святой... Без Него всё наше красноречие – медь звенящая, а с Ним самая простота и безискусственность всеильны") доповнює щире переконання, що істини та таїнства віри "повною мірою можуть замінити собою всіляке мистецтво проповідника, у той час як їх ніщо замінити не може" [3, 146]. Втім, як можна зрозуміти з наведених тверджень, майстерність проповідника Інокентієм (Борісовим) не заперечується. Його власний проповідницький хист, зокрема, виявився в живій образній формі розкриття релігійних істин, що апелювала передусім до серця людини як джерела віри. Яскраво виражені в гоміліях ієрарха художні характеристики, вірогідно, й дали підставу одному з істориків проповідництва наголосити, що Інокентій (Борісов) переважно "живописує", ніж розмірковує та богословствує [там само, 149].

Інший "Руський (Московський) Златоуст" цієї доби – свт. Філарет (Дроздов) – у своїх проповідях переслідував мету впливу саме на розум своїх слухачів, що надавало його повчанням характеру споглядань, роздумів та ін. За зауваженням видатного оратора А. Коні проповіді Філарета (Дроздова) не зігрівають серця, як деякі "Слова" Інокентія (Борісова). "Розум набагато більше, ніж серце, відчувається у "Словах" Філарета, які,

подібно до осіннього сонця, світять, але не зіграють" [8, 97] (однак це в жодному разі не заважає Коні високо оцінити проповідницьке служіння московського святителя та відвести йому перше місце у цій справі). Сам Філарет (Дроздов) вбачав у пробудженні повчанням людського розуму дієвий засіб для пробудження сердечних почуттів, дотримуючись цього принципу ("від розуму до серця") у власних гомілетичних практиках [3, 143].

Церковні оратори даного періоду продовжують обґрунтовувати необхідність простоти та загальнозрозумілості промов (передусім для "простого люду"): вже згадуваний Інокентій (Борісов), ставлячи у приклад прості, зрозумілі й, водночас, глибокі за суттю євангельські істини, закликає писати твори "просто, без всяких умствований". Більшість найвідоміших проповідників, за винятком хіба що маститого бого-слова, філософа та полеміста Никанора (Бровковича), дотримується означеної вимоги, що суттєво визначало специфіку естетосфери їхніх гомілій, підносячи останню на якісно своєрідний рівень [10].

Лейтмотив гомілетичних концепцій – утвердження духовної гідності "словес проповідних" – знайшов своє вираження, зокрема, у застереженні проти перетворення проповіді, за словами Антонія Амфітеатрова, на "світське літературне фразерство".

Нарешті, естетичний підтекст був притаманний і згаданій дискусії навколо припустимості проповідницької імпровізації, фактичним поштовхом до чого стає праця Амвросія Ключарьова "Живе слово" (1884–1885 рр) [11].

Теоретична розробка питань церковно-ораторської імпровізації являла собою принципово інноваційний проект для розвитку риторики і гомілетики XIX – початку XX ст. На думку дослідників вітчизняної гомілетичної думки, у синодальний період імпровізована проповідь узагалі лунала у храмах дуже рідко: більшість священнослужителів використовували для виголошення видані проповіді інших авторів, які або просто читалися, або ж запам'ятовувалися [2, 9]. Тексти власних повчань мали бути подані на ствердження до духовних консисторій.

Чимало видатних проповідників XIX ст. несхвально ставилися до можливості проповідницького експромту і виголошували лише заздалегідь ретельно обмірковані тексти. Такий стан речей призводив до того, що більшість священнослужителів не володіла навичками творчої імпровізації – ситуації, яка в свій час була влучно схарактеризована самим о. А. Ключаревим в наступних словах: "...ми не звикли, не прийнято в нас та не вміємо ми говорити зараз, даної хвилини за вимогою обставин" [2, 10].

Ситуація, що склалася, стає одним із чинників порушення конструктивності діалогу у системі взаємовідносин "пастир – віруючі" і, таким чином, негативно позначається на розвитку духовно-релігійного життя. Реакцією на окреслені тенденції була поява рекомендацій духовенству щодо прийняття себе до усної проповіді, що містилися на сторінках церковних видань. Втім, на думку Амвросія (Ключарєва), дані поради не відрізнялися вірністю вказівок та досвідченістю [1, 32].

У власних публікаціях, яким згодом судилося перетворитися на авторитетну гомілетичну студію, Амвросій (Ключарєв) узагальнює свій багаторічний досвід та пропонує низку практичних засобів для вдосконалення навичок до експромту, не тільки в його релігійних, але й естетичних вимірах.

Відповідаючи на питання щодо сутності феномену живого слова як слова, яке "дає, збуджує та спрямовує життя" [1, 35], автор свідомо звертається до царини релігійно-естетичних уявлень про творчість і слово-творчість в її теургійних характеристиках. На переконання Амвросія (Ключарєва), саме поняття про живе слово могло скластися у всій повноті та ясності лише у християнському світі. Перш за все та у найвищому сенсі наведене значення живого слова належить Божому творчому слову [1]. Та ж сила слова творчого виявляється через опосередкування людською мовою на сторінках Святого Письма. Животворча сила слова дарується Богом тим, хто вірує во Христа, хто говорить від розуму, що просвітлюється Божою істиною, та від серця, сповненого Божою любов'ю. "Цей дар слова природного, але просякненого силою благодаті та владно підкорюючого собі душі людські..." [1, 36], – зауважує Амвросій (Ключарєв).

Ту ж силу життя (однак набагато нижчого рівня), має і слово людини, яка не є релігійною, але, володіючи природними даруваннями (зокрема, естетичними), таки здатна мати любов до істини і щире бажання блага людству (філософи, оратори, поети).

Шляхом подібних розмірковувань Амвросій (Ключарєв) доходить висновку про Божественне Першоджерело животворного слова: від Божої творчої сили дається благодаттю Святого Духа могутній вплив слову християнському, але і в залишках дарувань, що збереглися в людині після гріхопадіння, за певних умов прихована жива сила слова [1, 37].

У текст вводяться релігійно-естетичні виміри і гомології. Шляхом ретельного співставлення творчості письменника та оратора архієпископ доводить перевагу усного слова: саме останньому "належить назва слова живого за перевагою." Вважаючи найвищим проявом могутності впливу усного слова власне перші часи християнської проповіді, Амвросій (Ключарєв) закономірно постає апологетом використання цього засобу в сучасному йому світі. При цьому наголошується на притаманній усним промова швидкості дії і "післядії", яка допомагає оперативну реагувати на розвиток різного роду заблуджень. З цієї точки зору, згідно із вдалим порівнянням автора трактату, живе слово має "так би мовити, витопувати ногами, гасити всі іскри зла, що загрожують створити гибельну пожежу" [1, 40].

Інтерпретація проповідницької імпровізації здійснюється Амвросієм (Ключарєвим) із урахуванням кола її особливостей, зокрема, мінімального часу підготовки до виголошення повчання, що висуває специфічні вимоги до творчої активності проповідника, зокрема, активізації його інтелектуального та естетичного потенціалу. Проповідник виходить на церковну кафедру без заздалегідь підготовленої

промови, з самим лише її змістом-планом, окресленим у загальних рисах, а відтак, повинен натхненно "конструювати" гомілію власне під час виступу – "створювати її зараз на місці" [1, 68].

Характерна для площини естетичних рефлексій увага до взаємодії у системі "автор твору – реципієнт" притаманна поглядам Амвросія (Ключарева) з огляду на їхню приналежність до царини церковно-риторичних настанов та специфічну зорієнтованість на обґрунтування методики проповідницького експромту. У межах трактату "Живе слово" даний взаємовплив постає суттєвою детермінантою не лише феномену проповідницької імпровізації, а ораторського мистецтва у всьому різноманітті. Виголошувач усних промов, за зауваженням Амвросія (Ключарева), на відміну від письменника, вступає у безпосередній контакт із аудиторією, просто "зараз бачить радісні обличчя людей... і отримує найвищу винагороду в їхніх... вдячних поглядах" [1, 38].

Емоційна реакція аудиторії як невербальний засіб комунікації нерідко спонтанного характеру разом із реалізацією творчої діяльності проповідника по суті створюють своєрідний "діалог", ступінь "щільності" якого залежить, зокрема, від обраного оратором способу викладення думок. Означена взаємодія слабне, коли проповідник послуговується записаним текстом повчання, непомітно перетворюючись на читця. Зрештою, дана практика позначається на аудіо- та відеосфері процесу церковного повчання як основних складових естетосфери останнього: на думку Амвросія (Ключарева), увага оратора до зошиту чи аркушу із текстом ховає від слухачів його обличчя та очі, "в яких найбільше виражаються його внутрішнє життя та сила одушевлення" [1, 43], відтак, послаблюючи духовно-естетичне враження від промови. Натомість проповідник, що заздалегідь створює текст гомілії, але виголошує його без допоміжних засобів, безпосередньо дивиться на слухачів у всі боки, впливає на них одушевленням обличчя й очей, стежить за силою враження, яке справляє, та отримує інші переваги.

Імпровізація здійснюється у рамках чи не найщільнішого контакту з аудиторією, що характеризується посиленням вираження евокативно-емоційних параметрів. Ступінь означеної "діалогічності" проповіді зростає, при чому на разі йдеться не тільки про можливість оратора виголошувати промову, адекватно зважаючи на реакцію реципієнтів (вираз їхніх облич, ознаки уваги чи втоми тощо). Амвросій (Ключарев), з огляду на власний багаторічний досвід, звертає увагу на неабиякий ризик створення імпровізацій як чинник активізації взаємодії зі слухачьким загалом. Реципієнт, який бачить труднощі церковного ораторства і розуміє, що відбувається в душі проповідника, "разом із ним живе, разом хвилюється та навіть за нього боїться" [1, 47], таким чином, відчуваючи певне напруження та хвилювання. Результатом описаних процесів постає подвійне враження, що його дістає слухачький загал – враження як від змісту повчання, так і від духовно-риторичного успіху оратора.

Автор трактату переконаний, що при всіх можливих недоліках (порівняно низький рівень витонченості, стрункості тощо) імпровізація зберігає цінність з точки зору підтримання посиленого духовно-чуттєвого контакту зі слухачами. Більшість з них не помітять у такій промові непослідовності, неповноти, повторень, незавершеності та інших стилістичних недоліків, адже "вони не тим були зайняті, їм ніколи було критикувати; вони жили життям оратора, самі брали участь в його піднесенні, просякались його відчуттями" [1, 48].

Концепт "життя" стає однією з найсуттєвіших категорій, що ними оперує Амвросій (Ключарев) у своїх розмірковуваннях. Імпровізація ("живе слово"), на його думку, зокрема, "близько підійшла до життя" – вона говорить зрозумілою йому мовою, зливається з ним, тим самим, спрямовуючи його у належному напрямку. Відтак, "життєвість", "чуття життя", які виявляються у низці згаданих особливостей, виступають характерною ознакою естетосфери проповідей-експромтів.

Розглядаючи імпровізований виступ церковного оратора як зрозумілий для слухачів виклад певних ідей [1, 99], Амвросій (Ключарев) висловлював слушне застереження проти надмірного спрощення, фактичної вульгаризації проповідей, наголошував на неприпустимості перенесення повсякденної, "базарної" мови до храму, що може статися із необачливими шукачами простоти та наочності у своєму слові [1, 103]. Відтак, окреслені на початку статті вимоги щодо гідності релігійно-мотивованих повчань, спрямування творчої активності проповідника у річище релігійного канону побудови естетосфери гомілій, знаходять місце на сторінках трактату "Живе слово", гармонійно поєднуючись зі згаданою тенденцією проповідництва відносно загальнозрозумілості виголошення християнських істин.

Теоретико-естетичні засади праці Амвросія (Ключарева) збагачуються його поглядами відносно диференціації проповідників в залежності від їхніх ораторських дарувань, у чому, на наш погляд, виявляються яскраві риси концепції творчості, притаманні для риторичного і гомілетичного дискурсу взагалі. Відповідні таланти, що розглядаються як необхідні умови для діяльності ритора-імпровізатора, на думку ієрарха, суттєво позначаються на характеристиці його повчань, задаючи їм загальний тон. З огляду на це, Амвросій (Ключарев) виділяє наявність двох типів релігійних ораторів: 1) тих, хто може стати проповідником релігійних істин чи вчення, яке вимагає впорядкованої рефлексії (умовою для чого слугують превалювання схильності до спокійного роздуму та простого, зрозумілого і достатньо розвиненого висловлювання думок); 2) проповідників, які, завдяки жвавості почуттів та уяви, а також дару легкого й живописного слова, діють "переважно... на серце силою зображення істини у досвіді ("опытах") життя і яскравими картинами людських чеснот і пороків" [1, 59]. Очевидною є гомологічність даних думок із хронологічно більш пізніми розмірковуваннями А. Коні, наведеними вище. Спроба класифікації релігійних ораторів відповідно до індивідуальних неординарних здібностей, а відтак, із урахуванням естетичних особливостей їхніх повчань (стилю, комплексу художньо-виразних образів тощо) являє собою важливий компонент гомілетичних студій означеного періоду, актуалізуючи їх вивчення, зокрема, з точки зору реконструкцій у царині художньої творчості та риторики.

Погляди Амвросія (Ключарева) отримують своє теоретичне оформлення у час, позначений суттєвими змінами в сфері проповідництва: домінування церковних повчань так званого суспільно-публіцистичного напрямку у др. пол. XIX ст. [3] визначає специфіку гомілетичних пошуків, зокрема, їхньої естетичної складової. Поява думок щодо "живого слова" як церковно-риторичної імпровізації постає не випадковою, відповідаючи новим тенденціям у розвитку проповідницьких традицій.

На основі проведеного аналізу матеріалів, пов'язаних зі специфікою осмислення естетосфери проповіді в XIX – на початку XX ст., можна зробити наступні висновки:

1. Естетична складова традицій церковного ораторства постає суттєвою та багатогранною: теоретико-естетичні акценти, принаймні, у латентній формі, є відчутними при вирішенні низки питань, пов'язаних зі створенням гомілій (питання ролі та значення дару слова, порівняння ораторства з музикою, проблема простоти та зрозумілості промов та ін.). Таким чином, гомілетичні концепції XIX – початку XX століть постають важливим джерелом для вивчення історії розвитку вітчизняної естетичної думки, передусім, естетичного аспекту православної духовної культури.

2. З-поміж гомілетичних студій означеного періоду виділяється трактат Амвросія (Ключарева) "Живе слово", в якому в рамках розгляду проблеми проповідницької імпровізації автор осмислює власне феномен "живого слова" в його теургічних вимірах, взаємодію у системі "автор – реципієнт", характеристики естетосфери повчань-експромтів та ін. Дані особливості розмірковувань ієрарха свідчать про наявність імпліцитно присутнього теоретико-естетичного контенту праці, що, зокрема, вказує на перспективність здійснення на її основі історико-естетичних реконструкцій.

Використані джерела

1. Амвросий (Ключарев), архиепископ. Искусство проповеди / Амвросий (Ключарев), архиепископ. – М. : Издательство Сретенского монастыря, 2006. – 176 с.
2. Бурева В. В. Служитель Живого Слова / В. В. Бурева // Амвросий (Ключарев), архиепископ. Искусство проповеди. – М. : Издательство Сретенского монастыря, 2006. – С. 3–22.
3. Ветелев А., протоиерей. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви / Ветелев А., протоиерей, Козлов М. Е. – Загорск, 1990. – 215 с.
4. Доброгаев М. Михаил Десницкий, митрополит Санкт-Петербургский и Новгородский, бывший архиепископ Черниговский / Доброгаев М. // Черниговские Епархиальные Известия. – 1893. – №23. – С. 909–925.
5. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 544 с.
6. Левченко Н. О. Эстетосфера художественной культуры XX столетия / Н. О. Левченко. – К. : ДАЛПУ, 1998. – 144 с.
7. Личковах В. А. Эстетосфера авангардизма / В. А. Личковах // Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія. Вип. 170. – Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2009. – С. 4–16.
8. Наше церковное красноречие по отзыву светского оратора // Вера и жизнь. – 1912. – №9. – С.97–98.
9. Филарет (Гумилевский), архиепископ. Об употреблении дара слова / Филарет (Гумилевский), архиепископ. // Черниговские Епархиальные Известия. – 1861. – №2. – С.76–81.
10. Царенок А. В. К вопросу об общедоступности проповеди в православной проповеднической традиции / А. В. Царенок // Вестник Нижневартовского государственного гуманитарного университета. – 2008. – №2. – С. 47–50.
11. Ярушевич Б. О проповеднической импровизации. К вопросу о живом слове и нормативных методах проповедничества (Гомилетический этюд) / Б. Ярушевич // Вера и жизнь. – 1913. – №18. – С. 37–59.

УДК 17.172. 241

Наталія Романівна Якимець
аспірантка Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

СПІЛЬНЕ БЛАГО ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ ПРИНЦИП СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ЕТИКИ КАРОЛЯ ВОЙТИЛИ: ТЕОРЕТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ BONUM COMMUNE

У статті розглядається прогресія смислового значення поняття спільного добра, як фундаментальної етичної категорії, у вимірі інтер-персональних зв'язків, що утворюють соціальний та культурний простір буття людини.

Ключові слова: спільне добро, приватний інтерес, Соціальне Католицьке вчення, соціальний вимір буття.

The article is concerned with – the progression of significant notion of the common good as a fundamental category of ethics in the dimension of interpersonal relations which create social and cultural space for the human's being.

Keywords: common good, private interest, Catholic Social teaching, social dimension of the being.

Поняття спільного добра як фундаментального принципу суспільного життя сформувалось у процесі розвитку науково-практичної рефлексії проблем соціальної дійсності, що являє собою соціальне католицьке вчення. Етична цінність спільного добра виражає ключове значення двох інших принципів соціального життя, задекларованих як фундаментальні, а саме – принципу субсидіарності та принципу солідарності. Доктринально дані принципи були артикульовані Папою Іоаном ХІІІ в енцикліці *Pasem in terris* (1963). З цієї історичної точки відліку соціальне католицьке вчення звертає увагу не стільки на окремі моделі розв'язання соціальних проблем, скільки в аспекті основоположних етичних принципів, на основі яких стає можливим побудова та розвиток повноцінного життя соціуму. Очевидно, що питання співвідношення та взаємопроникнення тих етичних цінностей, які виражають дані поняття, є складною теоретичною проблемою, що знайшла відображення й у прикладному вимірі.

Соціально-етична візія К. Войтили "втїлена" у теоретичний потенціал католицького соціально-етичного вчення і виражає позицію, за якою можлива побудова та розвиток справедливого, повноцінного громадянського суспільства. Свобідний розвиток людської особистості можливий за умови розвитку та збереження згаданих фундаментальних принципів будови суспільного життя. Враховуючи історично-культурні трансформації середини ХХ століття, а також політично-соціальні зміни в контексті загальноєвропейського розвитку, необхідно прослідкувати, як уявляється поняття спільного блага у теоретичній спадщині К. Войтили, що зрештою констатувалось у інституційну перспективу світового католицизму. Останній великий соціальний документ Католицької Церкви – енцикліка Бенедикта ХVІ – виражає останню інтерпретацію окремих концептуальних положень вже згаданої науково-теоретичної традиції.

"Старатися задля загального блага означає, з одного боку, дбати, а з іншого – користуватися сукупністю інституцій, що творять із юридичної, громадської, політичної і культурної точки зору структуру громадського життя, яке так приймає форму поліса [pólis], міста. Тим ефективніше ми любимо ближнього, що більше діємо на користь загального добра, що відповідає також його, ближнього, реальним потребам. Кожен християнин покликаний до цієї любові згідно зі своїм покликанням і своїми можливостями впливу в полісі. Оця інституційна – ми можемо також сказати політична – дорога любові є не менш характерна і переконлива, аніж любов, що безпосередньо стосується ближнього, поза інституційними посередництвами в межах полісу" [1].

Для адекватного розуміння ключового значення поняття спільного добра, яке представлено у філософсько-етичній концепції Войтили, слід детально прослідкувати, як відбувався його розвиток та відбувалась аплікація його значення у прикладному вимірі. Звідки походить необхідність спільності, яка її причина та в чому полягає головне значення, що остаточно покликане реалізуватись у практиці суспільного життя?

Досвід соціально-політичних метаморфоз суспільного життя на пострадянському просторі, а також аналіз еволюційних процесів суспільного розвитку на шляху становлення громадянського демократичного суспільства дозволяє зробити висновок про певну скомпрометованість поняття спільного, тим паче його інституційне уречевлення. Що є цінність спільного блага, задля якого іноді етична вимога передбачає свідому відмову від індивідуального інтересу. Яка різниця між індивідуальним та особистісним, як розуміти полярність співвідношення особа-суспільство в межах етичного дискурсу моральної відповідальності. Вихідною точкою розуміння спільного добра є феноменологічний досвід спів-діяльності, що у вченні К.Войтили розвинений як ідея участі. Ключовим принципом розуміння цього поняття є переживання спільної дії у співучасті з іншим. Якщо поняття участі передбачає свідоме рішення та включення у діяльність спільноти, то стає зрозуміло, чому участь у філософії К.Войтили є своєрідною методологією на шляху досягнення спільного блага. Зрозуміти внутрішню динаміку даної методології нам дозволить ретроспективний аналіз, предметом якого буде, з одного боку, феноменологічний досвід спільності, що міститься у середині інтер-суб'єктивного простору, в якому актуалізується буття кожної спільноти, а також виражаються взаємозв'язки між окремими спільнотами та групами у складному порядку суспільного життя. З іншого боку, даний аналіз міститиме метафізичну аргументацію щодо соціального виміру людської природи та його прагматичних проявів. Отже, філософська думка К.Войтили щодо соціально-етичної проблематики є органічно вписаною у велику томістичну традицію, яка знайшла нове дихання у ХХ ст. у творах Ж. Марітена, Е.Жільсона, Дж. Г'вардіні та ін. А також містить у собі раціональні інтуїції новітньої європейської філософії, зокрема таких, як персоналізм, феноменологія, комунікативна філософія, що фактично викарбовує її на грані перетину діалектики секуляризації у соціально-етичному дискурсі, чим позначена сучасна епоха.

Американський філософ М. Раскін у праці "The Common good. It's Politics, Policies and Philosophy" досліджує співвідношення понять спільного добра common good та спільного відчуття common sense [5] Наше спільне відчуття дозволяє нам переживати певний досвід, завдяки якому ми вчимося бути взаємозалежними один від одного з моменту нашого народження. Наше сприйняття перцепція взаємовідносин, а також спосіб, за допомогою якого ми інтерпретуємо досвід даного сприйняття, є пізнаваним за посередництвом та спів-участю інших. Відповідно до цього формується розуміння, завдяки якому кожна особа фактично спроможна переживати, жити життя ще когось, розуміючи та сприймаючи його. Кожна особа, зокрема у повноті своєї цілості, є здібною до пізнання та розуміння інших. В процесі дозрівання особистості, за умови, що соціальна та політична ситуація дозволяє гарантує це, ми стаємо інтерпретованими у спільному відчутті, що полягає у досвіді давання та отримування любові, яка, в свою чергу, є продук-

тивною властивістю перебувати з іншими. На повсякденному рівні життя ми діємо автоматично та без особливої критичної рефлексії відрухово оперуючи одним лише спільним відчуттям. М.Раскін висловлює доволі неординарне твердження, що буття у відношенні, що характеризує соціальні та політичні структури, сприяє та допомагає нам будувати особистий та спільний, колективний здобуток – банк досвіду та сприйняття (перцепції), що стає підвалиною розуміння спільного блага як такого. При цьому філософ наголошує, що індивідуальний досвід, індивідуальне відчуття не є достатнім фундаментом для спільного добра. Акцентуючи, він звертається до томістичної філософії, а саме до визначення індивідуального відчуття як необхідності певного сьомого відчуття, яким є *sensus communis*, тобто відчуття спільності (споріднення). Це спільне відчуття утримує високі пориви людини понад усі інші.

В контексті згаданої томістичної філософії актуальною темою постає розрізнення між індивідуальністю та особистістю, дослідження якого допоможе прояснити специфіку бінарного характеру співвідношення особа-суспільство. Звертаючись до антропології К.Войтили, що розвивається у персоналістичному ключі, варто зазначити, що К.Войтила у своїй персоналістичній концепції повністю приймає та акцентує абсолютну таємницю існування. Для нього саме цей факт таємниці становить конституїтивний елемент особи як такої, яка є абсолютно неповторною у своєму існуванні.

Під впливом новітньої філософії К.Войтила розпрацьовує та висвітлює більш повний внутрішній вимір буття особи. Особа є не тільки існуванням (*existens*), а й суб'єктом. І саме ця суб'єктність особи є центральним пунктом концепції К. Войтили, проте вона тісно пов'язана із буттям та реальністю. Особа є внутрішнім світом з безконечними горизонтами. Одними із найважливіших складових структури особи є: буття в собі, свідомість та самосвідомість, людський досвід, автодетермінація, само-становлення, відношення до спільноти та автотрансценденція. Даний напрям, який впливає із філософсько-етичної концепції К. Войтили, у своїй перспективі неодмінно спрямований до проблеми соціально-етичного характеру, що позначає суспільний вимір діяльності у міжлюдських відносинах. Отже, поняття спільного добра у К.Войтили виступає тією етичною цінністю, яка і визначатиме етичний характер діяльності людини спільно з іншим. Сам автор у праці "Особа та вчинок" зазначає: "Розв'язок проблеми спільноти й участі міститься, з певного огляду, не у самій дійсності діяння чи перебування у спільності з іншим, але, як вже було стверджено, у спільному добрі. Висловлюючись стисліше, міститься воно у самому значенні, яке надаємо поняттю спільного добра. Коли "спільне добро" розуміємо як те саме, що "добро спільноти", то хоча таке значення є властивим, може приховувати в собі певну односторонність. Ця односторонність на площині аксіології є подібною до тої, якою у антропології послуговуються в концепції індивідуалізму та антиіндивідуалізму. Очевидно, що спільне добро є одночасно добром спільноти (чи також, ідучи в напрямку об'єктивізації суспільного добра, суспільства), проте це добро вимагає докладнішої характеристики на підставі попередніх досліджень" [7].

Принципове розрізнення між індивідом та особистістю виражене у томістичній філософії і полягає у відмінності індивідуального та персонального. Дану концепцію та наслідки її застосування у соціальному вимірі буття детально опрацьовує Ж. Марітен у праці "The Person and the Common Good". Проблематику, закладену у питанні про розрізнення даних понять, Ж.Марітен висловлює у риторичі "чи суспільство існує для кожного з нас, чи ми існуємо для суспільства?". Це питання ми відчуваємо перманентно у двох його складових акцентах, у кожному з яких ми передчуваємо певну частку істини. Різниця, яка існує між цими поняттями, метафізичного характеру.

Ж. Марітен розрізняє різні філософські підходи, що стосуються розуміння та усвідомлення людською особистістю її власного буття. Те, що сучасна психологія називає інтроверсією, може бути інтерпретовано подвійно залежно від акцентів. Дана протиставленість вказує на специфічний простір, в якому розвивається (відбувається) людське буття. Цей простір акумулює в собі динаміку буття між його матеріальним виміром, що у реальності співвідноситься не стільки із самою особистістю, скільки із її відтинком – тим, що у строгому значенні ми розуміємо як індивідуальність. Інший, протилежний вимір людського буття, Ж.Марітен визначає як площину духу, в якій саме і виражається людська особистість. Отже, ставлячи в центр усього людського буття матеріальний вимір, що, як вже зазначалося, проявляється радше у індивідуальному, ніж особистісному –стає експресією, за вираженням Паскаля, "the self is detestable". Ж. Марітен протиставляє цьому скеруванню томістичну традицію, скеровану до духовної площини буття. Саме ця характеристика є ключовою у випадку особистісного буття, а також причиною свободи та добротності. Так виражається конфронтаційне розрізнення між індивідуальністю та особистістю. Очевидно, як зазначає Ж. Мартен, що ця конфронтаційна різниця не є витвором сучасної філософії [4], вона радше виражає класичний зразок філософського пошуку в питанні людини та її буття, що при таманне не лише європейській філософській традиції, а й філософським традиціям Сходу.

Даний опис контраверсійності людського буття є адекватним у відношенні до двох метафізичних аспектів людини – індивідуального та особистісного, що разом становлять онтологічну характеристику людини. І саме тому ми не можемо розуміти дані аспекти як відокремлені один від одного. Людина не живе у двох різних реальностях, в одній з яких вона виражається як індивідуальність, а в іншій – як особистість. В одній і тій же реальності ми відчуваємо себе (переживаємо) беззастережний факт власної індивідуальності і беззастережне відчуття власної особистості. Наше цілісне буття – це індивідуальність, що виникає та визначається матерією, і особистість, що визначається та виникає за посередництвом духу. Відповідно, ми не можемо допускатись зловживань у переакцентації якогось із

цих метафізичних аспектів, не визначивши попередньо категорій співвідношення, до яких ми апелюємо, обґрунтовуючи той чи інший спосіб інтерпретації природи людського буття.

В контексті вищенаведеної томістичної послідовності розвиває свою антропологію К. Войтила, виокремлюючи поняття ідентичності та особистості.

Повертаючись до ключового моменту у розрізненні та співвідношенні понять індивідуального та особистісного у природі людського буття, можна прослідкувати не лише філософсько-антропологічні парадигми, в межах яких розглядається буття людини та морально ціннісна шкала її діяльності, а й на прикладі історичного досвіду спостерегти, як виражалися ці моделі у формах соціальної поведінки, соціального буття. Відповідно до поставлених акцентів у антропологічному вимірі, в процесі історичного становлення суспільно-політичної свідомості розвинулися дві культурні моделі поведінки, своєрідні форми існування, що укорінилися у щоденній практиці життя. Йдеться про індивідуалізм та протилежний йому за значенням колективізм. Хоча ці два полярні прояви соціальної настанови ми розглядаємо як взаємопов'язані прояви однієї реальності, в межах якої виникає напруга між протилежними ідейними полюсами, індивідуальним та комунітарним. Та все ж, з іншого боку, це протилежна першій реальність, що є моделлю відносин, які розвиваються та формуються у інтер-суб'єктивному просторі спільноти, який, в свою чергу, є неможливим без увиразнення особистості як такої.

Детальний розгляд цих культурних форм поведінки у соціальному житті є необхідним для ціннісного аналізу певного типу соціальних зв'язків та відносин, які вони породжують. Йдеться про явище соціального прагматизму та поняття приватного інтересу. Ставлячи собі за мету визначення властивого значення, яке включає в себе поняття спільного блага у соціальній етиці К. Войтили, а також у соціальному католицькому вченні загалом, ми не можемо оминати увагою співставлення цих понять на етичній площині. Отже, що являє собою приватний інтерес як вияв соціальної настанови і чи може він бути достатньою, єдиною основою для досягнення спільного блага? У згаданій праці "Common Good" М. Раскін відкидає позицію британської філософської традиції, яка проголошує що приватний інтерес кожного може бути акумульований у певний спільний пошук його досягнення, що є достатнім для побудови спільного добра. Проте ця логіка функціонує лише у випадку, коли приватні інтереси багатьох є інтересами членів однієї спільноти чи групи, в такому випадку так зване спільне добро насправді буде добром лише виняткової спільноти, що може суперечити інтересам іншої групи осіб. Ця логіка вписується у класову систему суспільства і є абсолютно не продуктивною у між-класовому чи між-колективному порядку відносин. К. Маркс не був першим, хто протиставив класову вертикаль капіталізму та можливість досягнення спільного добра. Задовго до нього Тома Аквінський вбачав у його зародках неможливість бути включеним у дохід виробництва, зберігаючи морально прийнятну позицію, оскільки його результатом завжди виступатиме поглинення більшістю індивідуальної ознаки особистості та кінець суспільної основи як такої.

Підсумовуючи, варто зазначити, що К. Войтила, соціально-етичне вчення якого розвивалося в неатомістичній традиції, у питанні розуміння поняття спільного блага та його етичних імплікацій виходив із позиції, що розглядала спільне благо як пов'язану дійсність із благом універсальним, оскільки спільне благо – це благо людської природи, чим підкреслюється її персоналістичний аспект.

Використані джерела

1. Венедикт XVI. Caritas in veritate, енцикліка / Венедикт XVI; [пер. з італ. О.Дверницький]. – Жовква: Місіонер, 2010. —128 с.
2. Encyklopedia Nauczania Społecznego JANA PAWLA II: słownik-dowidnik / [за ред. Andrzeja Zwolinskiego]. – Radom.: POLWEN, 2003. – 500 с.
3. Etyka/ Slipko T. //Słownik społeczny: słownik-dowidnik / [за ред. Bogdana Szlachty]. – Kraków: WAM, 2004. —1714 с.
4. Jacques Maritain / The Person and the Common Good/ Jacques Maritain. [translated by John J. Fitgerald]. – London: MCMXLVIII. – P. 73.
5. Marcus G. Raskin. The Common Good. It's Politics and Philosophy/ Marcus G. Raskin. – New York –London: Routledge and Kegan Poul, 1986. P – 369 p.
6. The Common Good and The Catholic Social Teaching. A Statement by the Catholic Bishops Conference of England and Walse. – London: Pablished by The Catholic Bishop's Conference of England and Walse, 2005. —39 p.
7. Wojtyła K. Osoba i czyn, oraz inne studia antropologiczne / K.Wojtyła: – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubieckiego, 2000. – 533 с.

Культурологія

УДК 303.446.2

Анатолій Іванович Павко
доктор історичних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
лауреат премії імені М.С. Грушевського
НАН України

МОДЕРН ТА ПОСТМОДЕРН У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

У статті проаналізовано сутність методологічних доміант культури модерну та постмодерну, висвітлено питання протидії та взаємовпливу, зроблено акцент на важливості діалогу традиційної та новаторської культурних традицій.

Ключові слова: *методологічна культура, модерн, постмодерн.*

In the article there is the cultural logic analysis of modern and postmodern culture, examines the questions of their cooperation and correlation.

Keywords: *Methodological culture, modern, postmodern.*

На межі XX-XXI століть проблема діалогу культур та цивілізаційних спільнот стала об'єктом посиленої уваги у наукових дослідженнях та дискурсах істориків, філософів, політологів, культурологів, які розглядають її в якості методологічного компоненту культури як цілісної системи. Чільне місце в ній займають також соціокультурні, етнічні, етичні та інші її аспекти. На думку відомого російського мислителя М. Бахтіна, який один з перших концептуально окреслив сутнісні засади зазначеної наукової проблеми, сучасна культура здатна жити і розвиватись тільки на межі культур, вступаючи одночасно в діалог з іншими цілісними, внутрішньозамкнутими та зорієнтованими на подолання власних меж культурними феноменами [1].

Незважаючи на актуальність і цілковиту очевидність культурологічної проблеми, в дійсності вона поєднує в собі два принципово різних, суперечливих з точки зору формальної логіки чинники: культурогенетичний, який знаходить свій прояв у будь-якому культурному феномені, що не пов'язаний з просторово-часовим контекстом, та історико-культурний, зумовлений соціокультурними реаліями певної історичної епохи.

Без врахування цього культурного дуалізму сутність розуміння проблеми про "діалог культур" буде сприйматися лише на рівні "діалогічного плюралізму", який має значення для відповідної історико-культурної ситуації або означати літературну метафору в межах дискусії про традиції і новаторство [11, 111].

Слід зазначити у цьому зв'язку, що будь-який діалог неминуче вимагає перебування в єдиному, нерозділеному, тобто синкретичному просторі. Проте у загальнокультурному значенні процеси культурогенезу невіддільні просторовим і часовим вимірам. Наприклад, російський дослідник В. Біблер цілком справедливо вказує на те, що "не тільки Шекспір не можливий без Софокла, але вірним є і протилежне твердження: Софокл не можливий без Шекспіра, Софокл інакше або навіть більш унікально осмислюється та по-іншому постає в уяві глядача у співвідношенні з Шекспіром" [2, 282].

В даному випадку загальнокультурний контекст не тільки знімає проблему просторових обмежень, обумовлених мовними, державними чи континентальними кордонами, але і якимсь особливим, дивовижним, з точки зору ньютонівських уявлень про час, чином розміщує події в єдиній часовій площині, в якій діалог різних культурних традицій і новацій стає можливим.

Зазначені методологічні підходи визначають зміст і вектор взаємовпливів та взаємопроникнень таких важливих у наукопізнавальному та методологічному сенсі філософських, культурологічних, світоглядних парадигм сучасної епохи як "модерн" та "постмодерн".

Варто підкреслити, що поняття "модерн" та "постмодерн" є прикметною ознакою процесів глобалізації та соціокультурних трансформацій сучасного суспільства, яке переживає складний перехідний період.

На думку вітчизняних дослідників, перехідний стан слід розрізняти як один із факторів культурогенезу, в процесі якого занепадають традиційні й виникають нові форми й цінності, відбувається перегляд духовної спадщини й оновлення культурних традицій, що завершуються формуванням нової культурної системи. Однією з найважливіших ознак культури перехідного періоду є багаторівневий і різноспрямований синтез [6, 8].

Здійснюючи науковий аналіз проблеми синтезу методологічних аспектів культури модерну та постмодерну, важливо насамперед, чітко з'ясувати сутність зазначених понять та їх етимологію.

Потрібно наголосити на тому, що термін "модерн" належить до найбільш вживаних у сучасних гуманітарних дослідженнях категорій і метафоричних понять, які використовуються для позначення специфічних рис та особливостей сучасного життя.

Відповідно до запропонованого Оксфордським словником (1989 р.) тлумачення, слово "модерний" означає "притаманний теперішньому або недавньому часу на протигагу тому, що було притаманне віддаленій минувшині" [5, 158]. У даному контексті це слово використовується як антитеза "античному" або "середньовічному" світу.

Наприклад, словосполучення "модерна історія" означає період, який наступив в минулому європейських народів від кінця XV ст. до середини XIX ст.

За даними зарубіжних дослідників, перший відомий випадок застосування слова "модерний" був зафіксований у 1585 р., а поняття "модерність" у сенсі якості або стану – у 1627 р. Терміни "модернізм", "модернізація" набули наукового вжитку вже в першій половині XVIII ст. Проте лише в XIX-XX ст. термін "модерний" отримав позитивні критеріальні ознаки як "покращений", "ефективний" [5, 159].

У сучасному використанні термін "модерн" вживається для позначення "модерних індустріальних, а також постіндустріальних суспільств", які є переважно ринковими, капіталістичними. Поняття "модерність" пов'язується в історії з економічними, технологічними, соціальними та культурними змінами в Європі та США.

Заслуговує на увагу естетично оформлена точка зору американського професора історії мистецтва та соціології у Державному університеті штату Нью-Йорк у Бінгемтоні Ентоні Д. Хінга, який зазначає, що, будучи спершу вжитою "як образа, а тоді як похвала, абстрактна метафора "модерн" була присвоєна і наділена дуже особливою і конкретною матеріалізацією між кінцем XIX і серединою XX ст. не тільки в західній літературі, музиці та мистецтві, а й в архітектурі та містоплануванні [5, 163].

Під словом "модерний" більшість людей розуміють XX ст., особливо коли йдеться про мистецтво. Доречно, наприклад, у цьому зв'язку згадати Музей модерного мистецтва в Нью-Йорку, який відомий у всьому світі своєю оригінальною колекцією мистецьких творів і шедеврів минулого століття.

У цьому розумінні протягом першої половини XX ст. "модерне" ототожнювали з сучасним.

Необхідно підкреслити, що модерн – це термін, який охоплює різні відрізки часу і означає різні епохи. Німецький професор філософії Петер Козловські в одній із своїх фундаментальних праць зазначав, що модерн означає епоху, яка, орієнтуючись на оновлення, в часі бачить "лінійно поступовий розвиток подій на відміну від циклічного повторення одного і того ж" [5, 13].

В широкому хронологічному розумінні "модерна епоха" охоплює індустріальну добу в межах XIX-XX ст. У більш загальному контексті вона обіймає добу Просвітництва, основною метою якої було створення суспільства, в якому б правив розум і його закони, а не королівські укази, примхи чи ірраціональні бунти. З точки зору синтетичного підходу модерна епоха нерідко сприймається як синонім постановки капіталізму або піднесення наукового матеріалізму на Заході. Переважно скептичного погляду на модерну добу дотримуються постмодерністи, які вважають її "ілюзорною культурою", характерними ознаками якої є індивідуалізм, прогрес, наука й буття.

Зарубіжний дослідник Маршал Берман у своїй книзі "Все тверде вивірюється на повітрі" (1992 р.) цілком слушно вказує на те, що терміни "модерність", "модернізація" та "модернізм" мають різні значення та наділені різними ступенями цінності. "Модернізацію" переважно пов'язують із поглядом, що наука, технологія та раціональні цінності сприяють прогресу. Під "модернізмом", як правило, розуміють сукупність напрямків мистецтва, які об'єднані ідеєю прогресу [5, 364].

До важливих елементів модерністського досвіду слід віднести панування марксистського розуміння історії, філософського прагматизму, раціонального інтелекту, експресіонізму в мистецтві. Узагальненням цих детермінант стало притаманне для епохи модернізму напруження між формою та життям, посилення конфліктності різних культурних традицій.

Сприймаючи модерну епоху як епоху утвердження капіталістичних відносин та його суспільних наслідків, варто враховувати незаперечні досягнення цієї надзвичайно складної соціокультурної системи. Адже саме доба модерну сформувала націю-державу, індустріальну цивілізацію, автомобільну промисловість, авіаційну й космічну техніку, телебачення, розгалужену телекомунікаційну мережу. Вона збільшила тривалість життя в середньому від сорока років за часів середньовіччя до теперішніх семидесяти. Проте створені епохою модерну технології спричинили безліч несподіваних соціоекологічних наслідків планетарного масштабу. Руйнуючи тонку рівновагу, що існувала між природним і соціальними світами, технології модерну стали загрожувати життю тих, кому були покликані служити.

Слід згадати у цьому зв'язку, що доба модерну вивільнила колосальну й страхітливую енергію та продукувала і впроваджувала відповідні суспільно небезпечні ідеї та проекти. Модерна епоха стала ознакою культурного номіналізму, розщеплення свідомості, примарного світу, суб'єктивності, розлученого з природою. Кантівський погляд, згідно з яким "факти" об'єктивні, а цінності суб'єктивні, взятий на озброєння М. Вебером, став філософським для санкціонування неймовірного розширення влади, яка значно перевищила прагнення і можливості людей. Достатньо нагадати, що жажливі тоталітарні режими XX століття, жажливу постать Адольфа Гітлера, атомна бомба, радикальний і особливо релігій-

ний екстремізм були породжені модерним матеріалізмом і модерним світом. Всі ці символи стали ознакою сповзання модерного світу до раціонального варварства. Досить актуально у цьому зв'язку звучать слова відомого німецького філософа Ф. Ніцше про те, що "ми люди нового часу, ми напівварвари. Ми знаємо блаженства тільки тоді, коли опиняємося в найбільшій небезпеці. Єдиний стимул, який лоскоче нас – нескінченне, незмірне" [7, 50].

Особливістю методологічної культури модерну є здійснення наукового аналізу навколишнього світу, в тому числі і його соціокультурних феноменів, з допомогою лінійних категоріальних схем, втілення принципів жорсткого раціоналізму у пізнанні. До традиційних уявлень, притаманних раціоналізму модерної доби, або так званої наукової раціональності належить образ світу, де немає оманливих ілюзій, конфліктів, недоречностей, несподіванок, непередбачуваного. Незалежно від того, чи можна уявити собі таке ідеальне буття, воно не нагадує світ, який ми емпірично спостерігаємо, до якого прагнемо пристосуватись. Проте не варто категорично стверджувати, що епоха модерну з властивими їй атрибутами, в тому числі й методологічним інструментарієм, вичерпала свій потенціал.

Більш коректно говорити про кризу і трансформацію парадигми модерністського світорозуміння і мислення, соціокультурної матриці, яка довгий час домінувала в європейській культурі. Найбільш гострий і критичний аналіз модерну і його методологічних постулатів і наукових парадигм здійснюється постмодернізмом, який виник в царині художньої літератури і мистецтва США наприкінці 40-х початку 50-х років XX століття як протилежна реакція проти традиціоналізму [9, 28].

Поняттям постмодернізму позначається амбівалентне і суперечливе явище у сучасній філософії, соціології, політичній науці, мистецтві і світосприйнятті в цілому. Більшість феноменів постмодернізму є результатом своєрідної інтелектуальної протидії жорсткому раціоналізму. Потрібно підкреслити, що постмодернізм, з одного боку, виник як реакція на нездатність провідних країн Західної Європи та США розв'язати нагальні проблеми буття людей в індивідуальному та суспільному вимірах. З іншого постмодернізм здійснює критику традиційної модерністської матриці, класичного раціоналізму і традиційних постулатів та орієнтирів метафізичного мислення. Незважаючи на різницю у тлумаченні поняття "постмодернізм", усі прибічники його застосування вбачають у ньому методологічний інструмент для визначення позиції відходу від класичного раціоналізму і модернізму.

Сильною стороною постмодерну є заклик до подолання таких негативних феноменів суспільства епохи модерну як "тоталітаризація" різних сфер його життя, "відчуження об'єктивного знання", "лімітація" думок, дій людини різними привидами "загального", "раціонального" чи "істинного".

Сучасний французький філософ Ж.-Ф. Ліотар у книзі "Ситуація постмодерну", вказує на те, що закономірним наслідком панування раціоналістичних ідей стали індустріальний прогрес, тоталітарні режими, геополітичне і культурне протистояння країн і континентів, безробіття. Сумнозвісний концентраційний табір Освенцім розглядається ним як символ, що виявляє сутність реалізації настанов раціоналізму, моральну виправданість критики раціоналістичного світогляду [9, 115].

Необхідно підкреслити, що наука доби постмодерну зображує власне становлення не як монолінійний, безперервний, детерміністичний процес, а як стохастичний, тихий, непрогнозований процес. Виокремлюючи характерні риси постмодерністського мислення, слід зазначити, що воно є антидогматичним, антитоталітарним за своєю суттю, не сприймає ніякої абсолютизації. Критично оцінюючи будь-які форми монізму, ортодоксії, утопічних уявлень, прихованого деспотизму, воно відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм [12, 56].

Незважаючи на суттєву відмінність у сутнісних засадах модерну та постмодерну, їх методологічних та культурологічних домінант, сучасна методологічна культура наукового аналізу не лише не заперечує, а й передбачає взаємопроникнення, взаємовплив, синтез протилежних підходів. Насамперед, зауважимо, що завершення домінування кожної значної соціокультурної традиції, до якої ми відносимо й модерн, означає не зникнення її з єдиного поля культури, а диверсифікацію, розщеплення, диференціацію в широкий спектр різних дискурсів, які виникають спонтанно, проте взаємодіють на рівноправній основі. Це, зокрема, феноменологічний, екзистенціалістський, семіологічний дискурси. Модифікація старої структури знань у нову не є прямою раціональною дією науковців. Даний процес відбувається як ніким не запланований.

Аналізуючи постмодерні ознаки сучасної епохи, вже згадуваний нами П.Козловські вказує на те, що сучасне усвідомлення культури характеризується двома протилежними теоріями епохи. Одна теорія розглядає сучасну епоху як епоху модерну, яка ще не "втілила у життя свій недосить чіткий проект. Інша теорія вбачає у сучасності епоху постмодерну, яка не тільки зберегла такі характерні імпульси модерну як правова держава і права людини, але й одночасно розвинули їх частку до нового синтезу субстанціонального і нових тенденцій" [8, 21-22]. Слід враховувати і ту обставину, що постмодернізм не є односторонньою течією. Якщо одні із представників постмодернізму – прибічники тотального заперечення сучасної науки і сучасної раціональності, то інші не заперечують творчого використання певних позитивних елементів модерністського мислення і світорозуміння. Наприклад, окремі представники постмодерну, тотально не відкидають марксистське розуміння історії, яке є одним з потужних інтелектуальних традицій модерної доби. Вони намагаються в цьому питанні подолати диктат модернізму у трактуванні зазначеної модерністської парадигми. На думку англійського історика Дж. Тоша, який розділяє певні постмодерністські цінності, "марксизм як теорія немає собі рівних за шириною охоплення та рівнем наукового аналізу. До тих пір, поки історики визнають необхідність теорії, вони будуть звертатись до марксистської традиції" [10, 211].

Водночас і модерністи, і певна частина постмодерністів цілком справедливо вказують на те, що методологія К. Маркса потребує вдосконалення й оновлення, звільнення від застарілих догм й ідеологізації, наприклад, від концепції неминучості й причинності в історії, надмірної матеріалізованої концепції людської поведінки.

Складний і багатоманітний процес співвідношення методологічності культури модерну та постмодерну знаходить своє конкретне втілення у протистоянні та взаємодії раціонального та ірраціонального у пізнанні.

Історія філософії свідчить, що хоч раціоналізм і є могутньою пізнавальною течією, проте ірраціоналізм теж відіграє не тільки негативну, але й у багатьох випадках і позитивну роль у пізнанні навколишнього світу, оскільки залучає до арсеналу пізнання методи, які поступово раціоналізуються, хоч в деякі історичні періоди вони виглядали як суто ірраціональні. Наприклад, постмодернізм проходив етап становлення як ірраціональна течія, відкидаючи усталені методології пізнання, схеми пояснення світу. Але потім почав демонструвати суто раціональну стратегію, що скерована на завоювання певних позицій в науці і культурі, поступово раціоналізуючи свої підходи.

Проблема співвідношення та взаємозв'язку раціоналізму та ірраціоналізму особливо актуалізується в період трансформаційних змін, коли зростає рівень суспільного хаосу, культивуються нові підходи до реальності, вирують пристрасті, зіштовхуються нові й старі методології. Кожне нове покоління, як правило, впевнене у своїй перевазі над попереднім, вважає себе розумнішим, оскільки краще знає оточуючий світ, причини і наслідки своїх дій. Разом з тим варто зважати на те, що на глибоке мислення спроможна лише людина з глибокими почуттями. А той, хто живе, керуючись модерним розумом, універсальним інтелектом, раціональним прагматизмом, навряд чи зможе вказати перспективний шлях до оновлення думки і культури. Тому, якщо людина не буде розглядатися як носій раціонального та ірраціонального, тоді ми отримуємо або самодетерміновану ідею, за якою передбачене, або тварину, що є волюнтарною "грою суб'єктивного духу" [9, 135].

Російський дослідник В. Біблер, зокрема, вважає, що сучасна культура можлива лише на межі розвитку традиційної і новаторської культури, а дійсний культурний смисл сьогодення можливий як діалог культур [3, 121]. Іншими словами, модерн неможливий без постмодерну, як в рівній мірі і постмодерн без модерну. Специфіка ситуації постмодерну полягає в тому, що вона містить елементи модерну. Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар вказує на те, що твір мистецтва можна віднести до модерну лише в тому випадку, якщо він має ознаки постмодерну. На його думку, таке сприйняття модернізму зовсім не означає кінець його, а навпаки характеризує модернізм як стан постійного зародження і розвитку [5, 6].

Досить вірну метафоричну характеристику протидії і взаємодії елементів модерну та постмодерну в сучасній культурі, в житті пересічної людини дав колишній президент Чехословаччини Вацлав Гавел: "Сучасна епоха, – наголошує він, – трактує серце як помпу і заперечує існування бабуїна середина нас. А цей нібито відсутній і ніким не помічений бабуїн знов і знов заходить шаленіти" [4, 25].

Отже, сучасна методологічна культура наукового аналізу, продуктивного мислення має органічно поєднувати елементи модерністського та постмодерністського світогляду, раціональні та ірраціональні принципи пізнання, здоровий дух, оптимізм і гострий проникливий, добрий розум. Саме такий підхід відкриває можливість забезпечити єдність мислення і культури, уникнути деструктивності, надмірної раціоналізації та агресивної сучасної ірраціональності.

Використані джерела

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 2-е изд. – 444 с.
2. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1991. – 413 с.
3. Библер В. С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков / В.С. Библер. – М., 1997, 440 с.
4. Гавел В. Сила бессильных / В. Гавел ; сб. публицистических работ; пер. с чеш.; послесл. Г. С. Лисичкина. – Минск, Полифакт; 1991. – 128 с.
5. Глобальні модерності / за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона; пер. з англ. Т. Цимбала. – К.: Ніка-центр, 2008 – 400 с.
6. Кокоріна К. Г. Синтетичність як особливість культури перехідного періоду / К.Г. Кокоріна. – Автореф. на здоб. наук. ступеня канд. культурології. – Сімферополь, 2010. – 20 с.
7. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей: Незавершенный трактат / Е. Герцих и др. (пер. с нем) ; В. Миронов (сост., общ. ред.). – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
8. Постмодерн в философии, науке, культуре : Хрестоматия / В. И. Штанько, И. З. Цехмистро, В. Н. Сумятин. – Харьков, 2000. – 480 с.
9. Скотний В. Раціональне та ірраціональне в науці й освіті / В. Скотний. – Київ-Дрогобич: Коло, 2003. – 288 с.
10. Тош. Джон. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка / М.Л. Коробочкин (пер.с англ.). – М.: Весь мир, 2000. – 295 с.
11. Чучин-Русов А. Е. Единое поле мировой культуры. Кн.1. Теория единого поля / А.Е. Чучин-Русов. – М.: Прогрес-Традиция, 2002. – 664 с.
12. Філіпенко А. С. Основи наукових досліджень. Конспект лекцій / А.С. Філіпенко. – К.: Академвидав, 2004. – 208 с.

СУДОВЕ КРАСНОМОВСТВО АНТИЧНОСТІ ЯК ДИСКУРСИВНА ПРАКТИКА: ЛІСІЙ

У статті автор робить спробу поглянути на особливості судового красномовства античності крізь призму промов Лісія.

Ключові слова: *судове красномовство, промова, Давня Греція, Лісій, Аристотель, Платон.*

The author attempts to examine the features of judicial eloquence of antiquity through the prism of analysis of speech Lysias

Keywords: *eloquence, speech, Ancient Greece, Lysias, Aristotle, Platon.*

Судове красномовство античності є предметом значної кількості наукових досліджень, хоча б тому, що, розглядаючи античне ораторське мистецтво, неможливо уникнути аналізу такої його складової, як судове. Практично всі античні оратори або самі виступали в судах (Демосфен, Есхін, Цицерон), або писали промови для їхнього оголошення в суді (Лісій), або і те й інше (Демосфен). Отже, ще з часів давньогрецького періоду в розвитку риторики судове красномовство складало її невід'ємну складову. За часів Давнього Риму навіть політична кар'єра розпочиналася з того, що молоді амбітні юнаки виступали в судах як оратори (М.Т.Цицерон).

Цілком зрозуміло, що вітчизняна наука як радянського, так і пострадянського періодів, не оминула увагою судове красномовство Давньої Греції і Давнього Риму. Утім, варто відмітити, що це була і залишається, як правило, увага з боку істориків, філологів, філософів. У цьому списку такі дослідники, як С.С.Аверинцев, В.Борухович, М.Л.Гаспаров, М.Є.Грабар-Пассек, Л.К.Граудіна, П.Грималь, Н.Ф.Дератані, В.І.Ісаєва, А.Ч.Козаржевський, О.Н.Корнілова, Г.А.Кошеленко, Т.І.Кузнєцова, Г.Л.Курбатов, О.Ф.Лосєв, Л.Г.Маринович, В.І.Мірошенкова, С.І.Соболевський, І.Г.Стрельнікова, О.А.Тахо-Годі, С.Л.Утченко, М.А.Федоров.

Цими вченими було проведено ретельний аналіз мовних засобів, які є характерними для античної риторики, її логічних основ. Ними досліджено особливості індивідуальних ораторських стилів видатних риторів античності. Утім, деякі аспекти судової риторики античності, а саме: відбиток в цих промовах певних історико-культурних реалій, часто опосередкований особистістю оратора, його власними ідеологічними переконаннями, симпатіями і навіть прихильністю до певних теорій не тільки риторичних, але й естетичних і філософських – залишаються на другому плані, поступаючись передусім філологічному підходу.

Ще однією особливістю попередніх досліджень можна вважати те, що суто доказовий аспект античного судового красномовства залишався також на другому плані, у тому числі при аналізі конкретних судових промов. Це стосується, зокрема, судових промов одного з найбільш ранніх судових ораторів Давньої Греції, чії промови дійшли до наших часів, Лісія.

Аналіз його промов у російській науці пострадянського періоду було здійснено такими науковцями як Л.Г.Маринович, Г.А.Кошеленко, С.І.Соболевський, О.Н.Корнілова.

Тому мета цієї статті полягає у спробі поглянути на особливості судового красномовства античності крізь призму аналізу промов Лісія.

Ораторському мистецтву в суді як одному з основних видів красномовства "пощастило" найбільше в плані уваги до нього з боку теоретиків. Ще Аристотель у своїй класифікації видів ораторських промов, на відміну від інших – політичного та епідейктичного – виділив судове як самостійний вид. Серед інших можливих для цього причин, основною була та, що на відміну від політичного красномовства, судове на той момент – IV ст. до н.е. вже було інституціональним.

Аристотель у своєму трактаті "Риторика" писав, що "існує три види риторики, тому що є стільки ж родів слухачів...Слухач обов'язково буває або простим глядачем, або суддею і притому суддею того, що вже відбулося, або ж того, що може відбутися. Прикладом людини, яка розмірковує про те, що має бути, може служити член народного зібрання, а такого, що розмірковує про те, що вже було, – член судилища; людина, яка звертає увагу [тільки] на дарування [оратора], є простим глядачем. Таким чином, природно з'являється три роди риторичних промов: дорадчі, судові й епідейктичні.

Що стосується судових промов, то їхня справа – обвинувачувати або виправдовувати, тому що ті, хто позивається, завжди роблять неодмінно одне з двох (або обвинувачують, або виправдовують).

У кожного з цих родів промов різна мета...: у людини, що дає пораду, мета – користь чи шкода: один дає пораду, збуджуючи до кращого, інший відмовляє, відхиляючи від гіршого; решта міркувань, як-от: справедливе і несправедливе, прекрасне і ганебне – тут на другому плані.

Для тих, хто позивається, метою є справедливе і несправедливе. Проте і вони приєднують до цього інші міркування" [1, 24-25].

Однією з найбільш ранніх судових промов вважається промова Лісія "Виправдальна промова у справі про вбивство Ератосфена", написана ним приблизно на початку IV ст. до н.е. (Існують розбіжності щодо дат його життя, так В. Боруховичем наводяться дати близько 445-380 рр. до н.е. [2, с.9], а О.Корніловою близько 459-380 р.р. до н.е. [3, 35].

Ораторське мистецтво Лісія вже в часи античності користувалося увагою теоретиків риторики. Його манера і прийоми аналізувалися Діонісієм Галікарнаським і Деметрієм. А Платон у своєму діалозі "Федр" навіть вводить одну промову Лісія "Про любов" в якості предмета обговорення Сократом і Федром, який, відштовхуючись від неї, розвиває власні ідеї стосовно природи любові.

Сама експозиція діалогу "Федр" починається з того, що Сократ зустрічається з Федром, коли той повертається від Лісія. Сократ у відповідь на цю інформацію навіть ставить уточнююче запитання: "Так, значить, Лісій вже у місті?" І додає, що для нього головна справа – почути, чим вони займалися з Лісієм.

Федр повідомляє, що Лісій написав промову, в якій доводить парадоксальну думку, що найбільше слід догоджати тому, хто не закоханий, ніж тому, хто закоханий [4, 779].

Федр навіть нарікає на те, що не пригадає достойним Лісія чином "те, що він, наймайстерніший тепер письменник, створював...довгий час" [4, 780]. Сократ, прослухавши промову Лісія у переказі Федра, яку той зачитує "за сувоєм", констатує, що кожен вираз у цьому творі "ретельно відточено, ясно і чітко". Хоча додає, що він "зосередив свою увагу тільки на його красномовстві, а решту, я думаю, і сам Лісій визнав би недостатнім" [4, 788]. Тобто щодо ораторської майстерності Лісія, то Сократ згоден з її високою оцінкою, але ця оцінка не поширюється на змістові характеристики промови.

Федр на початку не згоден з такою, на його думку, недостатньою оцінкою промови Лісія і навіть звертається до Сократа: "якщо ж... ти скажеш інакше, ніж у Лісія, повніше і більш цінно, тоді стояти твоєї кованій статуї в Олімпії..." [4, 789].

Але після другої промови Сократа, який, до речі, її завершив порадою Федру, "цьому прихильнику Лісія" "відвернутися від подібних промов і звернутися до філософії, як його брат Полемарх". На що Федр, визнаючи переваги промови Сократа, зауважив, що навіть побоюється "як би Лісій не удався мені дрібним, як би він побажав протиставити їй (промові Сократа. -О.Г.) будь-яку іншу промову". І додає, що "можливо, Лісій із самолюбства утримується тепер ...від письменства". Тим більше, що, як пригадує Федр, "один з наших державних діячів сварив його..., а лаючи увесь час називав його вигадником промов".

Проте Сократ заперечує: "Ти зовсім помиляєшся, .. якщо думаєш, що він такий лякливий. І чи той, хто його сварив, дійсно виказував гану?" [4, 814].

В подальшому Сократ навіть аналізує зачин промови Лісія, виявляючи його прорахунки, і у зв'язку з цим зазначає, що "той хто має намір зайнятися ораторським мистецтвом, мусить передусім визначити свій шлях у ньому і вловити, у чому ознака кожної його різновиду – і того, де більшість з необхідністю блукає, і того, де цього немає ...він не повинен упускати з виду..., до якого роду відноситься те, про що він збирається говорити". Стосовно ж промови Лісія Сократ вважає, що вступ побудований невдало, адже там сказано те, "чим промова мала б закінчуватися" [4, 823].

Теоретик риторики елліністичної доби Деметрій у своєму творі "Про стилі" наводить Лісія як приклад невдалого вишуканого стилю, упускаючи при цьому, що промови Лісія склалися ним відповідно до характеру його замовника. Хоча, те ж саме висловлювання Лісія він наводить як приклад могутнього стилю [5, 278, 259].

В іншому місці, де Деметрій характеризує так званий простий стиль, він саме це у Лісія і відмічає у позитивному значенні, цитуючи його "Виправдальну промову у справі про вбивство Ератосфена" [5, 268].

Не зважаючи на те, що дана промова Лісія є найбільш відомою, він виступав як судовий оратор і з іншими промовами. Зокрема, обвинувачем на процесі проти винуватця загибелі його брата. Промова відома під назвою "Проти Ератосфена, колишнього члена колегії Тридцяти".

Вже в цій промові виявляється така риса ораторської майстерності Лісія, як схильність до ефектного, навіть дещо парадоксального початку вступу. "Не почати обвинувачення мені здається складним, а закінчити промову, настільки значні і численні злочини цих людей. Тому що, якби обвинувач почав говорити неправду, то не міг би інкримінувати їм факти гірші за дійсні; а якби і хотів дотримуватися істини, то не міг би переказати усіх їхніх злодіянь; неухильно у обвинувача не вистачило б ані сил, ані часу" [6, 140].

Побудований на декількох антитезах, вступ одразу привертає увагу і водночас задає установку щодо сприйняття промови у відповідному ключі.

Протиставлення буде використовуватися і в ході розгорнутого обвинувачення, коли злочинності Ератосфена протиставляється добропорядність родини Лісія. Поряд з цим Лісію необхідно було довести лояльність перед афінянами, їх новою батьківщиною, на яку родина прибула із Сицилії. Це пов'язане із специфікою античного громадянства: неафінське походження розглядалося як суттєвий негативний фактор (у свій час саме це буде закидатися Демосфену, який по матері взагалі був скіфського походження).

З метою нейтралізувати дію цього чинника Лісій наводить такі факти: "ми виконували усі обов'язки зі спорядження хорів, робили багато внесків на військові потреби, були друзями закону і порядку і виконували усі вимоги уряду, ворогів в нас не було ніяких, а багатьох афінян ми викупили з полону" [6, 141].

Промова "Проти Ератосфена..." відома тим, що це був єдиний випадок, коли Лісій сам виступав у суді. В подальшому, що стосується судових промов, то він їх складав для інших, тобто виконував роль логографа.

Зупинимось на аналізі "Виправдальної промови у справі про вбивство Ератосфена" – найбільш відомої з усього ораторського спадку Лісія.

Спробуємо застосувати ретроспективний метод і за його допомогою поглянемо на цю промову з точки зору особливостей судової промови, особливостей, які пізніше будуть сформульовані Аристотелем.

Аристотель вважав, що "проголошувати промови у народному зібранні складніше, ніж судові тому, що доводиться говорити про майбутнє, у той час як у судових – про минуле. У промовах судових основою служить закон, а якщо маєш точку відліку, легше знайти докази. Промова ж перед народом не має численних відступів, наприклад, проти доказів супротивника, або про самого себе, або з метою збудити пристрасть" [1, 160]. Отже, останні риси і є такими, що притаманні саме судовим промовам.

Важливим є також зауваження Аристотеля про те, що риторика відноситься до "технічних" способів переконання, на відміну від "нетехнічних", що "не нами були вигадані: свідки, покази, що дані під катуванням" тощо, "технічні" ж ті, що можуть бути нами створені за допомогою метода і наших власних засобів" [1, 19].

Термін "технічні" підкреслює штучність у значенні майстерності і суб'єктивну (суб'єкту) природу риторики, тобто можливість людини, за умов набуття певних навичок, самій здійснювати вплив на переконання суддів, від яких залежав характер вироку.

Оскільки за часів Лісія людина мусила захищати себе в суді сама, а часто вона для цього не володіла необхідними навичками і вміннями, то на допомогу їй приходив логограф. Саме в якості логографа Лісій і став автором промови, написаної для Евфілета, який був притягнутий до відповідальності через вбивство ним кривдника Ератосфена, який звабив його дружину.

У зв'язку із тим, що замовник Лісія знаходився у становищі обвинуваченого за вбивство, його основне завдання було довести суддям, що скоєне ним вбивство було законним і справедливим. Це означало спростувати обвинувачення у тому, що він навмисно заманив до себе вбитого, тобто що він готувався саме до вбивства.

Промова Лісія складена у відповідності з тогочасними вимогами до композиції ораторських промов: вступ, в якому знаходилося звернення до суддів і пояснення власних принципів (як це трохи пізніше зафіксує вже де факто Аристотель, коли напише: оратор, "починаючи свою промову, дорадчу або судову, мусить спочатку викласти свої власні засоби переконання, а потім виступити проти доказів свого супротивника, знищуючи їх" [1, 161]), основна частина, присвячена викладенню (розповіді) суті справи – дієгеза, і епілог.

Промова призначалася для виступу в гелії – суді присяжних, головному судовому органі Афін [7, 423]. До речі, зазвичай судовий оратор в Афінах змушений був годинами говорити просто неба перед аудиторією у 6 тисяч осіб (у Народному зібранні збиралося набагато більше народу) [3, 60].

Промова є дуже невеликою за обсягом; вирізняється вона стислістю викладу матеріалу, логічністю, прозорістю і лаконічністю мови. Вона є зразком аттичного красномовства. У зв'язку з чим можна пригадати пораду Аристотеля, що "при захисті розповідь [має бути] коротшою, оскільки заперечується при цьому, що [те чи інше] відбулося, або що воно шкідливе, або що несправедливо, або що не мало надто важливого значення, так що про факти встановлені говорити не варто, якщо тільки вони не ведуть будь-яким чином [до фактів невстановлених], наприклад, якщо [доведено, що даний вчинок] здійснено, але [не доведено, що він] не містить у собі нічого несправедливого" [1, 161].

Разом із тим, застосовані деякі стратегії мовного управління. У вступі стратегія амальгамування, за допомогою якої Лісій намагається подолати бар'єр, що відокремлює суддів від відповідача Евфілета, від імені якого і написана Лісієм ця промова. Далі йде подальше розширення цього дискурсу "Усюди в Елладі з цим би погодилися" (аргумент до авторитета, в якості якого виступає вся країна).

Лісій посилається на закон, "що вирізаний на камені за вказівкою Ареопагу" [8, 36]. (Варто з цього приводу знов згадати вищезазначені поради Аристотеля).

У даному випадку така точка відліку є: закон, "вирізаний на камені". Передбачено навіть його озвучення протягом слухання. В самій промові міститься ремарка: "Читається закон".

Норма цього закону полягала у тому, що "невинним в убивстві є той, хто покарає смертю перелюбника, якщо захопить його разом із дружиною".

Лісій, вустами відповідача наголошує, що "у справедливості цієї кари законодавець був упевнений настільки, що її ж призначив за розбещення наложниць, хоч вони не так поважаються, як законна дружина".

Потім читається ще один закон, сутність якого стає зрозумілою з подальшого тексту промови: "Ви чуєте, судді: закон наказує, щоб будь хто, хто учинить насильство над вільним – дорослим чи ди-

тиною, сплатить вдвічі більше, ніж за насильство над рабом. А от сюди відноситься і насильство над жінкою, у той час як її розбещення карається смертю. От, судді, наскільки поблажливіше законодавець до насильників, ніж до спокусників! Останніх він присуджував до смерті, а перших – лише до відшкодування шкоди грошима, виходячи з того, що жертва насильства зрештою ненавидить насильника, а спокусник настільки розбещує свою жертву, що дружина до нього прив'язується більше, ніж до чоловіка, віддає йому в розпорядження увесь дім. І навіть на дітей падає підозра – чи то вони від чоловіка, чи то від коханця. Ось чому таким людям законодавець призначив смерть" – підсумовує цю частину спростування обвинувачень Лісії [8, 36].

Тобто ми маємо втілення прийому, який згодом у Аристотеля буде сформульовано як головне правило, яке "полягає у використанні всього того, за допомогою чого можна розсіяти несприятливу думку, при цьому немає значення, висловлювалося воно будь-ким чи ні, це загальне правило", зокрема, "нібито даний вчинок здійснено помилково або внаслідок нещасного випадку, або за необхідністю..." [1, 155].

В подальшому промова будується так, аби об'єктивний склад події був поданий таким чином, щоб відповідати диспозиції норми цього закону, внаслідок чого стає застосована санкція – смертна кара. Для цього Евфілет спростовує обвинувачення на власну адресу: 1) що він навмисно наказав служниці запросити Ератосфена; 2) що навмисно зібрав свідків.

Спростовуючи перше обвинувачення Евфілет (а точніше Лісії від його імені), дозволяє собі ремарку: "Узагалі-то, судді, я вважаю, що маю право будь-яким способом схопити спокусника своєї дружини" [8, 37]. Ця ремарка заслуговує на окрему увагу: тут відбувається підміна тези, яка відповідає нормі закону: схопити спокусника разом із дружиною не приписує вбити, а лише дозволяє, тобто це дозвільна, але не імперативна норма. Адже якщо так станеться, то чоловік, який вбив за таких умов спокусника – невинний. Евфілет міг упіймати, але не вбивати.

Далі Лісії спростовує суб'єктивний бік події, яка б могла бути кваліфікована як злочин: він перечує намір Евфілета і доводить, що навіть не мав такого на увазі. Він посилює це спростування за допомогою риторичного запитання: "Якби я все знав заздалегідь, невже, по-вашому, я б не озброїв слуг і не покликав друзів?" [8, 37].

Лісії звертається ще раз до риторичних запитань, завершуючи спростування обвинувачень: "Так навіщо б я пішов на такий ризик, якби не зазнавав від нього найтяжчих з образ? І невже я б здійснив злочин при свідках, маючи можливість вбити його потаємно?" [8, 38].

Ці риторичні за формою запитання насправді ґрунтуються на посиленнях, істинність яких не є доведеною. Це припущення (має вірогідний характер), а не судження існування. То ж оцінюватися як істинні не можуть. Але з цього пункту варто пригадати зауваження Аристотеля про те, що "питання доречне, якщо за його допомогою має показати, що супротивник сам собі суперечить, або говорить дещо парадоксальне [1, 163]. У даному випадку друге з поставлених Лісієм запитань саме і спрямоване на експлікацію суперечності припущення обвинувача.

Особливої уваги заслуговує епілог промови, він складений за усіма правилами судових промов: 1) використана ампліфікація "Я вважаю, судді, що покарав його не тільки за себе, а й за всю державу". (Розширення кола – віртуального – суб'єктів);

2) використана антитеза "Якщо ви згодні зі мною, подібні люди застерезуться шкодити своєму ближньому..., а якщо ви не згодні зі мною, то скасуйте існуючі закони і уведіть нові, які будуть карати тих, хто тримає дружин у суворості, а спокусників виправдовувати";

3) апеляція до справедливості за допомогою нової антитези "Так... буде чесніше, ніж тепер, коли закони громадянам ставлять пастки, говорячи, що той, хто упіймає спокусника, може зроби з ним усе, що завгодно, а суд потім загрожує вироком скоріше потерпілому, ніж тому, хто нехтуючи законами, ганьбить чужих дружин";

4) і намагання вплинути на суддів за рахунок почуття сорому за допомогою створення собі образу справедливої, законослухняної людини: "Саме у такому становищі я тепер і виявився: під загрозу поставлені моє життя і майно тільки через те, що я корився законам" [8, 38].

Це мало викликати обурення щодо опонентів Евфілета і співчуття йому самому.

Зазвичай цю промову Лісія характеризують як хрестоматійний приклад мистецтва етопеї – змалювання характерів [3, 39]. На важливість цієї складової судових промов звертав увагу і Аристотель, коли зазначав, що "розповідь має відображати характер, а це буде... у виявленні наміру: бо характер [визначається] тим, яким є намір, а намір [залежить] від мети" [1, 158].

Але, крім цієї характеристики промова є віртуозною і з точки зору логічної аргументації, особливо з точки зору спростування обвинувачень, які висунуті проти його клієнта. Тож Лісії не лише майстер слова, він ще й майстер юридичної суперечки, знайомий із теорією аргументації, її правилами і навіть вивертами. Тим більше, що доказова частина потребувала знання законів і вміння цим знанням користуватися, перероблюючи його в докази або спростування.

До речі, Аристотель у свій час писав, що доказовість промови може бути забезпечена, зокрема, такими прийомами, як приклади й ентимеми. Приклади більш властиві промовам, що проголошуються перед народом, а ентимеми – промовам судовим, бо "перші мають на увазі майбутнє, тому необхідно наводити приклади з минулого, а другі – те що є або чого немає, тут більш необхідні докази

і поняття необхідності, тому що минуле має характер необхідності". Але водночас він і застерігав, що "не слід наводити ентими одну за одною, а слід підмішувати їх до інших оборотів, інакше вони шкодять одна одній... і не з будь-якого приводу слід відшукувати ентими..., і коли хочеш збудити пристрасть, не використовуй ентиму, тому що вона або погасить пристрасть або буде наведеною даремно, бо два одночасних рухи затримують одне одного, або зовсім знищуються або послаблюються. І коли промова має моральний характер, не слід відшукувати ентими, тому що докази не мають жодного відношення ані до характерів, ані до принципів" [1, 160].

З чим точно можна повністю погодитися, так це з тим, що почуття міри "визначало доволі стримане використання оратором риторичних прикрас, які ніколи не нагромаджувалися одне на одне, а розташовувалися в природних...місцях" [3, 40].

Отже, підсумовуючи аналіз промов Лисія, слід відмітити те, що вони характеризуються не тільки бездоганною риторичною формою, а й чіткою логікою аргументації. Оратор використовує прийоми, що дозволяють ефективно побудувати захист, спростовуючи послідовно пункт за пунктом висунуті обвинувачення та упереджуючи можливі контраргументи супротивника.

Використані джерела

1. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторика. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1978. – С. 15-164.
2. Борохович В. Ораторское искусство Древней Греции / В.Борохович // Ораторы Греции. – М.: Худ. лит., 1985. – С.5-24.
3. Корнилова Е.Н. Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистики античной эпохи / Е.Н.Корнилова. – М.: УРАО, 1998. – 204 с.
4. Платон. Федр / Платон. Диалоги. – Кн. I. – М.: Эксмо, 2007. – С.777-841.
5. Деметрий. О стиле // Античные риторика / Под ред. А.А.Тахо-Годи. – М.: МГУ, 1978. – С.237-285.
6. Лисий. Против Эратосфена, бывшего члена коллегии Тридцати / Лисий // Речи. – М.:1994.
7. Левинская О. Лисий. Комментарии / О.Левинская // Ораторы Греции [пер.с греч.]. – М.: Худ. лит., 1985. – С.423-424.
8. Лисий. Оправдательная речь по делу об убийстве Эратосфена / Лисий // Ораторы Греции [пер.с греч.]. – М.: Худ. лит., 1985. – С.32-38.
9. Маринович Л.Г. Предисловие / Л.Г.Маринович, Г.А.Кошеленко // Лисий. Речи; [пер.с греч.]. – М.: Ладомир, 1994. – С.5-33.
10. Соболевский С.И. Лисий и его речи / Лисий // Речи [пер.с греч.]. – М.: Ладомир, 1994. – С.36-43.

УДК 314.116(= 161.2):130.2

Олександр Васильович Кравченко
кандидат історичних наук, доцент
Харківської державної академії культури

КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНА СПЕЦИФІКА ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

У статті аналізуються методологічні проблеми соціокультурного виміру етнічності. Визначено політичні аспекти сучасної етнічної ситуації та запропоновано культурологічну інтерпретацію етнічної ідентифікації в Україні.

Ключові слова: етнічність, ідентичність, етнічна ідентичність, дрейф етнічності, політика ідентичності, культурна політика.

The article analyzes the methodological problems of social and cultural dimension of ethnicity. Determined political aspects of ethnic situation and offered cultural interpretation of ethnic identification in Ukraine.

Keywords: ethnicity, identity, ethnic identity, drift ethnicity, identity politics, cultural policy.

Безпосереднім приводом для написання цієї праці є процес зміни етнічної приналежності, зафіксований за результатами Всеукраїнського перепису населення 2001 р. А саме: у порівнянні з радянським переписом 1989 р. на початку XXI ст. в Україні при загальному зменшенні чисельності населення з 51452,0 до 48240,9 тис. осіб встановлено відносно невелике зростання чисельності українців – з 37419,1 до 37541,7 тис. осіб і водночас помітне зменшення кількості росіян – з 11355,6 до 8334,1 тис. осіб. Тобто, якщо питома вага українців зросла на 5,1 % і вони склали 77,8% від загальної кількості населення країни, загальна чисельність росіян в Україні зменшилась на 26,6 % у порівнянні з початком 90-х років XX ст., а їхня частка в етнічній структурі країни склала 17,3% [2].

Цей парадокс викликав чималий інтерес у науковців і знайшов висвітлення у різноманітних за своєю методологією дослідженнях. В їх числі варто звернути увагу на праці, які до певної міри визна-

чили основні аспекти дискусії на цю тему. Зокрема йдеться про представників української етнології: В. Євтуха, В. Наулка, В.Трошинського, А. Шевченка; соціології: Є. Головаху, І. Кононова, Н. Паніну, В. Хмелька, М. Шульгу; політології: В. Котигоренка, М. Погребінського, М. Рябчука тощо. З огляду на докладність та різнобічність аналізу динаміки етнічного складу населення України метою цієї роботи є спроба проаналізувати його культурологічні аспекти. Виходячи з того, що спосіб усвідомлення проблеми до певної міри зумовлює варіанти її розв'язання, йдеться передусім про уточнення категоріального апарату, який може бути застосований у аналізі ситуації.

Питання визначеності та реалізації запитів етнічних росіян в Україні має певну специфіку, яка задана сукупністю етноісторичних, культурно-психологічних та соціально-політичних детермінант. Варто звернути увагу на те, що після українців росіяни є другою за чисельністю етнічною групою населення України і саме україно-російські стосунки небезпідставно вважаються камертоном міжетнічної толерантності. Етнодемографічні показники у даному випадку є доволі важливою складовою політизації питання, оскільки йдеться про дисбаланс між загальною чисельністю та офіційним статусом росіян як національної меншини, а також про невідповідність того соціального образу росіянина, який склався за радянські часи, тій політико-правовій ситуації, в якій опинилися його носії після розпаду СРСР. З огляду на роль етнічних росіян в історії залюднення та засвоєння територій сходу та півдня України спірним виглядає визнання їх діаспорою щодо всіх регіонів. Ще одним актуальним аспектом є ступінь конфліктності ситуації їх самовизначення з огляду на соціальний капітал українських росіян, рівень їх соціальної консолідації та політичної змобілізованості. Не менш значущим є усвідомлення підстав саме для політичного способу розв'язання культурних проблем, до того ж враховуючи роль російської мови у формуванні сучасного мовного ландшафту суспільства. Осмислення потребують також самі причини появи етнокультурних претензій з урахуванням специфіки вітчизняних політико-культурних традицій. Певний інтерес в контексті "російського питання" становлять іредентистські зусилля з боку Росії та цивілізаційні орієнтири українських еліт. Проте однією з головних його складових є специфіка самоусвідомлення або самоідентифікації українських росіян. Хто є той, кого вважають (або хто вважає себе) росіянином в Україні і що це означає? Наведений на початку статті факт оцінюється дослідниками як приклад динаміки ідентичності. Тобто за відсутності техногенних та соціально-політичних чинників, які б могли суттєво вплинути на цю ситуацію, а також враховуючи обсяги та темпи міграції, природний рух населення, основною причиною зменшення чисельності росіян в Україні вважається зміна етнічної самоідентифікації частиною населення. Цієї думки дотримуються як російські (Ю. Арутюнян, С. Савоскул, В.Тишков та ін.), так і українські дослідники (В. Євтух, В. Крисаченко, В. Зінич та ін.). Отже, одним з теоретичних питань, яке потребує розв'язання, є ступінь відповідності категорії "ідентичність" низці понять, що за традиціями різних наукових шкіл покликані визначати етнічну приналежність особи або означати етнічну самобутність колективів.

Правомірність культурологічного підходу до аналізу вказаної проблеми зумовлена як загальнометодологічними тенденціями змін у соціогуманітарних науках, так і тим політичними контекстом, у якому вони опинилися наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. З цієї точки зору інтерес становить не лише феномен "етнічного ренесансу" в пострадянському політичному просторі, який привернув увагу зокрема і до етнічних процесів в Україні, а й переосмислення способів його дослідження. Загалом можна говорити про зміщення наукових пріоритетів від описання етносів у їх традиційному вимірі до виявлення політичної значимості етнічностей. Дедалі більше предметом уваги стає не стільки історичне минуле населення певної території, його етнічна своєрідність, оригінальність повсякденної культури та традиційної творчості, скільки те, яким чином певні культурні ознаки зумовлюють своєрідність комунікативного поля суспільства, впливаючи на формування його політичної топографії. Фольклорний (народознавчий) тематичний спектр досліджень, притаманний дорадянській та радянській етнографії дедалі більше поступається в суспільній увазі вивченню індивідуальних та колективних рефлексій етнічної приналежності, найповніше представлених в антропологічній парадигмі, яка репрезентована в сучасному науковому середовищі перш за все через соціологію, етнологію, соціальну психологію та культурологію. В методологічному плані вони демонструють якісні зрушення в соціальному знанні, зокрема відхід від класичних об'єктивістських схем до індивідуальної інтерпретації етнічних явищ. Дедалі більший наголос робиться не на формальних ознаках явища, а на їх взаємозв'язках. Чіткість статичних характеристик етнічних ситуацій змінюється варіативністю тлумачень процесів. Отже дилема "етнос – етнічність" усе більше вирішується на користь етнічності, яка передбачає врахування не стільки соціальних форм, скільки культурних станів. Культура виступає при цьому не лише як одна з характеристик етнічності, а й є умовою її усвідомлення.

Варто нагадати, що поняття "етнічність" імпортоване у вітчизняну наукову лексику не так давно і доволі часто вживається як еквівалент більш усталеної категорії "етнос". Попри схожість усе ж необхідно не лише розрізняти інтелектуальні практики, в межах яких оформились обидва поняття, а й розуміти відмінність методологічних підвалин, які, власне, і визначають особливості предметного поля сучасних етнологічних стратегій. Умовно кажучи етнічність є результатом психологізації, а етнос – історизації етнічного феномена. Радянські етнографи, культивуючи позитивістські традиції, намагалися довести безумовність факту соціальної реальності етносу, який в такий спосіб неминуче отримував історичну перспективу і мав бути представленим у визначеній сукупності специфічних рис. В зарубіжній антропології склався дещо інший підхід, згідно з яким сутність етнічної спільноти становлять різно-

манітні змісти, які виникають у взаємозв'язках. Отже, дещо схематизуючи проблему можна говорити про "зовнішній" (об'єктивістський) та внутрішній (суб'єктивістський) підходи до етнічного змісту. Головним питанням, на яке даються іноді взаємовиключні відповіді, є питання про етнічну субстанційність. На нашу думку, зміст етнічності не асоціюється у повній мірі з жодним її маркером. Враховуючи найбільш поширені ознаки етнічності, а також виходячи з її функціональної універсальності, можна зробити висновок про те, що вона є культурним феноменом. Питання про те, яким чином ті чи інші форми культури впливають на формування колективної та індивідуальної свідомості і зумовлюють існування етнічності, залишається відкритим.

Проте зміна наукового інструментарію не означає подолання дослідницьких стереотипів. Характер численних дискусій щодо принципів та основних підходів до визначення етнічних змістів свідчить про поступовий відхід від їх історизації, соціологізації, психологізації. Актуальним стає політологічний аналіз етнічних ситуацій, що передбачає зміщення уваги з проблеми походження етнічності до питань встановлення принципів її функціонування у якості важливого чинника різноманітних політичних процесів. Дедалі більше етнічні характеристики суспільства розглядаються у спектрі внутрішньополітичних та зовнішньополітичних проблем держав. Саме у контексті встановлення складності національних держав у 70-х років ХХ ст. виник попит на категорію "етнічність". Тому панорама дослідницьких проєкцій етнічності сьогодні представлена надзвичайно широким предметним полем: від етнопсихології, етнополітології, етноконфліктології, політичної географії до глобалістики та геополітики. У зв'язку з цим доводиться визнати, що зі всіх можливих варіантів презентації етнічності "безпековий" контекст виявляється домінуючим, тобто етнічність розглядається як потенційне джерело конфлікту. Хрестоматійна примордіальна схема етнічності ("ми-вони", "свої-чужі") отримує нову редакцію у політичній інтерпретації. Але, схоже на те, що це лише інша версія тези про неможливість адекватного розуміння культури ззовні, з позицій іншої культури.

У своєму аналізі етнічності автор виходить з тези про її унікальність. Ідеться не про своєрідність походження у сенсі реального утворення групи, а про комбінацію ознак несхожості людини або групи, які утворюють "символічну реальність" етнічності, щодо яких вона відіграє роль організуючого знаку. Тобто етнічність можна розглядати як різновид ідентифікації і втілення ідентичності.

Не вдаючись до глибокого аналізу поняття "ідентичність", усе ж було б доцільно нагадати деякі загальні положення, які простежуються у більшості існуючих концептуальних підходів до її визначення. Зважаючи на її основних акторів, розрізняють індивідуальні та колективні ідентичності. Тобто ідентичність вважається необхідною складовою психологічного, соціального, етнічного, культурного самовизначення особистості та механізмом конституювання колективів і груп. Спільним є те, що і в одному, і в іншому випадку вона є результатом процесу ідентифікації, тобто самоотождення особою, внаслідок чого людина бере на себе певну роль, яка є виявом її лояльності до групи та умовою формування колективної солідарності. Ідентифікація передбачає різноманітні стратегії, які є не завжди у повній мірі усвідомлюваними, але у сукупності дають підстави для висновку про її емоційно-когнітивний характер. Отже, ідентифікація і самоідентифікація передбачають встановлення стійкого зв'язку між членами групи на основі індивідуального переживання кожним з них спільних змістів, тобто формування спільних норм та цінностей.

Національна ідентифікація може розглядатися як спосіб самоусвідомлення людиною свого місця в комунікативній системі соціуму, тобто є дискурсом, який має підтвердити актуальність індивідуальної самооцінки та самоописування. Етнічна ідентифікація як культурний процес передбачає можливість визначення її як символічної системи. Українська держава демонструє надзвичайно неартикульовану і непослідовну політику ідентичності, тому національний її зміст виявляється вкрай дискусійним і містить у собі можливість її інтерпретації як у відповідності до культурного (етнічного) проєкту нації, так і до громадянського (політичного). Якщо виходити з визнання більшістю авторитетних дослідників націй та націоналізмів, що вони є відповідно культурними явищами та доктринами, то і національну ідентичність можна розглядати як різновид культурної ідентичності, а відповідну політику як культурну. Проблема постає у визначенні її контексту: або етнічного, або політичного, що має забезпечити добір ефективних засобів її реалізації. Серед чинників, які зумовлюють той чи інший варіант ідентифікації, важливим є специфіка політичної культури держави, адже національність була і, очевидно, залишиться предметом державної політики. Її результативність залежить від того, як саме влада тлумачить зміст поняття "нація", які цілі переслідує у врегулюванні міжетнічних стосунків, якими засобами їх досягає.

В Україні впродовж часів незалежності національний дискурс був зорієнтований на етнічність. Залишаються актуальними також радянська методологія її визначення та стратифікації. Етнічна ідентичність за Т. Хопфом, так само як і будь-яка інша ідентичність, може бути розглянута як результат конструювання, нав'язування або обрання. В українському суспільстві, так само як в російському, можна спостерігати всі ці варіанти. Етнічний статус (національність) в СРСР був елементом соціальної престижності, адже він сприяв, зокрема, можливості одержання більшого об'єму соціальних та культурних привілеїв. Зміна ідентичності не є породженням сьогодення і мала місце там, де етнічність отримувала політичний підтекст, маючи на увазі будь-яку її формалізацію та публічне позиціонування. Перепис, навіть за умови коректного його проведення, має політичні наслідки, а саме – встановлення певного соціального статусу етнічності. З радянських часів для диференціації та стратифікації етнічних

груп використовується формула "національності" та похідні від неї. Офіційний статус росіян в Україні як "національної меншини", цілком відповідає її чисельності щодо української частки населення, але не відображає її реальну соціокультурну роль. Оскільки ж у публічній сфері інформація про національність майже не використовується, причини, з яких ставлення російського населення до офіційного визначення її як меншини викликає незадоволення, полягають не в правовій площині, а в культурно-психологічній. Суперечливість ситуації полягає у тому, що офіційний статус є, з одного боку, аргументом на користь політизації проблеми, а з іншого – не у повній мірі фіксує специфіку етно-соціокультурної ситуації.

До особливостей розселення росіян в Україні можна віднести те, що вони хоча і не створюють анклавів, усе ж є помітним чинником формування етнотемографічної структури Півдня та Сходу країни. Крім того, етнічні росіяни, будучи здебільшого мешканцями міст, посідають досить високу соціальну позицію, з радянських часів зберігаючи чисельне представництво у виробничій та адміністративній сферах. На момент проголошення незалежності України росіяни мали найвищий рівень освіченості у порівнянні з іншими етнічними групами країни включно з українцями. Це вплинуло на формування культурних індустрій України, сприяючи формуванню російськомовного інформаційно-комунікативного середовища. В цілому, враховуючи існуючу культурну інфраструктуру та можливості задоволення духовних потреб, росіяни мали і зберігають найпотужніший культурний капітал з усіх національних груп, що мешкають в Україні. Етнокультурні відмінності між містом та селом стимулювали формування етнокультурних стереотипів, які закріплювали престижний статус російської культури [9]. Зворотнім боком цієї ситуації була слабка інтеграція росіян в українське культурне середовище. Дослідження, яке нещодавно було проведене з ініціативи О. Медведєва щодо балансу української та російської мов у різних сферах громадського та приватного життя, доводить, що масштаби реальних проблем у задоволення культурних потреб росіян або російськомовного населення в Україні є перебільшеними [6]. До того ж урбанізоване середовище, представниками якого є більшість росіян в Україні, сприяє нівелюванню етнічного чинника. Як показала російська дослідниця В. Пешкова на прикладі московської общини українців, в сучасних умовах одним з ефективних механізмів реалізації політики відмінностей, яку може впроваджувати корінне населення міст, є презентація зовнішніх ознак етнічної самобутності [8]. До того ж, практика розгляду національної меншини як реально існуючої гомогенної, відносно ізольованої групи, члени якої мають унікальні ознаки, які відрізняють їх від інших таких груп і усвідомлюються як значимі чинники, що регулюють поведінку та стиль мислення членів груп, навряд чи є виправданою. Принаймні носіями начебто притаманних українським росіянам рис є і російськомовні українці, що робить неефективним застосування примордіального контексту етнічності для їх визначення. Зменшення чисельності росіян за переписом 2001 р. можна вважати наслідком як формальної дерусифікації частини українців, так і добровільної українізації частини росіян, особливо в регіонах, де це мотивовано прагненням до соціально – психологічного комфорту [1].

Отже, одним з головних чинників, який суттєво вплинув на формування "російського питання" в Україні, була зміна політичного контексту, що спричинило зниження символічної позиції росіян у соціокультурній системі. Чи можна вважати це проявом кризи етнічної ідентичності, залежить від розуміння того, як саме усвідомлювали себе росіяни за радянських часів. Враховуючи відносну стабільність електральної мапи країни, є підстави для висновку, що населення регіонів, у яких носії цієї етнічності складають значну частку, є більш схильним до культивування радянських культурно-політичних стереотипів. Таким чином, не вступаючи в полеміку щодо глибини та системності зміни ідентифікаційних кодів, можна констатувати наявність у частини населення "культурного шоку", пов'язаного зі змінами звичного соціального порядку. Власне зміна ідентичності є варіантом унормування ситуації на індивідуальному рівні. Загалом невисокий рівень етнічної мобілізації українських росіян та умовність відмінностей між ними та українцями не дають підстав для прогнозування загострення етнічної ситуації. Радикальні етнонаціоналістичні позиції політиків не знаходять широкої підтримки населення і, як доводять результати виборів в місцеві органи влади у 2010 р., мають перспективу лише на регіональному рівні. У той же час дискурс україно-російських взаємин, вочевидь, ще тривалий час буде мати опозиційний підтекст, оскільки фундаментально незавершеною залишається формула української модерної нації.

Очевидно, що інструментальна практика "відродження" етнічностей задля обґрунтування політичних проєктів державотворення є непереконливою за наслідками, оскільки породжує гібридні соціальні метафори, які своєю невизначеністю лише імітують плюральність. Відновлені етнічності є швидше реконструкцією ніж реставрацією. Процес народження політичного міфу про етнічність є посути дискурсивною практикою, у якій центральним стає гіпертрофований образ "Чужого". Однак "фігура Чужого" є завжди конструктором. Немає Чужого самого по собі – без того, для кого він Чужий" [5, 77]. Зворотнім боком фундаменталізації уявного "Чужого" є симуляція "Свого". Власне дискурсивна практика надає риси реальності сконструйованій етнічності. "Етнічний дискурс демонструє себе як владу, представляючись соціальним порядком, природним способом організації світу. В цій ситуації етнічний дискурс починає виконувати функції ідеології, яка обслуговує політичні інтереси або інтереси влади. При цьому неважливо, чи є така ідеологія націоналізмом (етноцентризмом), чи мультикультуралізмом [4, 15]. Тобто дискурс відновленої чи відновлюваної етнічності демонструє структуру влади. Політична риторика здатна абсолютизувати або максимально знівелювати "неетнічність". Спонування до ено-

політичної мобілізації зазвичай призводить до такого варіанту сегментації соціального простору, в якому реальні етнічні ознаки та прояви вже принципового значення не мають. До такого роду моделювання полікультурного (поліетнічного) простору держави відноситься сучасна практика регіоналізації, зокрема в Україні. За результатами соціологічних досліджень в 1994 р., зв'язок між лінгвоетнічною структурою виборців та їх електоральними уподобаннями виявився дуже сильним. Хоча у подальшому він таким вже не був, результати багаторазового електорального поділу України надали підстави для ілюстрування розколу українського культурного простору за етнорегіональною ознакою.

Образ "розколотої" України можна вважати сублімацією багатьох культурно-історичних комплексів, загострення яких відбулось під час президентських перегонів 2004 р. Визначення та протиставлення "Сходу" та "Заходу" містять у собі всі ознаки символічного моделювання, а не легалізації реальних історико-культурних особливостей. Символічна географія України має політичний підтекст, хоча і виглядає досить правдоподібно в історичній проекції, на що, власне і звернув увагу свого часу С. Гантінгтон. Культурний міф про відмінності має підтвердження у відмінностях культурної пам'яті, електоральній поведінці, стереотипах масової свідомості тощо. Однак ступінь етнічних відмінностей між умовними (оскільки адміністративні кордони у цьому випадку не є важливими) регіонами є не настільки великою, щоб вважати їх достатніми для обґрунтування цієї схеми. За даними соціологічного дослідження "Ідентичність громадян України: стан і зміни", проведеного Центром ім. О. Разумкова у травні-червні 2007 р понад 90 % респондентів сприймають Україну як свою Батьківщину; 99,5 % бачать майбутнє свого регіону у складі України; 65,5 % переконані, що відмінності між українськими регіонами не приведуть до розпаду країни; 61,9 % не погодилися із тезою про те, що західні та східні українці можуть вважатися двома різними народами (беззастережно підтримали цю думку лише 6,4 % опитаних) [10]. За опитуваннями того ж таки аналітичного центру, яке проводилося у травні – червні 2007 р. жодний регіон не хоче вийти з України і приєднатися до іншої держави. Більшість (57% у 2008 р.) у всій Україні та у всіх регіонах вибрала б у якості місця постійного проживання Україну. У переліку територіальних ідентифікацій у 2005 р. українські громадяни віддали перевагу місцевості або місту, у якому мешкають (38%), Україні в цілому (31%), і лише 20% – регіону проживання [10].

Сучасні цивілізаційні реалії вимагають адекватного усвідомлення того суспільного потенціалу, який здатен максимально забезпечити певний ступінь політичної визначеності. Серед чинників, що згадуються у зв'язку з доказом реальності регіонів, риси культурного укладу та специфіка ідентичності виглядають найменш переконливо. Проте, за відсутністю якогось одного розуміння цих концептів та враховуючи їх змістовну широту посилення на них є цілком очікуваними, оскільки культурологічні ідеї звично використовуються для обґрунтування одного з декількох ідеологічних проектів: "європейського шляху", "євразійського світу" або "спільного слов'янського простору". Орієнтація як на європейські цінності так само, як і цивілізаційна периферійність України внаслідок тривалого перебування у тіні Російської та Австро-Угорської імперій мали місце і безумовно позначились на формуванні певних історичних стереотипів. До того ж констатація факту зникнення радянської культурної парадигми з огляду на інерційність пострадянських суспільних змін є передчасною. Тому варто було б звернути увагу на такий етнокультурний феномен, який до певної міри є втіленням численних етнокультурних та політичних метаморфоз, що сталися в Україні упродовж її історії, а саме – на російськомовних українців, соціокультурна практика яких виявляє ефект дрейфу етнічності.

"Дрейф етнічності" є однією з термінологічних формул, найбільш відповідних сучасним уявленням про сутність етнокультурних процесів. В історичному плані "дрейф етнічності нагадує швидше ланцюг ситуативних реакцій, ніж лінійну еволюцію" [3, 47] У повсякденності дрейф етнічності можна описати як ситуацію, "...коли співіснують жорстко сконструйовані та гарно засвоєні групові кордони і в той же час повсякденні відносини носять більш рухливий та складний характер. У той же час має місце "гуляння" особистості по рівнях та категоріях групової ідентичності" [7]. Йдеться про те, що намагання вибудувати чітку стадіальну модель походження народів наштовхується на численні методологічні протиріччя, які переконливо свідчать на користь тези про штучність такого роду вправ. Дотримання принципу історичності не передбачає абсолютизації окремих ознак або складових історичного процесу. Надаючи минулому упорядкованого вигляду, ми не маємо плекати ілюзій об'єктивності. Теж саме стосується територіальних ознак: регіони є не більше ніж культурною або політичною метафорою. Власне дрейф етнічності як культурний процес є одним з різновидів пошуку відповідності символічної форми соціально-значимому змісту.

В контексті формування нації цей процес варто оцінювати залежно від ступеня внутрішньої конфліктності ідентичності. Стосовно України можна припустити, що дрейф етнічності демонструє не стільки актуалізацію статусу титульного етносу, скільки нейтралізацію політичної складової етнічної ідентифікації. Виходячи з особливостей культурної практики в умовах мультикультурних урбанізованих середовищ, актуальних для оцінки сучасних етнічних процесів, а також враховуючи історичну укоріненість та соціальну лабільність української та російської етнічностей, можна говорити про інсценування як домінуючий спосіб їх репрезентації в сучасній Україні. Таким чином етнічну ідентифікацію можна розглядати як символічну (культурну) стратегію, яка незалежно від рівня її усвідомлення забезпечує той рівень структурованості національної самосвідомості, який потрібен для її політичної легітимзації.

Використані джерела

1. Волович О.О. Проблеми самоідентифікації російськомовних українців / О. О. Волович, Т. С. Воропаєва // Стратегічні пріоритети. – 2007. – №4. – С. 86-90.
2. Всеукраїнський перепис населення 2001р [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrstat.gov.ua>. – Загол. з екрану.
3. Головнев А.В. Дрейф етничности / А.В.Головнев// Уральский историч. вестн. – 2009. – № 4(25). – С.46-55.
4. Кардинская С. В. Конструирование идентичности в дискурсе этнического субъекта / С. В. Кардинская // Вестн. Удмуртского ун-та, Сер.: Социология и философия. – 2005. – № 2. – С.9-22.
5. Малахов В.С. Скромное обаяние расизма и другие статьи / В. С. Малахов. – М.: Модест Колеров и Дом интеллектуальной книги, 2001. – 176 с.
6. Медведев О. Мовний баланс: сухі факти проти крикливих політиканів / О.Медведев // Обозреватель [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.obozrevatel.com/news/2007/3/23/162212.htm> – Загол. з екрану
7. Тишков В.А. Реквием по этносу / В.А.Тишков. – М.: Наука, 2003. – 543 с.
8. Пешкова В.М. Инсценирование "украинскости": некоторые культурные практики репрезентации этнических различий в современной Москве / В.М.Пешкова // Журн. социол. и соц. антропол. – 2005. – Т. 8. – № 1. – С. 136-148.
9. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення / М. Рябчук. – К.: Критика, 2000. – 303 с.
10. Соціологічні дослідження Центру Разумкова [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ucers.org/ukr/socpolls.php> – Загол. з екрану

УДК 379.8 (4/9)

Ірина Владиславівна Петрова

кандидат педагогічних наук,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СФЕРИ ДОЗВІЛЛЯ ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

У статті аналізується процес становлення та розвитку дозвілля у 50-80-ті роки ХХ ст.; обґрунтовуються здобутки та прорахунки дозвіллевої сфери цього історичного періоду; характеризуються тенденції створення інфраструктури сфери дозвілля.

Ключові слова: міське населення, побут, дозвілля, споживання, соціальні настрої.

In the article the process of becoming and development of leisure in the context of 50-80 th XX centuries is analysed; acquisitions and miscalculations of leisure sphere of this historical period are discovered; the tendencies of creation of leisure sphere infrastructure are characterized.

Keywords: urban population, private life, leisure, consumption, social moods.

Актуальність дослідження зумовлена значними змінами в політичному, економічному, культурному та духовному житті сучасного українського суспільства. Дозвіллева діяльність розвивається в межах нових культурологічних парадигм, які визначають ціннісно-сміслові, змістові й технологічні підходи до наукового дослідження дозвілля, його сутності та практичного втілення. Однак ефективний розвиток неможливий без урахування минулого досвіду, що дозволить глибше пізнати вітчизняне дозвілля, уникнути допущених раніше помилок, творчо використати його раціональні зерна для подальшого становлення як соціально-культурного явища.

Дослідження радянського періоду характеризуються суперечністю. З одного боку, у більшості праць дозвілля вивчається як вторинне, якісно спрощене, похідне явище, що обмежується іграми, розвагами та самодіяльним мистецтвом. З іншого боку, його головною соціальною функцією визначається "максимальне задоволення матеріальних і духовних потреб трудящих, всебічний та гармонійний розвиток особи".

Для досягнення цієї мети створено мережу державних закладів культури із відповідним бюджетним фінансуванням культурної галузі; введено централізовану, командно-адміністративну систему планування та управління; забезпечено загальну доступність закладів культури (щоправда, не йдеться про сільське населення, для якого високоякісні культурно-мистецькі послуги були часто недоступні); заборонено функціонування незалежних культурних організацій та елітних, "ексклюзивних" культурних практик (останні існують для дуже вузького прошарку населення і є "прихованими").

"Соціалістична модель" дозвілля в рештіОрешт має і позитиви: у кожному селищі діють "хатичитальні", клуби, бібліотеки, які, хоча й мають на меті виховання особи у "комуністичному дусі", але й організують її дозвілля; у державних театрах хоча й здійснюються постановки радянського агітацій-

но-пропагандистського характеру, але й ставляться твори світової класики; видавництва хоча й випускають літературну продукцію "вождів", але й видають високомистецькі твори.

Тому проблема дослідження обумовлена відсутністю у вітчизняній науці спеціальних праць, присвячених дозвіллю населення України у II половині ХХ ст. Метою статті є не лише реконструкція радянської моделі дозвілля, а й аналіз його особливостей та специфіки розвитку.

Основною тенденцією розвитку дозвілля, яке у II половині ХХ ст. вивчається у межах культурно-просвітньої роботи, стала пропаганда ідеї про єдність вільного та робочого часу, пов'язана із встановленням п'ятиденного тижня. У результаті зміни співвідношення "робочий час – позаробочий час", працівники отримують 112 вихідних та святкових днів на рік, що на думку науковців, має створити відповідні умови для повноцінного використання вільного часу на навчання, споживання культури, суспільно-корисну працю та відпочинок. У радянському суспільстві декларується поступовий, систематичний процес об'єднання робочого та вільного часу, що пояснюється скороченням робочого та зростанням позаробочого і вільного часу; зміною змісту праці в робочий час, який "перетворюється у творчу діяльність"; зміною змісту вільного часу, який визнається "простором всебічного розвитку людини" [3, 64].

Протиставлення вільного часу як "царства свободи" іншим складовим бюджету часу як "часу необхідності" визнається неправомірним та хибним: "в комуністичному суспільстві, коли робочий час, розвиваючи виробництво, тим самим буде розвивати і особистість і, навпаки, вільний час, розвиваючи особистість, тим самим буде розвивати і виробництво, людська діяльність сформується у вигляді вільного чергування різних видів діяльності, а соціальний час – у вигляді єдиного часу, не подільного на робочий, позаробочий та вільний. Внаслідок цього відбудеться відродження на новій основі притаманного первісному ладу цілісного неантагоністичного соціального часу" [3, 66-67].

Інституційне виокремлення дозвілля із системи народної освіти розпочинається внаслідок здійснення з кінця 50-х рр. систематичних соціологічних досліджень бюджетів часу, в межах яких вивчаються кількісні та якісні характеристики вільного часу, його змістові та структурні ознаки, значимість вільного часу для різних категорій населення. У 60-80-х рр. спеціальні дослідження з проблем вільного часу проведено в Донецькій, Харківській, Миколаївській, Полтавській, Волинській областях, у Києві, Львові, Маріуполі, Керчі, інших містах України. В кожній області республіки під керівництвом Київського та Харківського інститутів культури створюються опорно-експериментальні клуби й бюро соціологічних досліджень, у яких вивчаються потреби та інтереси відвідувачів культурно-просвітніх заходів, аналізуються спонукальні мотиви участі в художній самодіяльності, розробляються нові форми культурно-просвітницької діяльності, висвітлюються питання науково-методичного управління закладів культури.

Результати соціологічних досліджень (а їх чимало – "Народна творчість: учасник та керівник", "Парк і відпочинок", "Парк і проблеми культури", "Музей та сучасність", "Музей та відвідувач", "Культурно-просвітницька робота у системі комуністичного виховання трудящих", "Соціальне планування та діяльність культурно-просвітніх установ", "Прогноз розвитку клубної справи, клубних систем, культурних комплексів, а також парків культури та відпочинку в довгостроковій перспективі", "Клуб і сучасність", "Клубний працівник сьогодні та завтра. Професіограма клубного працівника", інші) систематично висвітлюються в науково-методичній та періодичній літературі (журнали "Культурно-просветительная работа", "Клуб и художественная самодеятельность", інші)

Важливим для розвитку галузевої науки стає розвиток навчальної та науково-методичної системи: 1945р. створено Комітети у справах культурно-просвітницьких закладів, 1946р. відкрито культурно-просвітницькі школи, в яких провідним профільюючим предметом стає навчальна дисципліна "Культурно-просвітницька робота"; 1964р. бібліотечні інститути трансформовано в інститути культури; у цей же період сформовано мережу науково-методичних центрів народної творчості та культурно-просвітньої роботи. За даними наради-семінару працівників культури, що відбувся у Тернополі 1982 р., у межах СРСР на початку 80-х років діє 17 вузів культури та 3 їх філіали, нараховується 11 спеціальних факультетів у вузах мистецького та педагогічного спрямування, 141 культурно-просвітницьке училище та технікум культури [4, 3].

Наукові пошуки узагальнюються в дисертаційних дослідженнях Бартењева Г. ("Педагогические и социально-педагогические основы организации социалистического соревнования в сельском коллективе трудящихся", 1966), Єрошенкова І. ("Нравственное воспитание советской молодежи (на опыте клубных учреждений СССР)", 1966), Генкіна Д. ("Идейно-политическое воспитание молодежи в клубе", 1967), Карпова Г. ("Роль и место культурно-просветительной работы в осуществлении культурной революции в коммунистическом воспитании трудящихся масс", 1954), Красільнікова Ю. ("Общественная деятельность в клубе как средство воспитания у молодежи коммунистического отношения к труду", 1964), Петрової З. ("Свободное время трудящихся и деятельность учреждений культуры по его рациональному использованию (на примере социологических исследований)", 1966), Тріодіна В. ("Состояние и пути совершенствования работы клуба по нравственному воспитанию", 1969), Фрід Л. ("Очерки по истории культурно-просветительной работы", 1941, "Вопросы культурно-просветительной работы в собрании педагогических сочинений Н.К.Крупской", 1962); Фролової Г. ("Клубы для детей и их место в воспитании подрастающего поколения (1917-1929)", 1969).

Закономірним результатом розвитку галузевої науки стають праці Белякова С., Блінової Г., Когана Л., Соломоніка А., Суртаєва В. та інших дослідників, які вивчають дозвілля в межах організованої

культурно-просвітньої роботи. Прикметно, що предметом клубознавства, яке змінює культурно-просвітню роботу у 70-ті рр., визначено вивчення закономірностей виховання у процесі організованого дозвілля населення [2]. Дещо пізніше Тріодін В. сформулює виховну діяльність як специфічний вид педагогічної діяльності, змістом якої є цілеспрямований та систематичний вплив у вільний час на різні соціальні верстви та групи населення шляхом пропаганди актуальних цінностей життя й культури та організації власне дозвіллевої самодіяльності відвідувачів клубу, у результаті якої вони стають суб'єктами самовиховання [6].

Актуальними та перспективними на цьому етапі вважаються вивчення методологічних засад клубознавства, розробка цілісної моделі клубу, форм та методів виховної діяльності клубів, обґрунтування наукових основ управління культурно-просвітніми закладами. Однак формування нових напрямів досліджень, їх вихід на гуманістичні особистісно-орієнтовані позиції гальмується ідеологізацією культурно-просвітньої роботи, її залежністю від партійних завдань; відставанням теорії культурно-просвітньої роботи від запитів практики; неактуальністю змістової складової здійснюваних досліджень; абстрактністю висновків та рекомендацій, які досить часто не мають істотного практичного значення.

Будь-яка державна система заохочує лише ту діяльність, що здійснюється у формі соціального інституту, протистоячи відокремленню особистості від державних цінностей. Однак жодне суспільство нездатне викоринити неінституціоналізовані пласти суспільного буття. І якщо у пореволюційний період інституціоналізація сфери дозвілля досягла свого апогею, то вже із 60-х років ХХ ст. особа намагається вийти з-під контролю держави і віднайти себе в дозвіллі – сфері, у якій цей контроль хоча й не знівелювано, але зведено до мінімуму. І саме у сфері дозвілля спостерігається соціальна активність населення, яка не відповідає загальноприйнятим нормам та звичним межах управління й організації культурного процесу. Індивідуалізація дозвілля розвивається двома шляхами: через одомашнення дозвілля, чому сприяє і науково-технічна революція, і урбанізація, і масове житлове будівництво, та через розвиток неформальних груп за інтересами, внаслідок чого поступово, але докорінно, змінюється і образ соціального життя, і ціннісна система. На зміну "публічній людині" 20-50-х рр. з її "спартанською байдужістю до побуту" (Дуков) приходять людина "приватна", звернена "в сьогодні", на будинок, на побут, на "я для себе".

Закономірним результатом цих змін стає трансформація культурно-дозвіллевого життя: у структурі дозвілля індивідуально-домашні та групові форми дозвілля поступово витісняють масово-публічні форми культурної діяльності. Індивідуалізація дозвіллевої поведінки супроводжується урізноманітненням технічних засобів (нааявністю приймачів, телевізорів, магнітофонів), зростанням приватних бібліотек, розвитком колекціонування. Поступово квартира стає центром і господарської, і культуротворчої діяльності людини, "її багатопрофільним закладом, заготівельним цехом, творчою майстернею, офісом фірми, міні-спортмайданчиком", в її межах поєднується і дозвілля, і праця, і пасивний відпочинок [1, 34].

Ці тенденції докорінно змінюють характер комунікацій між виробником та споживачем культурних цінностей і дозвіллевих послуг: якщо дозвіллеві переваги людини у 20-50-ті роки визначаються переважно мережею інституціоналізованих закладів культури та тим небагатим і примусовим асортиментом дозвіллевих пропозицій, що ними надаються, а уява про єдність культурних потреб та інтересів особистості й суспільства настільки вкорінена у громадській свідомості, що відображається у загальноприйнятій формулі "народ сприйме (або не сприйме) цей фільм, спектакль, книгу і т.ін.", то з 60-х рр. ХХ ст. в Україні формуються й взаємодіють дві системи культурного дозвілля: інституціоналізована та індивідуальна; офіційно визнана й неофіційна. Дозвілля вже не сприймається лише як щось вторинне, похідне від робочого часу і набуває рис специфічного часового простору, який приховує в собі значний духовний потенціал.

Стихийний процес проектування множинності неінституційних систем дозвіллевої поведінки, породження неорганізованих зверху дозвіллевих ініціатив, посилюються надмірною заорганізованістю, шаблонністю та внутрішньою порожнечою інституціоналізованого дозвіллевого життя. Прийняття постанов про статус любителських об'єднань та клубів за інтересами, статуту Культурного фонду СРСР, інших подібних документів; створення так званих "форм участі народу в управлінні державою" (вуличних та прибудинкових комітетів, жіночих рад, товариських судів, рад пенсіонерів, любителських об'єднань за інтересами) спрямовуються на формальну легітимізацію самодіяльної активності населення та обмеження визначеними у документах інституційними вимогами. Однак спроби інституційної системи інтегрувати культурний стиль цього руху не вдаються – пріоритет нормативних уявлень досить часто домінує у процесі оцінювання нових явищ, що породжує або жорстоку критику й державне неприйняття, або свідоме замовчування. Тому популяризація участі населення в управлінні закладами культури, створення клубних та бібліотечних рад, громадських спілок при будинках та палацах культури; розробка глобальних загальнодержавних цільових програм, практично нездійснених в реальному житті, не можуть задовольнити очікувань замовників та виконавців, врахувати ціннісних трансформацій, оптимізувати вже усталену ситуацію.

"Виробнича" модель дозвілля спрямована на систему масового обслуговування, залучає людину до дозвіллевої діяльності лише на функціональних чи рольових засадах. Стає зрозуміло: динамічне зростання індивідуально спроектованого дозвіллевого простору вимагає істотного коригування управління культурним життям, що дозволило б підтримувати та стимулювати багатоманітність куль-

турного життя, врахувати соціально-демографічну специфіку й історико-національні особливості, знівелювати ресурсні обмеження. Успішне виконання прийнятих закладами культури планів роботи без залучення активності населення, паралельне зростання соціально-культурної активності громадськості без звернення до закладів культури, дотримання відношень "виробництво (заклад культури) – споживання (населення)", лише посилюють динамізм цієї спонтанності. При цьому сфера культури залишається політично та ідеологічно залежною від рішень партії, а формування знань, цінностей та моральних норм, на які має спиратися культурна політика – завданням держави [5, 19].

У колі науковців та практиків остаточно формується переконання про необхідність нагальних змін в управлінні сферою культури та перехід від директивно-організаційної системи до принципу самоорганізації культурного життя, за якого реалізація дозвіллевих та культурних ініціатив залежить від їх творчого потенціалу; від "багатоповерхової" системи управління з її байдужістю до окремої людини – до відновлення значення творчої особистості як суб'єкта культурної діяльності; від створення мережі соціальних інститутів культури – до акцентування уваги на духовному саморозвитку людини.

Однією з перших спроб вдосконалення занепадаючої культурно-просвітньої мережі, її реформування в межах адміністративної системи управління стає розробка та реалізація програми України "Культурні комплекси в районних центрах УРСР". У типовому Положенні про культурно-спортивні комплекси (КСК) констатується, що їх метою є об'єднання зусиль культурно-освітніх, спортивних та дозвіллевих організацій для здійснення комплексного підходу до соціалізації населення, організації змістовного дозвілля, раціонального використання матеріальної бази та кадрового потенціалу закладів культури, спорту, кіно, народної освіти. До складу КСК, незалежно від відомчої підпорядкованості, можуть входити Палаці і Будинки культури, бібліотеки, парки культури і відпочинку, музеї, фізкультурно-спортивні клуби, музичні школи, позашкільні заклади системи освіти. Передбачається, що культурно-спортивні комплекси представлятимуть одну з перших форм інтеграції виховних сил суспільства, сприяючи удосконаленню традиційних та появі нових форм і методів культурно-дозвіллевої діяльності, збагаченню змісту роботи, створенню умов для поглибленої соціалізації особи. Значну увагу приділено створенню у межах КСК клубних формувань, дитячих та підліткових організацій, що функціонують на громадських засадах. Це дало поштовх до формування у вітчизняній науці не лише часової концепції дозвілля, але й концепції дозвілля як соціальноспрямованої, культуродоцільної діяльності, що базується на принципах розвитку ініціативи, самоврядування і самостійності її учасників. Вже у 1992 р. в Україні виникають інноваційні заклади дозвілля: центри дозвілля, центри культури, центри національних культур, культурно-спортивні, соціально-творчі об'єднання та спеціалізовані культурно-дозвіллеві заклади типу будинків фольклору, будинків кіно, сімейних клубів. Як доводить практика, до їхнього складу входять театральні-концертні колективи, дискотеки, студії звукозапису, зали ігрових автоматів, любительські об'єднання, спортивно-оздоровчі школи та ін., що значно збільшує технологічні можливості закладів культури. Центри дозвілля створюються на базі державних і профспілкових клубів (Євпаторійський, Джанкойський, Ужгородський, Харківський); на базі парків культури і відпочинку (Херсонський, Сумський, Енергодарський); на базі любительських об'єднань (Первомайський, Ізмаїльський). Результатом внутрішньої або галузевої інтеграції стає створення клубів-музеїв, клубів-бібліотек, культурно-естетичних центрів, культурно-оздоровчих комплексів, центрів культури і дозвілля, клубів-кафе та ін. Процеси внутрішньої кооперації відбуваються паралельно із створенням однопрофільних клубних установ, діяльність яких спрямована на задоволення культурно-дозвіллевих інтересів та потреб різних груп населення (клуби жінок, пенсіонерів, підліткові клуби, дитячі клуби, будинки фольклору, молоді тощо).

Однак загальноекономічна орієнтація центрів дозвілля, пріоритетність планових показників і виробничих критеріїв, призводить до масового характеру виробництва та споживання культури, стандартизації дозвіллевих продуктів та послуг, централізації та концентрації діяльності, раціональної схематичності та технологічності соціально-культурних та культурно-дозвіллевих центрів. Тому дозвіллеві послуги, не маючи місцевого чи регіонального забарвлення, легко тиражуються, тяжіють до універсальності та стереотипності, організуються відповідно до централізовано рекомендованих методик і мають практично однотипний перелік заходів із посередньо-уніфікованим змістом.

Здійснене нами дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Особистість є багатшою, аніж її можливості, реалізовані у суспільстві. Завжди залишаються прояви, задоволення яких можливе лише у приватному житті людини: побуті, сім'ї, дозвіллі. Зважаючи на те, що приватне життя у радянський період виключалось, глибоке та всебічне вивчення дозвілля було неможливим і зводилось в основному до розваг або ж байдкування. Незважаючи на це, дозвілля розглядалось як ефективний інструмент реалізації інтересів правлячої партії. Тому функціонально воно спрямовувалось на підготовку до високопродуктивної соціалістичної праці, комуністичного виховання, політичного та економічного просвітництва населення. Результатом інструментального підходу стало формування "виробничої" моделі дозвілля, що мала на меті залучення до культурно-дозвіллевої діяльності індивіда на функціональних чи рольових засадах, а не як цілісної особистості. Згідно виробничої моделі, заклади культури та дозвілля створюють умови для здійснення різних форм культурно-дозвіллевої діяльності у відповідності до інтересів держави. Перевага у дозвіллі людини індивідуальних, неорганізованих форм розглядається як негативне й небажане явище, що обмежує можливості виховного впливу на особу. Ігнорування цінності індивідуально-культурної діяльності

сприяє максимальній інституціоналізації сфери дозвілля й забезпечує перевагу контрольованих, у межах уніфікованого переліку, видів та форм дозвіллевої діяльності.

Населення, намагаючись самотужки вирішити соціокультурні проблеми, самоорганізується у любительські об'єднання, клуби за інтересами, творчі студії (модель самоорганізації). Тому з другої половини ХХ ст. посилюється тенденція проведення дозвілля вдома, в колі рідних чи друзів, що пояснюється не лише удосконаленням культурного побуту, а й змістовим та організаційним відставанням державного дозвіллевого обслуговування, невідповідністю соціально-культурних послуг запитам населення; зростанням, внаслідок невдоволення "стандартним" та "масовим" спілкуванням, ролі любительських об'єднань поза межами державних закладів.

Теоретичне передчуття методологічних змін віддзеркалюється у конституюванні культурно-просвітньої роботи в культурно-дозвіллеву діяльність (середина 80-х рр.), що прискорює процес теоретико-методологічної рефлексії, пошуку нових культурних ідеалів у сфері вільного часу. Поступові процеси зближення культурної, соціальної, освітньої сфер суспільного життя призводять до поліфункціонального розвитку культурно-дозвіллевої діяльності; посилення інтеграції культури з освітою, соціальною та педагогічною роботою; взаємопроникнення соціального та культурного начал. Посткомуністична трансформація 90-х рр. відіграє значну роль у підготовці кардинальних змін у сфері культури в цілому та дозвілля зокрема, породивши енергію постійних зрушень і новацій.

Використані джерела

1. Акімова Л.А. Социология досуга: Учебн. пособие / Акімова Л.А. – М., 2003. – 121 с.
2. Клубоведение: Учебное пособие для студентов факультета культурно-просветительной работы / Ред. В.А.Ковшаров, Н.П.Скрыпнев, А.Г.Соломоник. – Ленинград: ЛГИК им.Крупской, 1970. – С.12.
3. Пименова В.Н.Свободное время в социалистическом обществе: теоретический анализ соотношения свободного времени общества и личности / Пименова Валентина Николаевна; АН СССР; Ин-т философии. – М.: Наука, 1974. – 311 с. – Б. ц.
4. Подготовка и закрепление кадров культурно-просветительных работников: По материалам Всесоюзного совещания-семинара работников культуры 1-4 июня 1982 года в г.Тернополе, УССР. – М., 1983. – Культурно-просветительная работа. Самодетельное народное творчество. Экспресс-информация / Гос.б-ка СССР им. В.И.Ленина; Вып.3. – С.3.
5. Політична доповідь ЦК КПРС XXVII з'їзду КПРС Матеріали XXVII съезда КПСС. – М., 1986. – С.19.
6. Триодин В.Е. Теоретические основы воспитательной деятельности советского клуба // Триодин Владимир Евгеньевич / Дисс. на соиск. ученой степени доктора пед. наук. – Л.: ЛГИК, 1981. – 359 с.

УДК 7.01 "1960/1980" (477)

Леся В'ячеславівна Смирна

кандидат мистецтвознавства,
начальник відділу міжнародних наукових зв'язків
Національної академії мистецтв України

РЕТРОАРХАЇЗУЮЧИЙ ПРОЕКТИВІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКА РЕАЛЬНІСТЬ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається проблема утворення нової реальності в українському мистецтві 60-х років – ретроархаїзуючого проективізму як відтворення і героїзації образів національної історії, культури, пошуку естетичного абсолюту як одного з способів заперечення радянської тоталітарної реальності.

Ключові слова: *ретроархаїзуючий проективізм, ретроінсталяція, естетичний нонконформізм.*

The article is devoted to the problems of the new reality creation in the Ukrainian art of 1960th – retroarchaization of projection as retranslation and glorification of the national historical and cultural images, searching for aesthetical absolute as one of the ways of apophatic definition of soviet totalitarian reality.

Keywords: *retroarchaization of projection, retro-installation, aesthetic nonconformizm.*

Ми намагаємося ввести в коло наукових міркувань зовсім ненаукове слово "робінзонада", тому що воно, здається, допоможе вийти на ще один контекст розуміння культури соцреалізму як втечі від реальності. Ця втеча відбувалася в масштабах усієї держави як пошук комуністичного ідеалу, як ностальгія за образами, взірцями, за тими фундаментальними установками культури, які так чи інакше говорили, що було щось справжнє в тому світі. Ретроархаїзуючий проективізм – це досить своєрідна реальність, це похід у минуле, але похід проектний. Хоч проект – це буквально "кинутий уперед".

Виникає досить цікава фігура, котру можна окреслити в риторичному контексті – "кинутий уперед, але з поглядом назад", людина дивиться назад, але "кидає" уперед образи, думки, які належать тому ча-

сові. Цей проективізм належав узагалі культурі соцреалізму як широка, масштабна даність реальності, заданої згори, сконструйована ідеологема або міфологема. Проективізм як ретроархаїзуюча парадигма – це особлива реальність, коли людина не просто зверталася до минулого, а робила його сучасним, більше того, робила його надсучасним. Минуле героїзувалося і до певної міри в національних рисах ставало нонконформним образом всупереч ідеологемам і міфологемам культурної політики. Одним із майстрів такого стилю і тих, хто започаткував його, був В. Задорожний, саме він звертався до Стародавньої Русі, давнього Києва і намагався на основі цієї глибинної фундаментальної реальності створити досить сучасний і своєрідний на той час світ. Можна поставити в цей ряд І. Литовченка, Г. Якутовича, Л. Осіку, В. Федька, Г. Севрук та багатьох інших. Проективізм формувався як спосіб передбачення, але з поглядом на минуле. В цьому є певна ностальгія, любов до проекту, національний підтекст, який художники несли у своїй душі.

Ретроархаїзуючий проективізм як течія стає робінзонадою тоді, коли є можливість і бажання знайти там друга. Робінзон Крузо знайшов П'ятицю, дикуна, але чудову людину. Мабуть, робінзонада – це і є чудесний пошук природної людини, нескаламученої розумом культури. Пошук, що досі залишається актуальними як просвітництво, як втеча у культурну історію України.

Роботи Г. Севрук відтворюють різні мотиви, але вона завжди залишається у просторі ретроархаїзуючої інсталяції. Якою ж мірою це робінзонада? А тому, що майстриня шукає той образ доброго, ввічливого добродія, котрий є героєм культури, є історичною постаттю і образом її портретних парсун, ікон та плакеток, що несуть у собі подих візантійської емалі. Так, у її творчості є чимало алюзій як візантійської емалі, так і сецесії, але вони кореспондуються з вишуканою стриманістю архітектурністю української орнаментальності. Про це свідчить і декоративна розробка, ошатність зображених нею костюмів, що належать до автентичного професійного підходу у створенні мистецького твору. Вона розшукувала постаті, книги, "Історія України" М. Грушевського стала для неї настільною, а саме звернення до історії України було однією з головних підживлюючих спонук, що дали можливість здійснити її задум. Починаючи з 1960-х років, вона не втрачала інтересу до графіки. Власне, до тих визначальних рис, які творять туш, перо, силуети, лінії, гра чорного й білого. Усе це потім увійшло в кераміку, де набуло своїх особливих рис. Якщо подивитися на її роботи 60-х років, такі як "Фанатизм" (туш, перо 1968), ми побачимо метафоричність, у якій важко відшукати силует людини, хоч він є, як є і зорова зображувальна тканина, де працюють формальні глибинні інтуїції, котрі створюють пастку простору, прірву, павутину, що ніби засмоктує, затягує людину.

Тут-таки ми бачимо пошуки емблематичного символічного силуету і водночас графічного, що набуває свого досконалого розвитку. "Мокош" (туш, перо 1971) – це більш спокійна, більш міфологічна робота, силует людини вписаний у прямокутник. Формується саме той поштовх, який спонукає до пластицизму, який виникає пізніше. Така робота, як "Розпач" (туш, перо, 1972), є суто символічною, вже близькою до сецесії. До речі, сецесія відіграла цікаву роль у її творчості, стиль модерн ненав'язливо, але досить органічно увійшов у роботи цієї художниці. Така робота, як "Плин життя" (туш, перо, 1966), яка є суто іронічною, міфологічною, теж певною мірою становить зашифрований код, сприймається як візерунок, як формальна вібрація плям. "Козак Мамай" (туш, перо, 1967) і "Запорожці" (туш, перо, 1967) сприймаються як джерело, з якого починається пошук пластичних реалій у кераміці.

Не можна сказати, що її мова в кераміці стала досконалішою і визначенішою, але суть у тому, що художниця працювала так, що вибирала зі шматка шамоту матеріал і простежувала саме глибини як фундаментальний, глибинний виток, на основі якого зростає силует (абсолютно фактичний, і всі її роботи будуються саме таким чином, що свідчить про графічний спосіб причитування рельєфу, за В. Фаворським [5, 61]. "Княгиня Ольга" (кераміка, 1981) – це вже одна з останніх ліричних робіт, що завершують історію її тривалих пошуків. Розіграні в просторі могутньої класики тоненькі руки, і разом з тим велична пластика обличчя. Роботи Г. Севрук досі вражають своєю залюбленістю в Стародавню Русь. Але не так важко за Стародавньою Руссю побачити світ нонконформного образу, побачити поштовх того віденського напряму модерну, який входить у контекст складних взаємовпливів, де обігрується мова Стародавньої Русі, але вона вже подається в контексті геть іншого проективізму. Проективізму, де людина модерна, драматично піднесена, бурхливо проживає своє життя в обрях зовсім іншого світу. Рельєф "Мавка та Лукаш" (кераміка, 1970) відповідає сецесійному виміру пластики. У ньому більше орнаментальності, мінливості мотивів, гнучких плям, що стають самодостатнім візерунком та грою конфігурації. Художниця завжди тяжіє до культурно-історичних імплікацій і до іронічного символізму. Така робота, як "Сова" (кераміка), є вже завершеним символом, вона надзвичайно монументальна, більше того, належить до барокового образу України. Тобто, ці алюзії не можна назвати постмодерними, але вони є нонконформними. Вони позначають той нонконформізм, коли людина намагається протиставити себе пласкому позитивізму або декоративізму, який увійшов у кераміку і достатньо відверто позиціонував себе як декоративно-ужиткове мистецтво. Феномен тотальної декоративності простежується на всіх рівнях, починаючи з часів хрущовської відлиги і пізніше, коли кераміка стає самодостатнім мистецьким матеріалом і сама пластика вже ні до чого не зобов'язує.

За цією "керамічною графікою" виникають образи, культурно-історичні постаті, символи, метафори, більше того, – міфологія. Її кераміка 1975 року – один із вдалих тихих, спокійних проектних образів, де минуле починає жити, як птах Сирін, котрий нагадує українську паву. Саме вона у кераміці тихо й спокійно живе своїм самотнім життям. Робота "Перелесник та русалонька" (кераміка, 1970) ще більше пов'язана з

поетикою сецесії, можна прямо відчувати ті мотиви, які вже були опрацьовані у творчості Віктора Зарецького. Але у Г. Севрук бачимо більш стриману і разом з тим декоративно означену пластику. Це не станковий живопис, а кераміка: плакетки, якісь більш-менш силуетні конфігурації знакового характеру, як-от "Вежа-людина" (35x8x8,5, 1973), керамічна скульптура невеликого розміру. Але вона показує могутній пластичний характер, який нагадує старовинні поховальні урни Давнього Єгипту.

Здається, що ця асоціація є суто авторською, такий масштаб, таке занурення в антропоморфну пластику архітектурного характеру вражає своєю культурною історичною драматичністю, яка так чи інакше виходить назовні. Робота "Пес, що охороняє майстерню" (кераміка, 1971) – це легенда або казка, той оберіг, який оберігає маленький куточок, де працювала художниця. Софія Київська, чудові часи, коли можна було зайти в майстерню з саду і підійти до круга, де працював Іван Іванович Підосика, поруч сиділа Галина Сильвестрівна, працював П. Мусієнко, інколи робив свої роботи Юрій Легенький, а, взагалі, тут завжди збиралися перекусити або погомоніти. Тут відбувалася бесіда, інколи виходили в сад, потім ішли до Софії Київської, заходили в собор, так відчувалася аура впливу могутнього духу Софії, премудрості Божої, на всю ту діяльність досить непомітних майстерень, що існували поруч [4].

Поруч з графікою існував темперний живопис. Г. Севрук закінчила живописний факультет Київського художнього інституту і дуже важко йшла до декоративного обр'ю свого буття в кераміці. Живопис мисткині формується на обрії ретроінсталяції або ретрогармонії, яку художниця розглядає як певний проект. Цей проект розтягся на все життя, він достатньо гармонійний. Авторка поєднує живописні, пластичні, графічні, керамічні образи, але ці образи не можна визначити за жанром буття, вони існують як певні строї, як можливість бути. Є роботи, що існують як живописні панно і є завершеними символічними композиціями. "Поламані крила" (темпера, 1976) – це символічний код, зашифрована думка, що дає можливість поміркувати над зображенням. Більш пізні роботи – "Портрет М. Брайчевського" (темпера, 1994) або "Біла Русь" (темпера, 1971). Особливо зворушує "Батько відходить" (темпера, 1971), в якому рідна людина відходить в урбанізований пейзаж, у небуття. Саме монументалізація образу людини на земній кулі свідчить про настанови монументалізму. "Руки" (темпера, 1971) – теж пошук, дотик, розпач, які говорять про те, що автор шукає якихось символічних або надсимволічних архетипів, пов'язаних із сецесією. У цьому творі руки утворили більше ніж орнамент, це космос зустрічі, космос людської долі. Власне, роботи Г. Севрук – це і є ретроінсталяції, похід у замріяний світ тихої ненав'язливої долі. Жах, похід, дорога, що розчиняється у просторі можливого і неможливого буття, – все це є живопис Г. Севрук.

Згодом у її творчості зростає сецесійний мотив, де постаті вже більше виступають із рельєфного шамотного тла і набувають самостійного одухотворення. Саме таким є портрет Милонегі, який сприймається як композиція начебто символічного звернення до вавилонського квадрата, що лежить в основі пластики. Шрифтові композиції підтримує смальта, яка закладається як візантійська емаль у перегородки між частинами шамоту. Цей стиль досконало опанувала Г. Севрук. Тому шамот став надматеріалом, він переріс керамічну пластику і взяв на себе живописні мотиви візантійської емалі – ту надцінність, яка стала синтетичним образом формоутворень. Занурення в культурно-історичні формотворчі інтуїції допомагає трансформувати образи, перевести їх в іншу жанрову площину, наповнити іншою інтонацією, надати образів невідомого і неочікуваного контексту. Саме такий "Либідь" (кераміка, 1975) – образ дівчини, що нагадує лики святих Софії Київської. Можна сказати, що Галина Севрук, проживши довге життя, увесь час перебуває в символічному просторі візантійської емалі, українського бароко, ікони. Звертаючись до давнього шрифту, вона із задоволенням порушує всі канони керамічної майстерності і створює свою власну композицію. Це справді взірць нонконформізму, це – особливий нонконформізм. Нагадаємо, що спочатку художниця наприкінці 1960-х виступила як політичний інсургент, підписавши листа проти ув'язнень українських дисидентів, зазнала переслідувань, але не покалася і все життя виборювала місце в житті шляхом втечі від офіціозу.

Традиції, які склалися в керамічній майстерні в ті часи, особистість Ніни Федорової, яка була її берегинею, передала багато знань з керамічних технологій художникам і архітекторам, свідчать, що саме ця атмосфера спонукала до діалогу з культурою. Сюди приходила молодь, тут починалася дружба на все життя. І нині, коли ми спілкуємося з цими художниками, важливо підкреслити, що саме в ті часи сформувалась мистецька позиція, яку можна визначити не тільки як опір або протистояння реальності, а позиція ширша, яка належить до того образу, на який надихає Софія Київська, – благоговіння перед національною культурою і перед творчістю. Саме це єднало багатьох людей, принесло в їхнє життя спокій і можливість творення. Раїса Батечко, не маючи ніякої освіти, почала робити обереги з кераміки і займається цим усе життя. Було й багато інших. Так люди, які працювали сторожами в Софії Київській, приходили, ліпили обереги і були дивовижними майстрами. Скільки тут працювало народних майстрів, гончарів! Зокрема, І. Залізняк, І. Падалка. Всі вони утворювали ауру доброзичливо-піднесеного світу, що давала можливість якщо не тікати від бездуховності доби, то не бачити її [4]. Чи протистояв світ, який існував у майстернях Художньому фонду?

Почнімо з Академія будівництва і архітектури Української РСР, яка була створена у 1955 році. Саме там, де був створений відділ оздоблення житлових споруд, що був певною структурою, паралельною до Художнього фонду, виконував нонконформні функції. Чому? По-перше, там залишалися художники, які були позбавлені членства у спілці, такі як Г. Севрук, або ті, які ще поки не потрапили у спілку, такі як Ю. Легенький, Б. Люблич, О. Мороз. Згодом вони залишили відділ з різних причин [4].

Змінився й сам відділ. Від пасторальної атмосфери єднання майстрів і художників він мімікрував до більш бюрократичного і організованого закладу. На жаль, тепер відділ зник зовсім, як зник і Художній фонд. Художники працюють самі. Кожен існує у своїй майстерні і виживає сам. Можна говорити, що в контексті культури соцреалізму відділ на певному етапі виконував нонконформні функції. Там існували настрої і та атмосфера, де формувалася філософія сучасного мистецтва. Там розгорталася наукова дискусія, захищалися дисертації. Поруч працювали мистецтвознавці, можна згадати Нінель Гассанову, Наталію Крутенко, Зою Чегусову, Володимира Підгору. До певної міри відділ був синтетичним. Але цей синтетизм був зайвим у тому розумінні, що існував як рудиментарна структура, яка вже розпалася [4].

Отже, культурна робінзонада відбувалась як ретропроективізм. Художники знаходили свої візаві, як-от козацький цикл, образи гетьманів, український орнамент, що спонукало до діалогу. Створювалися проекти, інколи проекти на все життя, як у Г. Севрук. Намагалася провести лінію вивчення української історії не просто як школярську студію, а як певний образний культурно-історичний симбіоз, коли створюється інсталяція, надсинтез, надобраз. Йшлося не про синтез архітектури з живописом, а про створення синтезу в рамках одного мистецького твору. Всі твори Г. Севрук є такими синтезами. Такі роботи, як "Князь Кий" (кераміка, 1978), "Князь Данило Галицький" (кераміка, 1979), "Ганна Ярославна" (кераміка, 1980), "Київ XI ст." (кераміка, 1982) є ретроінсталяцією. Ці роботи до певної міри є шрифтовими композиціями, де сам шрифт набув орнаментальних ознак, узятих немов із давніх стародруків, що створюють архітектурну рамку.

Г. Севрук досить традиційно підходить до оздоблення, в якому рамка відіграє важливу роль. Рамка як оформлення існує справдаєн у мистецтві. Недаремно про неї багато пишуть дослідники, зокрема Л. Дегін, М. Тарабукін, П. Флоренський [6]. Рамка – це не тільки межа для сюжету, це також той простір, який вбирає в себе зображення, більше того – стає тлом і ніби виштовхує зображення на глядача. Це складна диспозиційна реальність, яка в роботах Г. Севрук розгортається як орнаментальне поле. В тих роботах, де простір виникає як занурення у неглибокий рельєфний формотворчий мотив, рамка свідчить про єдність з візантійською майолікою або з візантійською емаллю. Вони так і побудовані – як прозорий рельєф, схожий інколи на вітраж. Візерунок, нанесений на зображення, розчленовує тло цього зображення. Інколи роботи мисткині виглядають як постаті, якісь парсуни в кераміці. Тоді ця конфігурація виступає над тлом, тло відступає і відіграє допоміжну роль ("Князь Ярослав Мудрий" (кераміка, 1982). "Плач Ярославни" (кераміка, 1964) – керамічна робота, яка несе в собі риси графіті. Це радше єгипетський рельєф, що буквально є оздобленням площини. Коли ці роботи експонуються в Національному музеї історії України, то вони створюють свою ауру, свій історичний простір. Простір ностальгійно-культурний, у якому відчувається відверта робінзонада, як би ми не намагалися її визначити публіцистично або в інших тонах, – це пошук візаві. Коли Л. Жегін говорить про візаві в давній іконі і коли він намагається цього візаві визначити як конструктивну ознаку "рельєфу" ікони [1], то це вже певна персоналізація культурного діалогу. Можна сказати, що візаві – це є сам ізограф, той, хто зі своїх очей випромінює світло і утворює той величний світ могутнього світлотвору, який стає формотворчим креативним простором реальності. Ізограф повторює акт Божого творіння, і сама інваріантність повторення Божого творіння, креативність є надзвичайно важливою. Художник не створює нічого нового, він є субститутом абсолюту. Коли ми запитуємо, наскільки така позиція є співмірною з нонконформістською, що є диспозиційною, більше того – гостро залежною від тієї реальності, яку вона заперечує, то можна сказати інакше – нонконформізм можна бачити в різних обличчях – політичних і естетичних. Конотації історичного простору в Г. Севрук є суто естетичними. Вона створила світ, більше того – симбіоз або синтетичний твір і, знаходячи можливості саме такого всезагального бачення витвору мистецтва як цілісності культури, протиставила його примітиву і спрощенню. І це була своєрідна диспозиція естетична, яка була нонконформістською. Вона просто протистояла світу бездуховності й світу надмірної безструктурності буття, яке зводилося до схем і взірців, з яких виліплювалась реальність соцреалізму, той лексикон, який Г. Брускін потім визначив як ляльковий паноптикум.

Така ретроностальгійна проективність є своєрідним проектом, кинутим уперед образом, історичним взірцем. Ці роботи не є суто історичними стилізаціями, радше вони є інтроверсіями, парафразами, певними інсталяціями, більше того – формотворчими підбуреннями реалізму, якщо його розуміти в середньовічному контексті. Тобто реальність тут структурується як задана згори, як задана тим візаві, якого вона знаходить, мандруючи шляхами своєї культурно-історичної робінзонади.

У 1970-ті роки формується той архітектонічний стиль, який характеризує кераміку Галини Севрук як барокову інсталяцію. Відлуння бароко тут вочевидь є наявним, сецесійні мотиви відступають, художниці відходить від захоплення, які підживлювали творчість В. Зарецького. Монументалізм робіт А. Горської та В. Зарецького у 1960-1970-ті роки був надмірним, цілком намріяним творчістю Дієго Рівери та Давида Сікейроса. У Г. Севрук монументалізм стає інструментом витонченої, вишуканої камерної пластики. Це монументалізм візантійської ікони або візантійської мініатюри, коли в рамку береться зображення. Але ця рамка розквітає згори паростками дерева.

Роботи Г. Севрук живуть у візантійсько-давньоруському бароковому світі. Вона легко долає ці бар'єри, які й у самій культурі не були такими непохитними. "Лікар Агапіт" (кераміка, 1975), "Нестор Літописець" (кераміка, 1976), "Боян" (кераміка, 1976), "Митрополит Іларіон" (кераміка, 1978), "Князь Брячислав Ізяславич" (кераміка, 1978) – усі ці роботи формують той шар формоутворення, який вини-

кає як складна поетика динамічного напруженого простору. Вишуканий архаїчний стиль був певним вінцем її формотворчої еволюції, адже і раніше, і пізніше виникають прориви в експресивну пластику, яка певною мірою є інсталяцію української парсуни, народної картини.

В останніх монументальних роботах у готелі "Голосіївський" пластика є набагато декоративнішою і не несе в собі такої архітектурності, якою були позначені ранні роботи. Так, наприклад, у готелі "Русь", кав'ярні "Фенікс" і ранній роботі "Дерево життя" (стела, яка була згодом знищена, 1970), Г. Севрук шукала свій монументальний спосіб відображення реальності.

Пластика у кав'ярні "Фенікс" більшою мірою архітектонічна з погляду органіки орнаменту, в який вписуються мотиви керамічних плакеток і вставок. Згодом з'являються мотиви з надмірною пластикою. Рельєф стає майже круглою скульптурою. Сецесійні мотиви, що розгорталися в роботі "Леся Українка" (кераміка, 1971) та інших, стають у її абстрактних візіях своєрідними просторовими артефактами. Скажімо, ангели належить всесвіту, але вони настільки ще пов'язані з каменем, що пластика спонукає нас до алюзій і викликає аналогії з пластикою Олександра Архипенка.

Цей симбіоз народжується як великий шлях митця, який проходить через різні засоби створення комунікацій зображень. Згодом монументальні роботи в готелі "Городецький" у Чернігові, роботи на Лівому березі стають більш етнографічними. Етнографія поєднується з керамічною пластикою, а керамічна пластика допомагає втілити іконографічні зображувальні конфігурації, які живуть на правах певних культурних історичних інсталяцій. Камерна пластика дедалі більше переходить у круглу скульптуру, виходячи в простір формотворення і пориваючи з рельєфом.

Змінюється сама майстриня, але її роботи завжди є фундаментальними як простір самоадеквацій, простір пошуку поетики художньої думки, поетики мисленого взірця, який стає твоїм візаві, персонажем, який оживає в таких складних симбіотичних та інколи інтровертних реаліях, де поєднуються кераміка і графіка.

Наскільки це нонконформістський образ? Настільки, наскільки він протистоїть реальності і водночас існує в ній. Отже, реальність змінюється від примітивного ідеологізму до іншого, ще більш примітивного мистецького плюралізму, до певних спокус і спонук, які так чи інакше примушують художника реагувати на них. Згодом приходять і визнання, відкривається персональна виставка, більше того – роботи виставляються у постійній експозиції Національного музею історії України. Це одна з найширших акцій визнання художника. Коли майстриня вже не може займатися керамікою, бо руки стали слабкі від хвороби, вона береться за графіку й продовжує творити. Це вражаючий приклад виборювання свого місця в просторі можливих і неможливих обставин співіснування і мистецької культури.

Галина Севрук є останнім із могоків, яка не набивалась на політичні шоу, яка не демонструвала своєї причетності до тих гасел, які були актуальні в 1960-1980-ті роки, а просто створила свою поетику. У її творчості проєктивізм поєднується з пошуком візаві як відтворення образу культурно-історичного героя, людини сучасності, яка живе і дивиться на нас очима сьогодення.

Ми звернулися лише до однієї художниці, яка належить до плеяди тих, хто заявив про себе у досить гострих політичних обставинах радянської тоталітарної держави. Дуже важливо говорити про ці персоналії. Зокрема, це Володимир Федько і його цикл ікон, що створені в сучасній гротескній манері. Вони нагадують пластичні інтроверсії хорватського скульптора Івана Мештровича й близькі до поетики Олександра Архипенка. В них художник, можливо, є більш космологічний і космополітичний. Але і в них нема обжитого камерного, тихого простору, в якому людина затишно почуває себе майже все своє життя. Це простір драматичний, більш того, – фанстасмагоричний і експресивний. А починав В. Федько з досить спокійних пасторалей – гобеленів, які варіюють українські мотиви за допомогою чарівних ліній стрічок, образів. Ці ж мотиви розвинуті в оформленій його мозаїками станції метро "Золоті ворота" в Києві. І нині майстер, якого вже давно нема серед нас, зустрічає кожного глядача блискучими портретами – мозаїчними вставками. Саме Федько – хоч і стримано, але в більш авангардній манері працював у контексті архаїзуючої інсталяції.

Нам хотілося зосередити увагу на фундаторах нонконформізму, тих, хто пройшов свій шлях у контексті стилістичних шукань. Цей шлях був не втечею від буття, а створенням своєї власної реальності. Можна зазначити, що створюється нова течія – не політичний, а естетичний нонконформізм, який є більш індивідуальним. Кожен створює свій Ейдос, образ, що стає тим естетичним світом, який через певний час стає антиететичним, протистоїть тій реальності, яку суспільство приймає за справжню.

Ретроархаїзуючий проєктивізм – це оксюморон, тобто сполучення типу "чорне світло", адже він існував як ще одна можливість естетичної самореалізації. Людина випереджала реальність заданої дійсності на підставі того, що переносила в цю реальність образи минулого, жила там, кохалась у цих образах, більше того, це було пов'язано з національним піднесенням української історії, замилюванням М. Грушевським, В. Винниченком, С. Петлюрою [2, 14]. Ці образи оживали в різних контекстах формотворення. Це не була лише ретроінсталяція на кшталт реконструкції чи відновлення на підставі регенерації. Це було перевтілення. Це була гра, маска. Це був театр. Це була дуже складна драматургія, яка зараз розгортається як палітра тих можливостей, що вже є втраченими. Втрачається саме ремесло, втрачається потяг до глини, до кераміки, закоханість в емаль.

Утворення нової реальності, що акумулює шлях ретроінсталяції або ретроархаїзуючого проєктивізму, є досить плідним і цікавим як один зі способів актуалізації апофатичного визначення реальності, де реальність уже втрачена, але живе як абсолют, естетичний візаві, як співрозмовник, як близька нам людина.

Використані джерела

1. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения / Лев Федорович Жегин. – М., 1970. – 125 с.
2. Севрук Г. Кераміка. Малярство. Графіка / Галина Севрук. – К.: "BONA MENTE", 1996. – 64 с.
3. Смирна Л.В. [Інтерв'ю з Г. Севрук, 25.04.2011]. – Рукопис в архіві автора.
4. Смирна Л.В. [Інтерв'ю з учнем Г. Севрук, професором Ю. Легеньким, 06.03.2011]. – Рукопис в архіві автора.
5. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / Владимир Фаворский; [составитель Е. С. Левитин]. – М.: Книга, 1986.
6. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский – СПб.: Общество памяти игуменьи Таисии, 2006. – 192 с.

УДК 008:379.85

Сергій Анатолійович Пархоменко
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв

СУГЕСТИВНИЙ ДИСКУРС ІМІДЖЕВОЇ РЕКЛАМИ

Статтю присвячено дослідженню сугестивного впливу іміджевої реклами, яка є елементом системи маркетингових комунікацій.

Ключові слова: імідж, іміджева реклама, сугестивний дискурс.

The article is devote to investigation of suggestive discours of image-advertising, which is an element of marketing communications.

Keywords: image, image-advertising, suggestive discours.

Як і будь яка реклама, реклама іміджева традиційно складає об'єкт уваги передовсім маркетологів. І це зрозуміло, оскільки реклама є елементом системи маркетингових комунікацій. Рекламі присвячено значну кількість наукових досліджень саме маркетингового спрямування.

Серед праць зарубіжних авторів хрестоматійними можна вважати книги Д. Аакера, Р. Батри, В.Белзи, Дж.Бернета, Р. Блекуелла, Л.Гермогенової, Дж. Енджела, Ф.Котлера, Г.Картера, Дж. Майерса, П. Мініарда, С.Моріарті, Д.Огілві, Ф.Панкратова, К.Ротцолла, Ч.Сендіджа, Т.Серьогіної, У. Уеллса, В.Фрайбургера, В.Шахуріна та ін.

Питання реклами аналізується в працях з маркетингу та економіки вітчизняними науковцями Л. Балабановою, О. Бриндіною, А. Войчаком, В. Герасимчуком, Т. Примаком, Є. Роматом, В. Холодом та ін. Серед цього кола деякі автори згадують і рекламу іміджеву.

Американські автори У.Уеллс, Дж.Бернет і С.Моріарті ототожнюють іміджеву рекламу із корпоративною або "засновницькою" [1, 35].

Російський автор Л.Гермогенова виділяє іміджеву рекламу як один з трьох видів реклами, поряд із стимулюючою та рекламою стабільності [2, 103-107]. Іміджеву рекламу виділяє і В.Музикант [3, 168-169].

Деякі автори не вживають визначення "іміджева реклама", однак за змістом до неї виявляється наближеною "реклама престижу" (В.Герасимчук [4,269]) або "престижна реклама" (Є.Ромат [5,23]).

Являючись за формою і призначенням видом реклами, за механізмом дії іміджеві реклама є передовсім комунікативним феноменом. У такій якості вона становить інтерес для фахівців з паблік-релейшнз і іміджмейкерів, що підтверджують праці Л.Вікентьєва, І.Грошева, А. Дударевої та ін. До подібного напрямку серед досліджень вітчизняних науковців слід віднести роботи В.Бебика, В.Королька, Г.Почепцова, К.Луценко. Утім, в згаданих дослідженнях розглядається не іміджеві реклама як така, а реклама у прив'язці до іміджу: його конструювання (Г.Почепцов), зниження (Л.Вікентьєв), подачі засобами телебачення (П.Гуревич) або взагалі як іміджева технологія (К.Луценко).

Як комунікативний феномен реклама становить інтерес як різновид прихованого, у тому числі маніпулятивного, управління. Маніпулятивний вплив реклами досліджують передусім психологи, лінгвісти, соціологи. Так, приховано-управлінський аспект реклами аналізувався російськими авторами А.Дударевою [6] і І.Грошевим [7].

Сугестивному впливу телевізійної реклами присвячено статтю російського автора Г.Ярошевського [8]. Є.Ромат відводить сугестії місце в рекламній комунікації як одному з рівнів рекламного впливу [5,83-85]. Рекламу з позиції сугестивних психотехнологій описує російський автор Р. Мокшанцев [9,117-132]. Втім, досліджуючи приховане управління того ж маніпулятивного впливу з боку реклами, автори не виокремлюють специфіки сугестії саме іміджевої реклами. Крім того, переважна більшість досліджень використовує емпіричні методи, зазвичай описовий, що дозволяє здебільшого фіксувати певні феномени, але завдання

полягає у тому, аби експлікувати глибинний механізм дії реклами, у тому числі іміджевої, і виявити її закономірності. Тому мета даної статті полягає у визначенні дії механізму сугестії в іміджевій рекламі. Маніпулятивне управління є управлінням, при якому об'єкт управління не усвідомлює справжніх цілей суб'єкта управління і виступає знаряддям їх досягнення, навіть при тому, що його власні цілі або принципи і переконання не співпадають, а часом і суперечать цілям і принципам суб'єкта маніпулювання (маніпулятора). Технологіями маніпулювання свідомістю називають послідовну сукупність методів, прийомів і засобів впливу, "метою якого є спонукання суб'єкта до заздалегідь визначеного вирішення певного завдання"[10, 135].

На наш погляд, між прихованим управлінням і маніпулюванням не можна ставити знак рівності: останнє є підвидом першого, оскільки не кожен вид прихованого управління спрямований виключно на цілі суб'єкта управлінського дискурсу, інколи ціллію виступає сам об'єкт, його здоров'я, як, наприклад, у психотерапії. Одним з видів механізму прихованого управління є сугестія, навіювання. Сугестія як приховане управління більш досліджена лінгвістами і психолінгвістами на своєму матеріалі, тобто як мовна сугестія. Втім, сугестивний вплив здатна здійснювати і візуальна інформація, так, наприклад, телебачення використовує свою власну мову, яка поєднує у собі вербальну і невербальну сугестію. Про те, що існує невербальна сугестія, можна говорити хоча б тому, що сугестія мовна використовує асоціації, що існують між візуальним денотатом і його вербальним означенням.

Як механізм прихованого управління сугестія може використовуватися із різними цілями, як благими, тобто спрямованими на її об'єкта, а це завжди людина або кілька людей, так і маніпулятивними, за яких людина – об'єкт управління – виступає засобом для досягнення власних цілей маніпулятора. В першому разі сугестивний дискурс виступає передусім як терапевтичний, у другому – як маніпулятивний, і як такий не виключає деструктивних наслідків для об'єкта маніпулювання.

Вербальна сугестія в терапевтичних цілях із детальним визначенням механізму її дії проаналізована в роботах російських науковців О.Романова і І.Черепанової [11], які дослідили механізм вербальної сугестії на матеріалі бібліотерапевтичного дискурсу.

Спираючись на принципові положення їх дослідження і застосувавши останні в якості теоретико-методологічного інструментарію, спробуємо з'ясувати характер і особливості сугестивного дискурсу в іміджевій рекламі, розглянувши її в контексті комерційної і в контексті політичної реклами.

Як довели О.Романов і І.Черепанова, сугестія психотерапевтичного типу представляє собою рух "ментального потоку у напрямі від негативного емоційно-психічного компонента до позитивного"[11,59]. Обидва компоненти – і негативний і позитивний – виникають у реципієнта внаслідок сприйняття певної інформації, одна з яких викликає негативні емоції, друга – позитивні, і яка передається як на фоносемантичному, так і на демонстраційному рівнях.

В цілому схема сугестії будь якого типу подібна до постмодерністської деконструкції: перший етап – руйнування (фрагментація) попередньої картини світу і "я-концепції", другий етап – вибивання ядрової цінності (системо- і смислоутворюючої домінанти) і витіснення її на периферію, третій етап – введення нової смислової домінанти і заміщення нею попередньої, четвертий етап – переконструювання фрагментів, на які було розбито висхідну картину світу і "я-концепцію" на першому етапі.

Кінцева мета сугестивного впливу полягає у зміні особистісних установок адресата (реципієнта), який у рекламі розглядається як потенційний споживач.

За О.Романовим і І.Черепановою на першому етапі виконується "функція руйнування існуючої смислової домінанти і одночасно надається слухачеві... матеріал для пошуку нової домінанти. Іншими словами, вона містить у собі директивне цілепокладання: "зруйнують старі сенси" і "знайдіть нові сенси" [11,43].

Для першого етапу вербальної сугестії характерним є використання таких текстів, які орієнтовані на негативні емоції, тобто такі, у яких домінують фоносемантичні ознаки "мінорний, темний, страхотливий". Тексти з такими фоносемантичними ознаками характеризуються жорстким кодуванням, тобто однозначно сприймаються як команди і виключають варіативність інтерпретацій [11,47].

Другий інтродуктивний блок має місце на етапі вибивання смислового ядра і введені на його місце нового. Інакше кажучи на цьому етапі закладається директивне цілепокладання: "робіть так", "працюйте у такій формі".

На третьому етапі відбувається "вираження каузації за допомогою структурної конфігурації... побудованої за принципом безперервності емотивної складової (рух від емотивно негативної забарвленості до яскраво вираженої позитивної)". При цьому, зазначають автори, "непряма (опосередкована, латентна) каузація формується і посилюється за допомогою набутої цільової забарвленості. Потрапляючи до рамок загальної цільової структури дискурсу, будь які елементи тексту набувають цільової забарвленості або змінюють її в залежності від фоносемантичних параметрів таких елементів".

Щодо вираження на пряму ціле покладання, то воно "може відбуватися шляхом відображення установки сугестора на певних мовних рівнях: фонологічному, просодичному, лексико-стилістичному, лексико-граматичному і морфо-синтаксичному" [11, 43-44].

Першопочаткова ціль, обрана сугестором: викликати співпереживання, а кінцева ціль у тому, аби переконати реципієнтів прийняти приєднання, тобто здійснити функцію ідентифікації.

У силу свого фаху автори тяжіють до аналізу саме вербальної сугестії, хоча і визнають її кореляцію із сугестивним впливом, здатним викликати суто зоровим сприйняттям, пов'язаним із семан-

тикою – не тільки культурною, але й психофізичною – кольору. Це дає всі підстави виділяти і візуальну сугестію. Отже, сугестивний вплив може бути інтегрованим, який поєднує у собі вербальні і візуальні компоненти, а останні можуть бути поділені на візуальну презентацію і само презентацію, на кінестетичну, проксемічну, міметичну складові.

Оскільки сугестія – це ментальний рух, то слід визнати, що іміджева реклама у такому випадку має носити концептуальний характер, який може розгортатися в часі – телереклама, аудіо реклама, змішана реклама – і просторі – хоча з іміджевою візуальною рекламою – друкованою та зовнішньою – це складніше. Тому наприклад, часто зовнішня реклама супроводжує телевізійну, або слідує за нею у часі і складає фрагмент від цілої, розгорнутої концепції.

Якщо, виходячи з того, що для першого етапу вербальної сугестії характерним є використання текстів, орієнтованих на негативні емоції, підійти до аналізу сугестії в іміджевій рекламі, то можна відмітити, що в багатьох іміджевих рекламах цей етап представлений так званими страшилками. (Є. Ромат виділяє "страшилки" в окремий різновид рекламного звернення і емотивної мотивації в рекламі [5,88]). В численних рекламних роликах цей інтродуктивний блок презентується відеорядом і аудіосупроводом відповідного "мінорного" спрямування: наприклад, рекламний персонаж скаржиться на своє волосся, яке "як папля", що ілюструється відео сюжетом, у якому корова, переплутавши волосся героїні із соломою, виражає бажання спробувати його на смак; або – тепер вже чоловічий персонаж, – стурбовано розглядає знов-таки своє волосся у дзеркалі. Інший варіант – рекламний персонаж відчуває біль у шлунку, печінці, або страждає від кашлю, нежиті, високої температури тощо. Цей блок орієнтований на виклик негативних емоцій часто тільки візуальним рядом, рекламні персонажі якого "грають" ті чи інші симптоми захворювання.

Фоносемантичний ряд, якщо він на цьому етапі присутній, підкріплює інформацію, що отримується візуально, зокрема, мінорне звучання, низький регістр голосового супроводу, приглушене озвучення.

При переході до етапу формування нової установки – підказки "робіть так" – вибивання смислоутворюючої домінанти і витіснення її на периферію, в іміджевій відеорекламі вирішується дещо у спрощений спосіб, який нагадує "deus ex machina" давньогрецької драми: або з'являється ще один рекламний персонаж – персонаж порятунку, або "у повітрі" (на телеекрані) матеріалізується той самий предмет, який і дає установку "робити так": скористатися шампунем, зубною пастою, з'їсти молочнокислий продукт, прийняти ліки тощо.

Під час цього етапу має місце безперервний потік емоційного впливу з посиленням оптимістичної складової, призначення його в сугестивному дискурсі: введення і просування до смислового центру нової домінанти.

І нарешті, на останньому етапі позитивно-емоційне підкріплення переформатування свідомості, ціннісної матриці світоглядної парадигми реципієнта, тобто конструювання нової конфігурації навколо нової смислової домінанти особистісних сенсів людини. Відбувається процес реконструкції: зі "старих" фрагментів складається нова картина світу і своєї "я-концепції".

У комерційній іміджевій рекламі цей етап зазвичай конструюється повторенням ключової фрази, з обов'язковим елементом – назвою препарату, продукту, товару, послуги, продаж якого і є ключовою метою сугестора, який у даному випадку представляє інтереси свого клієнта – рекламодавця.

Перед нами прихований управлінський дискурс – це, по-перше. Прихований, тому що не експліковані справжні бажання, цілі і наміри кінцевого відправника рекламного повідомлення, яким є замовник реклами. Часто команда "купуй!" взагалі не артикулюється, але вона і є справжнім домінуючим бажанням суб'єкта цієї рекламної маніпуляції.

Це приховане управління можна визначити як маніпулятивне саме тому, що потенційний споживач виступає засобом, а не метою прихованого управлінського дискурсу. Він потрібен як необхідна ланка для досягнення комерційного успіху виробника або продавця. Іміджева реклама таким чином є концептуальною, оскільки необхідно приховати імпліцитно-управлінський, маніпулятивний характер, що досягається сугестивним дискурсом, тобто ментальним рухом, який передбачає розгортання у часі.

Не менше, а навіть більш яскраво, маніпулятивний характер властивий політичній іміджевій рекламі. І сугестивний дискурс тут є можливо найбільш потужним. Зокрема, це пояснюється тим, що політик породжує різні тексти, адже без текстів, бодай у мінімальній кількості, сама сфера політичної діяльності не може існувати.

Перший етап, орієнтований на негативні емоції, в політичній іміджевій рекламі виражений зазвичай у яскраво негативному забарвленні. Правда, це властиве тим політичним силам і політикам, які перебувають в опозиції або готуються до виборчих перегонів. Жорстким кодуванням характеризуються не тільки тексти, але й відеоряд. Візуальна семантика іміджевої політичної реклами також може бути описана як темна, із підвищеною тривожністю. Останнє досягається і використанням чорно-білої телевізійної реклами і контрастними кольоровими сполученнями, і шрифтами текстів, які включаються до відеоряду. Семантика вербального дискурсу – як мінорна: слова і фрази, здатні викликати негативні емоції, які підсилені тривожним звучанням самого голосу.

Отже, вже тут задіюється асоціативний зв'язок вербального і візуального ряду – темний; фоносемантичні – мінорний, що забезпечує інтегративний вплив: звук, колір, рух (жестикуляція, міміка).

Особливість негативних емоцій полягає у тому, що вони загострюють увагу і підвищують швидкість реакції, тобто більш ефективно мобілізують. Отже, для мобілізації і використовується жорстке

кодування. Можна сказати, що інтродуктивний блок іміджевої реклами орієнтований передусім на вирішення завдання мобілізації потенційного споживача (у комерційній рекламі) або виборця (в політичній).

Але сугестивний вплив здійснюється і на основі м'якого кодування. М'яке кодування, навпаки, переслідує завдання прийняття, тобто позбавлення суб'єкта від негативних емоцій і, навпаки, на основі викликання позитивних, формування готовності сприйняти запропонованого, а точніше, навіяного переструктурування у бажаному для сугестора напрямі.

Колористична компонента м'якого кодування "блакитний", "білий", "бузковий", адже семантика, яка з цими кольорами пов'язана – світлий, радісний, сильний, повільний, підвищений [11,46]. Доцільно додати і такі кольори, як рожевий і світложовтий (лимонний), тобто так звані легкі.

Позитивні емоції не передбачають особливої швидкої реакції, тобто є більш розслабленими і не потребують підвищеної уваги. Навпаки, відіграючи роль релаксу, а інколи і "наркотизації", саме вони закріплюють створення нової смислової домінанти в картині переструктурованого світосприйняття.

Оскільки інтродуктивний текст слугує встановленню комунікативного зв'язку, фіксує рольову позицію ведучого, остільки сугестивна комунікація потребує встановленню спільного тезаурусу для сугестора і реципієнта, тобто певного резонансу, коли другий починає "розмовляти" з першим однією "мовою", тобто поділяти набір ціннісних установок сугестора, принаймні тих, які встановлюються сугестором як бажані. Засобом такої ідентифікації, встановлення взаєморозуміння, часто виступає еротизація іміджів, у тому числі, тих, які використовуються або створюються рекламою. Так, еротизація політичних іміджів часто виконує саме цю функцію: налаштування на єдиний тезаурус і політика (сугестора) і виборця, після чого можливе "руйнування раніше сформованих особистісних смислових зв'язків", що є необхідною попередньою умовою переструктурування смислового поля" [11,84]. Але, наприклад, радість – це і відчуття, пов'язані з еротичною сферою життя людини. Недаремно під час сексу виділяється так званий гормон радості – ендорфін. Підкреслена жіночість контурів, ретельно підібраний макіяж – все це той сексапіл, який є важливим елементом сугестивного дискурсу політичного іміджевого рекламування.

Одним зі способів цього є проведення вербальних концептів, що означають емоційно-психологічні стани, через різні контекстуальні зв'язки смислової структури в ментальному просторі реципієнтів.

Отже, у разі необхідності як найшвидшої мобілізації виборців у політичній іміджевій рекламі має домінувати лексика, скоріше зорієнтована на жорстке кодування.

Мета політика як сугестора викликати співпереживання, а у кінцевому рахунку встановити основу для ідентифікування виборця із собою. Для цієї умови необхідно або сформулювати негативний психічно-емоційний стан реципієнта або віднайти його в наявності і вже від нього відштовхуватися. За наявності у суспільстві негативного психоемоційного стану або очікувань політик може почати діяти за наведеною схемою. Спочатку ці сенси треба зруйнувати і задати команду на пошук нових.

На другому – підказка "робіть так". Як саме – визначається політиком або іміджмейкером, який з ним працює. Інакше – вибиваємо смислоутворюючу домінанту і витісняємо її на периферію. Під час цього процесу – постійний безперервний потік емоційного впливу з посилення оптимістичної складової.

Візуальна презентація і самопрезентація політика виконує не менш важливу роль аніж його вербальна само презентація. Сугестивний дискурс у такому разі ми будемо розглядати як семантичне повідомлення, яке експлікується невербальними засобами. Для того аби вважать його саме сугестивним воно має відповідати загальним критеріям сугестії: бути прихованим, цілепокладання сугестора не повинно бути експліковане реципієнтом.

При створенні іміджевої політичної реклами варто слідкувати за еволюцією самих політичних іміджів. Часта помилка полягає у тому (всі інші чинники залишаємо за межами дослідження), що сформований ментальний простір, перефрагментований на основі ціннісної домінанти, також підлягає руйнуванню, але цей процес залишається вчасно неусвідомленим і тому не вживається своєчасно і ефективно контрсугестивних заходів. Зокрема, може продовжуватися експлуатація еротичного релевантного тезаурусу, що призводить до ефекту бумерангу: особистісний ментальний простір, деконструйований на основі ювенільно-еротичної привабливості, руйнується. Смслова домінанта витісняється з епіцентру на периферію, натомість впроваджується інша домінанта, яка принципово заперечує попередню. Слід пам'ятати, що сугестивний дискурс у політичній іміджевій рекламі відбувався одночасно від різних суб'єктів сугестивного дискурсу, а принцип її дії схожий: вербалізація емотивно-негативних психічних станів орієнтовано на руйнування попередньо сформованого ментального простору і заміну тезаурусу.

Отже, характеризуючи іміджеву рекламу, зазначимо, що це передусім концептуальна реклама. Основою концептуальності виступає приховане бажання сугестора (як кінцевого, так і медіатора, який у такому разі діє від особи замовника), що зумовлює управлінський маніпулятивний рекламний дискурс. Висновок про маніпулятивний характер іміджевої реклами дозволяє зробити той факт, що адресат рекламного звернення виступає як засіб досягнення прихованих цілей рекламодавця:

Дія іміджевої реклами спирається на механізм сугестії, який сам по собі є аналогічним терапевтичному дискурсу, але використовується не в інтересах адресата – потенційного споживача або виборця, а в інтересах особи, від якої ця сугестія здійснюється. Сугестивний дискурс іміджевої реклами в якості "змінних" семантичних одиниць відрізняється залежно від сфери застосування реклами, залишаючись незмінним у механізмі своєї дії.

Використані джерела

1. Уэллс У. Реклама: принципы и практика/ Уэллс У., Бернет Дж., Мориарти. – С.,СПб.: ЗАО "Издательство "Питер", 1999. – 736 с.
2. Гермогенова Л.Ю. Как сделать рекламу магазина / Гермогенова Л.Ю. – М.: РусПартнерЛтд., 1994. – 281 с.
3. Музыкант В. Теория и практика современной рекламы. Ч. I. Монография/ В. Музыкант. – М.: Евразийский регион, 1998. – 400 с.
4. Герасимчук В. Маркетинг: теория і практика: Навч. посібник/ В. Герасимчук. – К.: Вища шк., 1994. – 327 с.
5. Ромат Е.В. Реклама: учебное пособие. 2 изд. / Евгений Викторович Ромат. – К.: ИСИО Украины-НВФ "Студцентр". 1996. – 212 с.
6. Дударева А. Рекламный образ. Мужчина и женщина/ Дударева А. – М.: РИП-холдинг, 2002. – 222 с.
7. Грошев И.В. Полорольевые стереотипы и гендерная невербальная коммуникация в зеркале рекламы. / Грошев И.В. //Вестник Тамбовского государственного университета. – 1998. – Т.4. – №4. – С.4-50.
8. Ярошевский М.Г. Охлотелесуггестия / М.Г. Ярошевский // Реклама, внушение и манипуляция. – М.: БАХРА-М, 2001. – С. 286 – 294.
9. Мокшанцев Р.И. Психология рекламы. / Мокшанцев Р.И. – Москва-Новосибирск, ИНФРА-М-Сибирское соглашение, 2000. – 230 с.
10. Слюсаренко Е. Проблема маніпуляції свідомістю в політичних процесах: сучасний досвід / Е.Слюсаренко // Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікації. – №4. – 2009. – С.134-137.
11. Романов А.А.Суггестивный дискурс в библиотерапии / Романов А.А., Черепанова И.Ю. – М.: Лилия ЛТД, 1999. – 128 с.

УДК 168.522

Світлана Володимирівна Сухенко
старший науковий співробітник
Українського центру культурних досліджень,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

НАУКОВА РЕФЛЕКСІЯ У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

У статті розглянуто площини філософської та соціологічної категорії рефлексії у теоретичному полі культурології як науки. Аналізується застосування герменевтичної методології для культурологічної наукової практики. Визначено взаємозв'язок розвитку культурологічної думки із зростанням рефлексивності теоретичних досліджень.

Ключові слова: культурологічне пізнання, рефлексивні методи, герменевтика, теоретичні дослідження, художньо-естетичний простір.

The article is devoted to aspects of philosophical and sociological categories of reflection in the theoretical field of cultural studies as a science. The research analyses the using of hermeneutic methodology for culturological scientific practice. The paper discusses the relations between culturological thoughts and the growth of theoretical studies' reflexivity.

Keywords: culturological knowledge, reflexive methods, hermeneutics, theoretical research, the arts space.

Культурологічна наука та її сучасні дослідження знаходяться під впливом підвищеного інтересу філософії до культурної ментальності, проблем її формування та підсвідомих чинників. Увага наукової рефлексії привертається до духовних та суб'єктивних аспектів життя людини. Наукова рефлексія, як відомо, орієнтована на критику та осмислення теоретичного знання. Отже, з формування логічної теорії у дослідженнях акцент дедалі частіше переноситься на вивчення її практичного, дієвого переживання – сферу дуже близьку до художньо-естетичного простору. Зіставлення ж логічного й естетичного просторів у людській культурі є надзвичайно перспективним як для визначення сутності наукової свідомості, так і взагалі для більш адекватного усвідомлення самої сутності людської культури як форми буття [13, 283]. Тому актуальними постають дослідження різних аспектів філософської та соціологічної категорії рефлексії у теоретичному полі культурології як науки.

Мета статті полягає в аналізі засадничих умов теоретичних методів дослідження феноменів культури. Відповідно до мети постає завдання дослідити взаємозв'язок розвитку культурологічної думки зі зростанням рефлексивності теоретичних досліджень.

Культурологія як наука впливає на суміжні сфери гуманітарного знання – мистецтвознавство, психологію, філологію, – змінюючи осмислення культурних феноменів у методологічному і категоріальному плані. А максимальне наближення до предмету дослідження та частіша методологічна практика робить культурологію більш практичною наукою, ніж філософія. Про це свідчить, у тому числі, той факт, що на початку самовизначення культурології як науки практично одночасно склалося відразу декілька

її "прочитань": семіотичний (Ю. Лотман), літературознавчий (С. Аверинцев, М. Гаспаров), діалогічний (В. Біблер), історичний (Л. Баткін, А. Гуревич), структурно-функціональний (В. Топоров) та інші [16].

Охоплюючи усі прояви людського буття у їх соціальному вимірі, культурологія вивчає цінності, традиції різних культур та їх значимість. Пояснюючи культуру як цілісну систему, ця наука створює із багатоманітності самотутніх культур, за висловом В. Клименко, "єдину культурну картину світу, свій культурний космос" [10].

Як відмічає О. Івасюк, культурологічний дискурс не лише аналізує, інтерпретує та розуміє, а й "збирає" культурну реальність, "розкидану" проблемними областями гуманітарного знання, онтологізує культуру як цілісність [5].

У контексті наведеного, поняття простору культурології вживається нами у значенні всієї соціокультурної реальності, число культурних явищ якої безперервно зростає і потребує наукового аналізу та усвідомлення.

Так, нинішня мистецька реальність багато в чому реалізує номадичну сутність людини (від грецького "номас" – кочівник), яка є мінливою, фрагментарною, здатною рухатись у різних напрямках, приміряючи різні маски, ідеології та моральні норми, де немає місця чіткому світогляду та цілісній суб'єктній позиції [6, 241].

Номадичність передбачає активність і гнучкість; рух і процес виявляються домінуючим модусом існування. У сучасній культурі це розуміється як право вільного комбінування будь-яких її елементів, що й обумовлює неоднорідність соціокультурного простору [20, 268].

З огляду на зазначене, культурологія – це наука, яка позбавлена оціночного аспекту, "номадична" наука, тобто наука, яка не зупиняється на остаточному рішенні, не виносить остаточний вердикт у дослідженні, але намагається зрозуміти, пояснити проблемне питання з різних точок зору [5].

У країнах Заходу сучасна культурологічна наука має назву культурної антропології або соціальної та історичної антропології, оскільки предметом її вивчення є людина у "культурному вимірі". Розгляд культури відбувається в контексті соціальної історії як системи життєвих орієнтацій людини та реально існуючої конфігурації свідомості як сфери ціннісної та комунікативної організації суспільства. Це дало підстави досліднику Б. Парахонському в абстрактному розумінні назвати культурологію "наукою про структури порядку", оскільки вона інтерпретує та пояснює загальні причини виникнення будь-якого порядку в світі людини, а також загальні закони, від яких цей порядок залежить [17, 8]. Важливим напрямом культурологічних досліджень науковець вважає когнітивну антропологію, для якої вихідним є положення про здатність людини переробляти інформацію, виражену в когнітивній (пізнавальній) функції.

Пізнавальна сфера людини розглядається Б. Парахонським як упорядкована у свідомості сукупність "картинок" різноманітних явищ, за допомогою яких людина реально сприймає і оцінює навколишній світ та себе у ньому. Оскільки різні суб'єкти сприймають реальність по-різному, виникає взаємнепорозуміння у спілкуванні. Це у свою чергу викликає інтенцію (від латинського *intentio* – "прагнення": спрямованість свідомості, мислення на який-небудь предмет; в основі такої спрямованості закладене бажання, задум, що розуміється як задуманий план дій [7]) до пошуку взаєморозуміння, якщо в цьому виникає потреба [17, 7].

Культура, на думку В. Танчер та В. Кучеренко, при когнітивному підході вбачається формою знання, інтерпретивною моделлю, що є також формою дії [19]. Отже, можна повністю погодитися, що знання є як інформацією, так і результатом досвіду і дії особи. Культура в такому ракурсі бачення є не просто системою цінностей і норм, як в традиційній антропології. Така культура є рефлексивною.

На наш погляд, слушною є позиція О. Рубанець щодо когнітивних практик, які включають методологічну та рефлексивну складові, поєднуючи об'єктивні системні зміни сфери знання з відтворенням місця та ролі людини в цьому процесі [18, 21]. Важливим для дослідження проблеми рефлексії у просторі культурології є визначення рефлексії як методологічної категорії.

Формування когнітивного підходу до вивчення культури і соціальних явищ, початок якого припадає на 80-90-ті роки ХХ століття, відбулося із залученням ідей класичної філософії ХІХ століття, зокрема, наукових категорій І. Канта. Так, за І. Кантом "Рефлексія (*reflexio*) не має справи з самими предметами, щоб отримувати поняття прямо від них; вона є таким станом душі, в якому ми перш за все намагаємось знайти суб'єктивні умови, за яких можемо утворити поняття. Рефлексія є усвідомленням ставлення таких уявлень до різних наших джерел пізнання, і тільки завдяки їй (рефлексії) їхнє ставлення одне до одного може бути правильно визначене" [8, 313].

Однак у своїй критичній філософії І. Кант використовує поняття рефлексії скоріше в його історично первісному значенні, ніж у тому, в якому з ним працювали його безпосередні попередники і сучасники. Звернення І. Канта саме до цього терміну і виділення для нього особливого місця в системі своєї філософії визначено безсумнівно впливом на І. Канта філософії Г.-В. Лейбніца. Для останнього рефлексія є виключно характеристикою розуму [15, 226].

І. Кант звернув увагу на те, що детерміністські положення і формальна логіка недостатні для охоплення всієї складності соціальних (культурних) явищ: детерміністські висновки виходять із попередньо-вироблених узагальнень, тоді як рефлексивний підхід ґрунтується на необхідності вироблення таких узагальнень в процесі самої рефлексії над специфічним, партикулярним явищем, що має бути поясненим [19].

Отже, рефлексія, як універсальна ознака людського мислення та розумової діяльності зупиняється (фіксується), об'єктивується, а отже перетворюється на інші духовні конструкції людського буття

(розуміння, проблематизація, знання, ставлення, оцінка тощо). Розуміння через рефлексію (у тому числі і через інтерпретацію як висловлену рефлексію) означає, що людина у своїй діяльності, у тому числі і культурній, починає бачити себе відсторонено, бачити себе таким, "який розуміє" [1].

Умовно, рефлексія постає у двох аспектах: як самоаналіз, і як аналіз знання, його змісту і методології пізнання, що має за мету отримання нового знання. Рефлексія створює взаємозв'язок між внутрішнім світом суб'єкта і його активністю, діяльністю. Вона визначається як зв'язка між наявним досвідом і освоєним гносеологічним образом, при цьому образ "забарвлюється" досвідом, а ставлення до досвіду змінюється, що призводить до перетворення рефлексії в іще одне джерело досвіду.

При інтерпретації рефлексія, звернена на розуміння, дозволяє задіяти все більше число онтологічних картин, що зберігаються у досвіді, в рефлексивній реальності, що призводить до поглибленого розуміння.

Герменевтичні проблеми (проблеми розуміння й інтерпретації) в культурологічному аспекті розробляли такі вчені, як: С. Кримський, П. Йолон, Б. Парахонський, О. Юркевич. Семіотико-лінгвістичним аналізом, що досліджує процеси розуміння й інтерпретації в культурфілософському аспекті, займалися Ю. Лотман, К. Свасьян, Б. Гаспаров, Н. Мухелішвілі, Ю. Левін, В. Топоров, Ю. Шрейдер, Р. Павільоніс [21].

Предмети і об'єкти дослідження природничих і гуманітарних (соціальних) наук є різними. Звідси логічно випливає і відмінність у методологіях цих наук як способах теоретичного узагальнення та сукупності прийомів практичного пізнання та освоєння досліджуваних реалій. Як гуманітарні поняття, так і пізнання загальних закономірностей культурної життєдіяльності спричинюються первинним індивідуальним переживанням ситуації [14]. Звідси врахування екзистенційного досвіду людини у культурологічному пізнанні є необхідністю, і таке пізнання може бути виведеним за допомогою герменевтичних процедур. Засновниками і представниками герменевтичної методології є В. Дільтей, Г.-Г. Гадамер, П. Уінч, Ч. Тейлор.

За словами Г.-Г. Гадамера, пізнання соціально-історичного світу не може піднятися до рівня науки шляхом застосування індуктивних методів природничих наук. Ідеалом тут має бути розуміння самого явища в його однократній і історичній конкретності. При цьому можливий вплив будь-якої кількості загальних знань; мета ж полягає не у їх фіксації і розширенні для більш глибокого розуміння загальних законів розвитку людей, народів і держав, але, навпаки, у розумінні того, яким є ця людина, цей народ, ця держава, яким було становлення, іншими словами – як могло статися, що вони стали такими [3, 45].

З погляду деяких сучасних дослідників доробку філософа, герменевтика Г.-Г. Гадамера має справу, у першу чергу, не з методами гуманітарних наук, а з універсальністю розуміння й інтерпретації. Згадана універсальність відноситься до культури як до цілісності, організованої на основі мови, а не до методологічно значущих вимог [12].

Таким чином, герменевтика розкриває зміст процесу розуміння, пов'язаного з рефлексією. За Г.-Г. Гадамером герменевтична рефлексія здійснює самокритику мислячої свідомості, в ході якої всі абстракції цієї свідомості знаходять втрачену цілісність людського досвіду світу [2, 71].

Отже, герменевтична рефлексія повсюдно виявляється в науковій практиці. З огляду на вищезазначене актуальність для культурології як для "науки про духовне" застосування герменевтичної рефлексії є очевидною.

Підсумовуючи те, що ідеї герменевтики, вчення про "розуміння" як цілісне душевно-духовне переживання, складають методологічну основу гуманітарних наук на відміну від "пояснення" у природничих науках, необхідно виділити філологічну герменевтику, яка являє собою вчення про розуміння інтерпретації тексту як дискурсивно висловленої рефлексії над смислами тексту.

При цьому, варто зазначити, що пізнавально-оцінювальний аналіз культури завжди вимагає певного тлумачення, пояснення культурних феноменів, і що існує також розуміння феномена культури як тексту і метатексту [11, 6]. Дійсно, практично всім явищам суспільного життя і мистецтва надається статус культурних текстів, в межах яких прочитуються різні форми художнього пізнання. Тобто, будь-яке явище навколишнього світу набуває статусу "культурного тексту" або "культурного коду", якщо воно створюється, прочитується, сприймається людською свідомістю. У цьому контексті складаються цілі системи знаків, символів, що складають культурну парадигму. Тексти можуть бути мовними або втілені мовами інших мистецтв; в широкому сенсі текстом є будь-який відбиток цілеспрямованої людської діяльності – архітектура будинків, дизайн одягу, твори живопису, навіть твори промислового дизайну. Розуміння відіграє роль сили, що керує в світі, оскільки світ і є світом нашого перебування в стані розуміння, тобто світом сенсів.

При становленні культурологічної науки широко використовуються емпіричні дослідження. Поряд з тривалим розвитком культурологічної науки накопичуються прикладні культурологічні дослідження, на які все більше починає орієнтуватися культурологічне пізнання. На сучасному етапі важливу роль у розвитку культурології відіграє філософська і методологічна рефлексія. Причина цього є цілком зрозумілою: наявність дилем, різних парадигм, культурологічних концепцій і теорій, що частково перетинаються, робить необхідним критичний аналіз засад і цінностей культурології.

Усе розмаїття текстів про сутність культури та іншого навколокультурного змісту, незалежно від мети та суб'єктів написання, жанрового та видового вибору, ступеня аргументованості а також науковості, є фактом культурологічної думки.

Не викликає подиву, що така загальна сукупність культурологічних знань не може укладатися в будь-який науковий теоретичний дискурс взагалі, тим більше якщо мова іде про окремі конкретні, суміжні з культурологією, гуманітарні науки, що займаються кожна своїм спеціальним предметом.

Варто сказати про ще одну "іпостась" рефлексії – культурну рефлексію, яка передбачає розуміння самої рефлексії в широкому сенсі цього слова, що загалом трактується як процес усвідомлення за допомогою дослідження й порівняння. Це означає, що культурна рефлексія культури може бути і художньо-естетичною, і релігійно-містичною, і навіть показно-буденною, демонстративно-профанованою, і є не що інше, як рефлексія культури культурою, що може набувати в інтегральному культурологічному знанні дуже складні, змішані і синтетичні форми, взаємно опосередковані, які не розкладаються на окремі дискурси й аспекти [20, 124].

Цікавою для піднятої у статті проблеми є позиція одного із теоретиків соціології, філософа П. Бурдьє (у перекладі дослідниці О. Кирчик) щодо сучасного розуміння рефлексивності. У "Правилах искусства" П. Бурдьє висуває свій проект "науки про твори", згідно якого рефлексія митця над його твором відбивається в образі, що посилається читачеві. П. Бурдьє розрізняє три ефекти такого відображення: художника – у дзеркалі твору; самого цього твору з його властивістю відображення – в образах, які сприймає читач; і кінець-кінцем, твору – з його численними образами – в аналізі дослідника. Такий аналіз передбачає рефлексивність уже не візуального, але інтелектуального порядку: мова іде про критичний перегляд об'єкту науки (читай – культурології) [9]. За аргументацією іншого теоретика соціології Е. Гіденса рефлексивність необхідно розуміти не просто як "самосвідомість", але як спостережувану властивість і характерну особливість рухливого потоку соціального життя [14, 40].

Таким чином, культурологія як наука сама по собі є суспільним явищем, і як така вона є потенційно рефлексивною. Принципова неможливість відстороненого опису культури як природної, спостереження за якою ведеться ззовні системи, зобов'язує дослідника вносити певні поправки, що враховують його власний соціальний досвід, який він неминуче проектує на здійснюваний аналіз. Адже мотиви людських вчинків є складовою самих цих вчинків, а оцінка предмету аналізу є частиною знання про нього.

Знання та уявлення про культурні феномени впливають на перебіг повсякденного життя особи. Відбувається постійний дискурс, зокрема культурології, та інших суспільствознавчих дисциплін щодо свого предмету, йде безупинна рефлексивна реконструкція цього предмету: знання, яке виробляють науковці та професійні аналітики, приєднується до свого предмету й тим самим змінює його [19].

Отже, безсумнівним є факт приналежності рефлексії до простору культурології. Проведений аналіз свідчить, що окрім основної теоретичної роботи з надання змістів і тлумачень феноменам культури, подальше проведення аналізу і критики, реалізованої як опис ґенези і структури саморефлексії культурологічної науки, може відкрити нові знання, не досліджувані раніше "за замовчуванням".

Використані джерела

1. Бушев А. Б. Культура философского мышления: проблемы понимания: Доклад / А.Б. Бушев // Российский университет дружбы народов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46409>
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем.; послесл. В.С. Малахова; коммент. В.С. Малахова и В.В. Бибикина. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
4. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. – 2-е изд. / Энтони Гидденс. – М.: Академический Проект, 2005. – 528 с.
5. Івасюк О. В. Проблематика художньої літератури крізь призму культурологічного дослідження // Наукове товариство студентів і аспірантів Інституту філософської освіти і науки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ntsa-efon-npu.at.ua/blog/quot_problematika_khudozhnoji_literaturi_kriz_prizmu_kulturologichnogo_doslidzhennja_quot/2010-11-21-212.
6. Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры): Монография / А.Н.Ильин. – Омск : Амфора, 2010. – 376 с.
7. Интенция [Електронний ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. – Електронні текстові дані. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Интенция>
8. Кант И. Сочинения: в 6 т. / И. Кант // [Под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М.: Мысль, 1963. – Т. 3. – 799 с.
9. Кирчик О. Социальные науки и рефлексивность: размышления по поводу одного коллоквиума // НЛО.- 2003. – №60 // Журнальный зал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/kirch-pr.html>
10. Клименко В. А. Культурология. Вступ. Теоретико-методологична частина курсу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sumdu.telesweet.net/doc/lections/Kulturologiya/661/index.html>
11. Козакова В. С. Метатекст літератури як соціально—філософський спосіб осягнення буття [Текст] : автореф. дис. ... канд. філос. наук. 09.00.03 / В.С. Козакова ; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2006. – 20 с.
12. Коткавирта Ю. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера / Юсси Коткавирта // Герменевтика и деконструкция; под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. – СПб., 1999. – С. 47—67.
13. Матвеева Л. Л. Простір естетичного: естетика та логіка // Актуальні проблеми духовності. Збірка наукових праць. – Випуск 9. – Кривий Ріг: КДПУ, 2008. – С. 275—291.
14. Методи наукового пізнання : Конспект лекцій "Культурологія" // Бібліотека онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://readbookz.com/book/187/6753.html>.

15. Орлова Ю. О. Понятия апперцепции и рефлексии у Канта и понятие рефлексии у Гуссерля // Между метафизикой и опытом / Под ред. Д.Н.Разеева. СПб.: Санкт—Петербургское Философское Общество, 2001. – С. 226—251.
16. Осипова Н. О. Культуроцентризм как аспект методологии современного гуманитарного знания // Факультет культурологи и туризма [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tourism.mosgu.ru/o_fakultete/kafedra/cultural/Nayka/Osipova.htm
17. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології // Національний університет "Києво-Могилянська академія". Магістеріум. – Вип. 5. Культурологія. – К: Стилос, 2000. – С. 4—11.
18. Рубанець О. М. Системні прояви когнітивності в еволюції науки [Текст] : автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.02 / Рубанець Олександр Михайлівна; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 28 с.
19. Танчер В. В., Кучеренко В. Ю. Дискурс рефлексивної модернізації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:%97%9790tthBxb4J:www.sociology.kharkov.ua/docs/chten_01/tancher.doc
20. Юрій М. Ф. Соціологія культури [Текст] : навчальний посібник / М. Ф. Юрій. – К. : Кондор, 2006. – 302 с.
21. Юркевич О. М. Герменевтика культурної форми розуміння [Текст] : автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.01 / О. М. Юркевич; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – 40 с.

УДК 316.722 (438+477)

Жанна Михайлівна Тоценко
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ: ІСТОРИЧНИЙ ПОСТУП СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ

У статті розглянуто позитивний і негативний досвід Польської і Української держави в галузі культури і науки. Наведено приклади дослідження історіографії українсько-польських відносин від XIX ст. до сьогодення.

Ключові слова: культурні зв'язки, міжнародна співпраця, досвід.

In the article the study of experience of Poland and Ukraine is considered in area of culture and science. The examples of research of historiography of ukrainian-polish relations are resulted in the XIX to XXI. Keywords: cultural connections, international cooperation, experience.

Проблеми українсько-польських зв'язків завжди привертала пильну увагу науковців. Наукова історична думка протягом тривалого часу поступово нагромаджувала потенціал вивчення складних процесів зовнішньополітичного, внутрішньополітичного, соціально-економічного та культурного розвитку Польщі. Історіографія дає змогу усвідомити нерозривний зв'язок істориків та історичної науки з розвитком польського та українського суспільства, що сприяє розкриттю закономірностей різних етапів історичного пізнання і мислення, вивченню змісту і методів дедалі ширшого і динамічного аналізу історичною наукою шляху, який пройшло суспільство [2, 7]. Історіографію проблеми можна умовно поділити на такі етапи:

- перший – це вивчення й показ історії польського національного державотворення безпосередньо й одночасно з суспільно-політичними подіями 1918-1939 рр.;
- другий – становлення історичної науки з розглядуваних проблем у соціалістичну добу;
- третій – це праці сучасних українських і зарубіжних дослідників історії відновленої Польської держави та України [2, 28].

Із проголошенням національної незалежності Польщі розпочався новий етап в історіографії Речі Посполитої. Історики як України, так і Польщі здійснили у цей час важливі кроки в дослідженні становлення й консолідації польського суспільства, утвердження ідеї національної державності серед поляків та піднесення ролі Польської держави у структурі міжнародних відносин Центрально-Східної Європи. У міжвоєнний період широко розгорнулися дослідження з історії культури. Світового визнання набули праці О. Брюкнера, невтомна дослідницька діяльність якого дала змогу віднайти і зробити надбанням громадськості багатьох ранніх творів польських авторів, відновити шедеври національної культури. Вчений дав нове, значно повніше й об'єктивне трактування історії польської культури, показав її зв'язки з українською, російською, литовською, чеською культурою інших народів. Результатом великої наукової праці стали численні роботи вченого, у тому числі фундаментальна чотиритомна монографія "Історія польської культури" [1, 31]. Прогресивними рисами відрізнялися дослідження в галузі історії культури відомого історика С.Чарновського, зокрема його праця "Суспільство. Культура", в якій він намагався показати соціальні чинники розвитку польської культури. 1920-1930-і рр. стали новим етапом розвитку польської духовної культури, її Другого національного відродження. Польська Річ Посполита зробила значний внесок у розвиток європейської науки, її вчені, письменники, діячі культури у складних умовах внутрішнього і міжнародного життя міжвоєнної доби сприяли дальшому поступу сві-

тової цивілізації. Вивчення позитивного (і негативного) досвіду Польської держави в галузі культури і науки має бути також повчальним і корисним для всіх молодих або відроджених держав Східно-Центральної Європи, зокрема і для сучасної незалежної України. Адже історично, геополітично, економічно і культурно Україна належить до спільного регіону Східно-Центральної Європи.

Через дослідження сучасних українських істориків приходять ідеї, висловлені І.Лисяком-Рудницьким у праці "Польсько-українські стосунки: тягар історії". Його висновки і сьогодні мають науково-практичне й теоретичне значення, бо вони пояснюють природу польсько-українських взаємин, що у великій мірі визначали шляхи історичної долі обох народів. "Незважаючи на численні взаємозбагачення обох народів і численні випадки взаємодіючої співпраці, – писав І. Лисяк-Рудницький, – поляки й українці в минулому не заснували своїх політичних взаємин на задовільних, а тим більше міцних підвалинах" [7]. Відповідальність за минулі невдачі в польсько-українських взаєминах він мотивовано перекладає на поляків, вважаючи, що саме сильніша сторона завжди веде перед у визначенні характеру взаємовідносин між суспільствами. Для неупередженого історика переконливим є той факт, що Польща в силу геополітичних причин завжди була у вигіднішому становищі, ніж Україна, і навіть статус Польської Народної Республіки був набагато вищим від статусу Української РСР. У 1990-і роки Україна і Польща взаємодіяли вже як дві суверенні й рівноправні держави, проте очевидною була різниця на користь Польщі в політичній структуризації суспільства, темпах соціально-економічних перетворень та інтеграції в європейські й євроатлантичні структури [8]. Виходячи з політичних реалій на початку 1990-х років, український історик Я.Дашкевич продовжив думку І.Лисяка-Рудницького, наголосивши на одній з міжнародних конференцій, що велика відповідальність у справі нормалізації польсько-українських взаємин лежить на сучасній польській державі. Цінний внесок у історіографію проблеми політики РП щодо України і польсько-українських відносин належить учасникам міжнародних конференцій, яких в останнє десятиріччя немало проводилось і в Україні, і в Польщі. Їхні наслідки мали, своєрідний засіб українсько-польського порозуміння. У зв'язку з цим частина таких заходів відбувалася під патронатом вищих посадових осіб Польщі й України. Наприклад, у червні 1999 р. така конференція відбулася у м. Львові. Вона продовжила традицію зустрічей Міжнародної федерації інститутів Східно-Центральної Європи, що відбулися протягом останніх десяти років у Вільнюсі, Гродно, Кам'янці-Подільському, Ліллі, Любліні, Римі та інших містах.

Цікавим став міжнародний проект "Україна і Польща – стратегічне партнерство на зламі тисячоліть. Історія. Сьогодення. Майбутня перспектива" [13], першим заходом якого стала конференція "Шлях України та Польщі до порозуміння. Важкі питання сусідства", проведена в Києві в березні 2001 р. Автори проекту прагнули поєднати зусилля українських та польських науковців, політиків, журналістів, громадських діячів, щоб проаналізувати процеси останнього десятиріччя ХХ століття і визначити перспективи українсько-польського співробітництва у ХХ столітті. Україна і українсько-польські відносини у післявоєнній польській історіографії стали об'єктом дослідження українського історика Л.Зашкільняка [4]. Він же разом з іншим ученим М.Крикуном написав першу в незалежній Україні фундаментальну працю з історії Польщі, що має не тільки освітнє, й наукове значення. Як і більшість українських дослідників, польські автори, розкриваючи ті чи інші проблеми спільної історії двох країн і народів, головного значення надавали їхнім політичним, економічним та культурним взаєминам. Польська наукова та публіцистична література з питань польсько-українських відносин переконує у тому, що висновки низки авторів щодо очевидних і прихованих пружин політики РП на Сході не виходили за рамки суспільно-політичної думки про життєву важливість порозуміння між Польщею та Україною. Виокремимо праці, в яких автори хоча б побіжно розглядають позицію Польщі в питаннях становлення до України, її народу, її зовнішньої та внутрішньої політики особливо у тих сферах, де життєві інтереси двох держав перетиналися.

Важливіші історичні аспекти проблеми міждержавних взаємин України та Польщі, традиційні зв'язки і взаємозалежність країн Центрально-Східної Європи розглядав у своїх працях В.А.Потульницький. "Враховуючи реальне становище й географічне положення України у світі, – писав він, – необхідно перш за все проаналізувати зовнішні відносини України із тими державами, які є її найближчими сусідами і які на різних етапах політичного життя України впливали і надалі впливатимуть так чи інакше на її долю" [10]. Методологічне значення мають твердження автора, що в історичному контексті українська культура тісно пов'язана із західними впливами, які здійснювались безпосередньо, або ж через посередництво Польщі, і що при аналізі геополітичного становища України у її взаємовідносинах з РП слід і надалі враховувати історичний та сучасний фактори. Як і інші дослідники історії Польщі та польсько-українських взаємин звертав увагу В.А.Потульницький на наявність історичних "підрахунків" і претензій, від яких не може звільнитися польська громадська кість і які, очевидно, ще довго перешкоджатимуть налагодженню польсько-українських відносин [11, 223].

У незалежній Україні та в новій Польщі учені дістали можливість вільно вивчати найскладніші питання взаємин польського і українського народів. В Україні становище українців у Польщі досліджували Ю.І.Макар [8, 135-153], Ф.Д.Заставний, В.П.Трощинський. Кращому розумінню чинників формування польсько-українських відносин великою мірою сприяли публікації документів та монографічні праці В.І.Сергійчука. Культуру міжнаціонального спілкування в Україні як учений і як представник українського уряду детально аналізував академік І.Ф.Курас [4]. Після здобуття Україною незалежності

польські історики, політологи, публіцисти зосередили увагу на взаємодії Польщі й України на міжнародній арені, а також використанні економіки і культури. Особливу складність й науковий інтерес становлять українсько-польські відносини у міжвоєнні роки як з огляду на те, що відбувалося у порівняно недавні від нас часи. Серед значної кількості їх праць слід насамперед відзначити ґрунтовну монографію О.Красівського "Східна Галичина і Польща в 1918-1923 рр. Проблеми взаємовідносин" (К., 1998) [6], в якій на значному фактичному матеріалі зроблена спроба комплексного аналізу українсько-польських відносин у Східній Галичині в контексті польської національної політики у перші п'ять міжвоєнних років. Ним, зокрема, з одного боку, детально проаналізовані програми провідних українських партій з національного питання та їх ставлення до польської держави, а з іншого – висвітлені основні аспекти польської політики щодо українського питання і діяльність провідних польських партій та політичних угруповань в контексті польсько-українських стосунків. Конструктивною, наприклад, видається думка автора про те, що, незважаючи на шовінізм польських політичних діячів, більшість польського населення усе ж не бачила в особі українців своїх ворогів, тобто про існуючий потенціал для українсько-польського порозуміння. Про це свідчать й діяльність греко-католицької церкви і особисто митрополита А.Шептицького, що докладно висвітлено в книзі, а також в окремій праці О.Красівського – "За Українську державу і Церкву: громадсько-політична та суспільно-політична діяльність Митрополита Андрія Шептицького в 1918-1923 рр." (Львів, 1996), і "гродовство" окремих українських політичних діячів, які в тодішній ситуації йшли на співпрацю з польськими властями, однозначне засудження діяльності котрих автором, щоправда, є дискусійним. Це ж саме, стосується його висновків (однозначно негативних) щодо політики Другої Речіпосполитої в галузі культури й освіти. Однак в цілому монографія О.Красівського є оригінальним й істотним внеском в наукову розробку теми українсько-польських взаємин в міжвоєнні роки. Також присвячені наукові розвідки Т.Шинкаренка та В.Кушніра. Політику Польської держави щодо українців у сфері освіти, культури та мови досліджують у своїх працях західноукраїнські науковці З.Баран, В.Кислий, Є.Наконечний, М.Романюк висвітлюється становище Української Греко-католицької та Православної церков у міжвоєнній Польщі. Також фундаментальною працею стала книга видана вченими Львівського національного університету ім.І.Франка Леоніда Зашкільняка і Миколи Крикуна "Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів" (Львів, 2002). Цей перший в українській історіографії синтез історії Польщі, зроблений на підставі глибокого опрацювання багатьох нових джерел та інтерпретаційних здобутків світової наукової літератури. Слід сказати і про П'ятий Міжнародний конгрес українців, що відбувся в кінці серпня 2002 р. у Чернівцях, де розглядалася тема: "Українці й поляки: історична ретроспектива і сучасність".

В післявоєнній українській радянській історіографії дослідженню українсько-польських відносин 1918- 1939 рр. приділялося мало уваги: ця проблема була предметом замовчування або фальсифікацій та ідеологічних спекуляцій. Однак навіть і в цих умовах з'явилися праці О.Карпенка [6], І.Кундюби, С.Макарчука [9, 56-65], М.Панчука, Р.Симоненка, Ю.Сливки [12], І.Хміля. Також було видане двотомне видання "Польща та Україна у тридцятих-сорокових роках ХХ століття. Невідомі документи з архівів спеціальних служб" (Варшава – Київ, 1998), підготовку якого схвально вітали у передмові до видання президенти наших країн. "Як Президент Республіки Польщі, – підкреслив, зокрема, у передмові Олександр Квасневський, – я глибоко переконаний, що майбутнє польсько-українських відносин слід будувати на правді, яка є основою злагоди і примирення між нашими народами. При цьому я свідомий того, що найважчі проблеми виникають з недомовок і фальші, особливо тоді, коли вони стосуються спільної історії. Найбільш правильним шляхом до пізнання правди є використання історичних джерел" [12, 10]. "Водночас, – наголосив у свою чергу Леонід Кучма, – є всі підстави сподіватися, що значення серії, започаткованої цим томом, вийде за рамки історичної науки. Це відчутний і реальний крок до остаточного звільнення від тягаря минулого, від пов'язаних з ними ідеологічних нашарувань та психологічних стереотипів" [13, 14]. Треба зазначити ще ряд конференцій і симпозіумів, що відбулися в Україні, зокрема, "Проблеми трансформації в гуманітарній, соціально-економічній та науковій сферах" (Тернопіль, 1997), "Національні меншини Правобережної України: історія і сучасність" (Новоград-Волинський, 1998), "Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки" (Хмельницький, 1999), "Поляки на Поділлі: історія і сучасність" (Кам'янець-Подільський, 2002), "Україна і Польща у Східно-центральної Європі: спадок і майбуття" (Київ, 1999) та інші, а в Польщі – "Україна і Польща: 1000 років сусідства" (Перемишль, 1990-1999, т.1-4), "Польща-Україна: важкі питання: українсько-польський семінар" (Варшава-Луцьк, 1996-2000, т.1-8), "Польсько-українські зустрічі – Studia Ukrainica" (Варшава, 1994), "Українці в новітній історії Польщі. 1918-1989" (Слупськ, 2000), "Польща і Україна після Другої світової війни" (Жешув, 1998) тощо. Водночас в Україні та Польщі відбулося ряд вузько тематичних міжнародних наукових форумів істориків з болючих проблем минулого і сучасності обох країн. З-поміж них привертають увагу насиченістю наукових програм, дискусійним характером доповідей міжнародний науковий симпозіум "Острогіана в Україні і Європі" (Старокостянтинів, 2001), такого ж рівня конференції "Козацькі війни XVII століття в історії та свідомості польського і українського народів" (Львів-Люблін, 1996), "Україна і Польща доби романтизму: образ сусіда" (Кременець, 1999), "Українсько-польські відносини в ХХ ст.: державність, суспільство, культура" (Тернопіль, 1999), "Українсько-польські відносини в Галичині у ХХ ст." (Івано-Франківськ, 1997), "Друга світова війна і Україна" (Київ, 1996), "Волинь у Другій світовій війні та перші повоєнні роки" (Луцьк, 1995), "Проблеми переселення і депортації українського і

польського населення в 1944-1953 рр." (Львів, 1991) та ін. Оpubліковані збірники матеріалів названих та інших наукових конференцій, симпозіумів, круглих столів, в яких вміщено доповіді, статті і матеріали сотень істориків і краєзнавців України, Польщі, склали справжню сучасну енциклопедію українсько-польських відносин у контексті історії, є свідченням пошуків консенсусу у вирішенні важких питань у стосунках обох народів.

Над розв'язанням складних проблем українсько-польських відносин крізь призму історії та культури сьогодні активно працюють Інститут історії України НАН України, Інститут українознавства НАН України імені Івана Крип'якевича, Інститут національних відносин і політології НАН України та інші наукові центри та гуманітарні кафедри вузів держави. Дякуючи усім цим дослідженням в сучасній українській історіографії відновлена історична правда про життя поляків в Україні та українців у Польщі в ХХ ст., здійснено реабілітацію в науковому плані багатьох діячів обох народів, репресованих тоталітаризмом, створено підґрунтя для врегулювання демократичним шляхом взаємних претензій і важких питань в українсько-польських відносинах.

Виходячи з вищенаведеного можна сказати, що такі конференції, симпозіуми сприяють усуненню розбіжностей при висвітленні болючих аспектів з історії відносин наших народів та мінімізації негативного впливу історії на сучасні відносини між Україною і Польщею.

Використані джерела

1. Алексієвець Л.М. Новітня історія Польщі (1918-1939) / Леся Миколаївна Алексієвець / Навчальний посібник для студ.вищ. навч.закл. – К. – С.31.
2. Бабак О.І. Українсько-польські відносини (від 1980-х років до 2005 р.) / Оксана Іванівна Бабак / Кіровоградський держ.педагогічний ун-т ім.В.Винниченка. – Кіровоград, 2005.
3. Зашкільняк Л. Методологія історії від давнини до сучасності / Л. Зашкільняк. – Л.: Вид-во Львів нац. ун-та, 1999. – 133с.
4. Курас І.Ф. Етнополітика: Історія та сучасність. Статті, виступи, інтерв'ю 90-х років. – К.: ІПІЕНД, 1999. – 656 с.
5. Красівський О. Східна Галичина і Польща в 1918-1923 рр. Проблеми взаємовідносин / О. Красівський. – К., 1998. – 298 с.
6. Карпенко О.Ю. З історії західноукраїнських земель / О.Ю. Карпенко. – К. – Т.1. – С.105 – 112.
7. Лисяк-Рудницький І. Польсько-українські стосунки: тягар історії // В кн.: Історичні есе. – Т.І. – К.: Основи, 1994.
8. Макар Ю.І. Українці в Польщі: кількість і сучасне становище // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. – К., 1999. – Вип.8. – С.135–153.
9. Макарчук С. Сучасна польська історіографія про національні відносини на західноукраїнських землях в умовах імперіалізму / С. Макарчук // Вісник Львівського університету. Серія історична. Питання історіографії. – Львів, 1980. – Вип.16. – С.56–65.
10. Потульницький В.А. Теорія української політології / В.А. Потульницький. – К.: Либідь, 1993.
11. Польща та Україна у тридцятих-сорокових роках ХХ століття. Невідомі документи з архівів спеціальних служб. Польське підпілля 1939-1941. Т.1.- Львів-Коломия-Стрий-Золочів-Варшава-Київ, 1998. – 494 с.
12. Сливка Ю.Ю. Західна Україна в реакційній політиці польської та української буржуазії (1920-1939) / Ю.Ю. Сливка. – К., 1985. – 271 с.
13. Україна і Польща – стратегічне партнерство на зламі тисячоліть. Історія. Сьогодення. Майбутня перспектива / Упоряд. Т.Зарецька, В. Піскун. – К.: Твім інтер, 2001. – 384с.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 7.036(470)"191"

Валентина Яківна Редя
доктор мистецтвознавства,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

"РУХ ДО ПРАВИТОКІВ" У РОСІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемі "скіфства" у контексті культури Срібного віку як нової образно-тематичної сфери в російському мистецтві, пов'язаної з романтичною поетизацією історичних подій крізь призму архаїки. Простежені звернення вітчизняних митців початку ХХ століття (поетів, живописців, композиторів) до витоків мистецтва, що продукувало можливість осмислення духовних цінностей, оновлення художньої системи.

Ключові слова: духовні цінності, художнє явище, архаїка, "російське скіфство", міфологічний образ мислення, музично-виражальні засоби, жанрово-інтонаційний словник.

The article is devoted to the "Scythian issue" in the context of Silver age culture as the new image-thematic sphere in Russian art, which romantically poeticized historic events through the prism of archaic. Appeals of local artists of the beginning of the 20th century (poets, painters, composers) are tracked back to ancient sources, which presented the opportunity to comprehend spiritual values and renewal of artistic system.

Keywords: spiritual values, artistic phenomenon, archaic, "Russian Scythian", mythological mode of thinking, musical-expressive means, genre-intonation dictionary.

У багатоликій палітрі творчих пошуків рубежу ХІХ–ХХ століть актуальним і перспективним уявляється звернення до витоків національного стилю російського мистецтва, що в естетичному контексті дало можливість оновлення художньої системи, осмислення духовних цінностей. Пошук "універсального першоджерела" в мистецтві даного періоду не є випадковим: зміна століть, яка була зв'язана зі страхом перед майбутнім, нестійкість соціального положення Росії, передчуття трагічних змін потребували всебічного осмислення, а питання про першопричини подібних явищ – переконливих відповідей. "До свідомості сучасників епоха входила з різними епітетами, перетворюючись, в залежності від позиції її спостерігача, то в "похмуру", то в "хворобливу", то в "грозову". Пророчими здавалися тоді і жовтий колір заходу, і ранкові зорі. Думка явно тяжіла до категорії часу, намагаючись у спогляданні минулого або ж у прозорінні майбутнього знайти рішення сучасних конфліктів", – констатує Г. Стернін [13, 24].

Цілком природно, що творчі інтереси представників різних видів мистецтва звертаються в цей час до пошуку "коріння" – античного світу, давньослов'янських язичеських пластів. У широкому діапазоні образної й стилістичної модифікації російського мистецтва закономірну нішу займає підвищений інтерес до архаїки – праоснов, витоків людської цивілізації: "Пильний інтерес до архаїчного мистецтва, що оголяє пракультурні шари сучасної свідомості, не лише по-новому висвітлює ідеали античної культури, але й звернувся до інших стародавніх цивілізацій, чому сприяв археологічний вибух, інспірований відкриттями Г. Шлімана, а також до фольклору, котрий стали сприймати як художню структуру, що зафіксувала магічно-міфологічний образ мислення" [3, 15].

Останнім часом, на хвилі інтересу до вітчизняної культури початку ХХ століття, "скіфська" проблематика викликає підвищений інтерес у дослідників раннього російського авангарду. Видано багато документальних, художніх, а також дослідницьких (у різних галузях знань) матеріалів, здатних допомогти у вивченні даної теми. Дослідницький процес привів до виникнення нових акцентів, що дозволило по-новому оцінити значимість цілого ряду художніх явищ. До їх числа можна віднести й "скіфську" тему, яка все більше осмислюється сьогодні в ряду ключових, визначальних і визначається як одна з найважливіших міфологем у російській культурі першої чверті ХХ століття (Є. Бобринська). Закономірно виникає бажання розібратися в генезі російського "скіфства", його національній специфіці, спираючись на досвід аналізу скіфських мотивів, у всій багатоликоості їх проявів, у різних видах мистецтва.

"Рух до правитоків" став на світанку минулого століття важливою культурно-історичною зоною духовних цінностей, пошуку опори в древніх пластах культури – образи минулого допомагали по-

новому зрозуміти "історію сучасності". Поети, художники, музиканти надзвичайно захоплювалися вітчизняною історією, фольклором, загадковою поезією заговорів та заклинань. В цьому річищі знаходяться літературні творіння С. Городецького (поетичні збірки "Ярь", "Перун"), В. Брюсова ("Прийдешні гуни"), К. Бальмонта (цикл "Заклики старовини"), О. Блока ("Скіфи"), М. Гумільова (поема "Бог"), живописні роботи Л. Бакста, О. Бенуа, К. Сомова, полотна М. Реріха ("Гонець. Повстав рід на рід" – дипломний проект художника, який відкрив цикл "Початок Русі. Слов'яни", картини "Ідоли", "Будують човни", "Слов'яни на Дніпрі" та ін.), твори І. Стравинського (Дві пісні на вірші С. Городецького, "Весна священна") та С. Прокоф'єва ("Ала і Лоллій" – "Скифська сюїта"). З менш відомих імен назвемо В. Сенілова – ученика М. Римського-Корсакова, перу якого належить симфонічна поема "Скіфи" (1912).

Митців різних творчих індивідуальностей, різних світобачень споріднює у даному випадку не просто зовнішня схожість в тематиці творів, але й сам підхід до теми, що поєднує глибину і достовірність історичних знань про епоху, її культуру, вірування, звичаї із вмінням створити на їх основі поетичний, живий художній образ.

М. Реріха давньослов'янська тематика приваблювала не лише як художника, але – як літератора, історика, філософа, археолога. Вся його діяльність була спрямована на виявлення ознак високої культури старовини, утвердження мудрості історії. Звідси – своєрідність трактування давньослов'янської тематики в картинах циклу "Початок Русі. Слов'яни" (1897–1915), де скіфи постають не примітивними первісними дикунами, а мудрим, працездатним і сміливим народом, що закладає основи Давньої Русі. Актуальність, співзвучність цих живописних полотен своєму часу закладені, перш за все, у тому глибинному філософсько-етичному підтексті, який несе в собі кожен з сюжетів реріховської "слов'янської епопеї". В період краху ідеалів, духовної спустошеності художник проповідує вічні істини добра, почуття власної гідності, прагнення до краси й досконалості – в цьому полягає сучасність його творчості, сила інтуїтивного передбачення майбутнього.

Подібно до М. Реріха, невтомним істориком, істориком мистецтва, захопленим слов'янською старовиною, був поет С. Городецький. Скоріше за все, виходячи з дослідницьких – філологічних інтересів, скіфська тема стала для нього не випадковим явищем, а багатозначним етапом творчого формування. Народні сказання, обрядові пісні, заговори, заклинання стають головним джерелом ранніх поетичних досвідів С. Городецького. Читачам перших книг поета – "Ярь" та "Перун" (обидві вийшли 1906 року) – відкрився поетично переосмислений світ слов'янської міфології, картини язичеського минулого, де автор "прагнув розрізнити в картині, що потемніла від часу ... характерні побутові деталі, гру в рівнозвуччя фарб, заповнюючи незначність фактів домислом і вигадкою..." [12, 180]. "Міфотворчість", яскраво представлена у віршах С. Городецького, багатом уявлялася тоді рятівною ін'єкцією, здатною омолодити організм "дряхліючої" символістської поезії. Саме так були сприйняті ранні збірки поета в салоні Вяч. Іванова – знаменитому "Олімпі символістів". Язичеська образність і своєрідна музикальність віршів з "Ярі" (що з'явилася багато в чому завдяки обізнаності автора в народній музичній стихії) миттєво привабили увагу композиторів: лише на текст "Весни (Монастирської)" було написано близько десяти романсів!

Зовсім інакше скіфська тема зазвучала у творчості В. Брюсова, О. Блока, поетів-акмеїстів. Архаїка стала приваблювати художників не стільки характерними подробицями побуту, моралі, культури, скільки дієвістю, войовничістю, варварством, стихійною первісно-могутньою силою (які, відзначимо, були відчуті цілком індивідуально). Яскравий приклад "різночитання" теми – вірш В. Брюсова "Прийдешні гуни" (1905), в якому події першої російської революції (стихії, "що тучею нависла над світом", "грози руйнування", "орди сп'янілої" і т.д.) уподібнюються грабіжницькому походу диких кочевників, і гнівні "Скіфи" (1918) О. Блока, що відобразили стихійно-бунтівний характер світосприйняття автора, який "усім тілом, усім серцем, усією свідомістю" сприйняв революцію.

Акмеїстів, які прагнули різко протиставити себе символістам, первісний світ "надихав" навіть найпотворнішими своїми проявами: жорстокістю, кровожадністю страшних "махайродусів" та "дінотеріів" – "предків диких", що наводили на читача жах. "Як адамісти, ми трохи лісові звірі і, у всякому разі, не віддамо того, що в нас є звірячого, в обмін на неврастенію", – проголошував М. Гумільов [11, 460].

Цілком очевидно, що і в музиці емоційна реакція на події початку століття – періоду надзвичайно буремного й напруженого – знайшла вираження у зверненні до образно-тематичної сфери, пов'язаної з рухом до первинного, до "праджерел буття". В музикознавчих роботах ця художня тенденція одержала визначення як "скіфська" (А. Курченко)¹, "язичеська" (О. Демченко), – і зв'язується зазвичай з відгуком на грандіозні соціальні події початку ХХ століття, зі стихійним відчуттям сучасності, будучи засобом вираження свого розуміння й відношення до неї.

У композиторській творчості орієнтація на "дух первозданності" обов'язково асоціювалася з перетворенням фольклорних джерел у вигляді інтонаційної архаїки, специфічних ладових утворень, метроритмічних та тембрових комбінацій, а також з присутністю обрядових епізодів (обряд, ритуал – "заповіт" предків, "голос", що звучить з глибини століть).

Зазначимо, що зародження інтересу до "правитоків" у російській музиці бере початок ще в творчості "кучкістів" (як один із ракурсів національної теми) – згадаємо хоча б "інтонаційний словник" князя Івана Хованського та сцену ворожби Марфи з "Хованщини" Мусоргського, несамоовиті "Половецькі танці" з "Князя Ігоря" Бородіна, "Ісламей" Балакирева, "заклинальний" характер величального хору з

першої дії "Казки про царя Салтана", "заклинання стихій" у "Кащеї безсмертному" або характеристику образу татар (їх грубої войовничості, "дикості") в "Сказанні про невидимий град Кітеж" Римського-Корсакова².

Архаїчне начало на певному етапі знаходить послідовне перетворення у творчості І. Стравинського. Скіфська тема "визріває" вже у "Жар-птиці": "Поганий пляс Кощеєва царства" – це відкритий "прорив" язичеської стихії. Далі – крізь призму сучасного музичного побуту – архаїчні інтонації прозвучать в окремих епізодах "Петрушки" ("Мужик з ведмедем", IV картина), "проріжуться" в універсальному жанрово-інтонаційному словнику "Історії солдата" і в строгих звучаннях "Симфоній духових"³. В усій повноті архаїчний пласт постане у "Весні священній" та "Весіллячку", де увага композитора зосереджена на проникненні в глибини національного укладу, національного характеру через обрядовість (не випадково "Весну священну" називають "балетом-обрядом", а "Весіллячку" – "кантатою-обрядом").

Характерно, що до архаїчних інтонаційних пластів у першу чергу зверталися композитори, які мислили найбільш новаторськи-радикально, оперували новітнім арсеналом музично-виражальних засобів; виходячи з парадоксального поєднання "архаїки" з "модерном", їх твори (як відомо з відгуків сучасників прем'єри "Весни священної") справляли, без перебільшення, враження розриву бомби.

Яскравим представником "скіфської" лінії в музиці став на початку ХХ століття молодий С. Прокоф'єв. Тенденції епохи знайшли в його творчості дуже вільне й своєрідне перетворення – звідси "відома відособленість Прокоф'єва серед піонерів нового російського мистецтва, які в складних ідейних шуканнях формували мову і мислення ХХ століття" [8, 15].

Як і багатьох сучасників, Прокоф'єва приваблює образна сфера, пов'язана з "життям людського духу", "космічний" розлад людини і Бога, викликаний станом хаосу в людських душах. Будучи художником, далеким від ідей релігійної філософії, не звертаючись відкрито до "космічних" концепцій, композитор демонструє свій шлях пошуку "вселенської гармонії". Підтвердження знаходимо в його ранній оперній творчості ("Мадалена", "Гравець", "Вогняний ангел"), де героями Прокоф'єва керують надособисті, стихійні сили, у творах зі скіфською тематикою (Скіфська сюїта, "Семеро їх", "Альбом висловлювань про Сонце"), що втілили первісно-скіфське спілкування людини з Природою у вселенських масштабах, у фортепіанних творах ор. 2, 3, 4, 11, з їх надлишковою темпераментністю, співзвучною "Allegro barbaro" Б. Бартока.

При зверненні до ранніх творів С. Прокоф'єва особливу увагу викликає оригінальний "архаїчний" опус – халдейське заклинання "Семеро їх" (в основі твору текст академічного клинопису – заклинання древніх халдейських жерців, російський переклад К. Бальмонта), в якому закладена нез'ясовно-непереборно-вабляча парадоксальна ідея, загадка, пов'язана і з задумом цього твору, і з принципами його музичного втілення⁴. В музикознавчих джерелах "Семеро їх" часто називають кантатою – цьому, в принципі, цілком відповідає "номенклатура" виконавців. Однак сам Прокоф'єв заперечував можливість подібного жанрового визначення свого твору: "Хто додумався назвати кантатою?! Поняття кантати поєднується з поняттям тяганини, що знаходиться у розладі з нестримністю Сімох. Повинно називатися "Семеро їх, халдейське заклинання для оркестру, хору і тенору соло", а не кантата" [10, 121], – обурювався композитор після виходу в 1922 році партитури "Семеро їх" з таким підзаголовком. (Фрагмент з листа до В. Держановського від 18 грудня 1922 р.)

Глибина та значимість "Семеро їх", з точки зору фокусування в одній невеликій партитурі характерних для перших десятиліть ХХ століття художніх тенденцій, безперечна. Тут і зв'язок із загальними науково-філософськими уявленнями початку століття, і "скіфська лінія" російського мистецтва, і прагнення до синтетичності жанру, і властива епосі "апологія звуку", який звільняється від "всесвітнього тяготіння" класичної функціональності – повернення до первинної магії фонізму. Крім того, "Семеро їх" можна вважати першим самостійним, завершеним варіантом втілення оригінального тексту заклинання в професійній музиці (згадані вище сцени з опер М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова являють собою фрагменти більш масштабних – оперних партитур).

Звучанню віршів Бальмонта Прокоф'єв надає воістину космічний смисл і розмах, підкреслюючи в музиці грандіозність зіткнення стихій, сутичку світових сил. В музичному відношенні заклинання древніх халдейських жерців звертає на себе увагу, перш за все, експресивністю звучання. Динаміка коливається від *f* до *fff*, що зумовлено вже величезним складом виконавців: четверний склад оркестру з підсиленою групою мідних духових (чотири труби, вісім валторн, чотири тромбони, дві туби!) та двома арфами, великий хор, соліст – драматичний тенор.

Бажання підкреслити "надособовий" початок у "Семеро їх" привело автора до відмови від національно визначених жанрово-інтонаційних витоків (як це було у "Скифській сюїті", подібність до якої відчувається подекуди в емоційному тонусі халдейського заклинання, в самій "первісності" його образного ладу). Як зазначає А. Калашнікова, "скіфська сфера у Прокоф'єва розкривалася в області напруження між архаїчним і сучасним, що виявилось не лише на образно-смісловому рівні, але й у виборі виражальних засобів. У цьому сенсі до прокоф'євського методу можна віднести спостереження Т. Адорно над стилем Стравинського: "Він вибудовує напругу між архаїчним та модерністським таким чином, що заради достовірності архаїки йому приходиться відкидати доісторичний світ у якості стильового принципу"... і, відмовившись від "реставраційного" підходу, говорити мовою сучасних стилів" [4, 133]⁵.

Схоже, С. Прокоф'єв сприймав стихійність подій, що відбувалися в Росії на початку ХХ століття, а також майбутній "світовий переворот" подібними до "космізму" язичеської міфології. Цим пояснюється і звернення композитора в період дестабілізації суспільного життя до "варварських" язичеських образів, і звучання скіфської теми в його творчості у міфопоетичному ключі – в аспекті втілення ідеї перемоги космосу над деструктивними хаотичними силами: "Сили хаосу можуть з'являтися в образах різних демонічних істот, перемога над якими осмислюється як процес космогенезу або у крайньому разі як засіб підтримки космічного порядку", – зазначає Є. Мелетинський [7, 208].

Порівняно нетривала за часом, "скіфська" лінія вписала в історію російського мистецтва унікальну сторінку, історично виправдану й актуальну – пов'язану з концепцією перетворення дійсності. "Є минуле, події якого визначають ходу майбутнього – сенс цих подій входить в саму "плоть" сьогодення, він є невід'ємним від них ... і зберігає в собі значення, що існують в усьому просторі історії..." [3, 215]. Образи архаїчної – "дикої" стихійної сили шокує резонували з світовідчуттям людини нової епохи, з її руйнівністю, агресивністю, катастрофічністю.

Звертаючись до пластів культури часів "дитинства людського суспільства", до ритуального, надособистісного, міфологічного (тобто того, що втратило свою належність до конкретної історичної реальності), – художники нової епохи прагнули осмислити явища сучасної їм дійсності – періоду "революційного скіфства", яке викликало "дивний поворот до архаїки" (С. Прокоф'єв). Так чи інакше, "скіфство" стало в художній культурі початку минулого століття однією з метафоричних формул, що визначили "рух до правитоків", втілення експресивно-архаїчної, варварської образної сфери.

Ідея відображення сучасності у дзеркалі праісторії, єдності минулого й майбутнього, що втілювалася в "скіфській лінії" російського мистецтва, стала ще одним проявом провідної тенденції культури Срібного віку, пов'язаної з "програмою" загального синтезу ("усеєдності") – як у сфері пізнання, так і у творчості.

Примітки

¹ "Скіфство" – умовна експресивно-архаїчна образна сфера, породжена протиріччями світосприйняття певної частини художньої інтелігенції, яка з надією і страхом чекає майбутнього..." [5, 181].

² О. Демченко пише про "азіатчину", яку розуміють як особливу грань російського національного характеру в його зіткненнях зі скіфським началом (хоча б метафорично), з тим, що йшло від часів татаро-монгольського іґа" [2, 175]. Т. Ліванова вказує, що "образ закляття надприродної сили або заклинання, навіювання, що діє магнетично", був відомий музиці вже у ХVІІ столітті й надалі одержав розвиток у ліричних трагедіях Ф. Рамо, в операх Х.В. Глюка [6, 228-229].

³ Про задум "Симфоній духових" читаємо в "Хроніці": "Це строгий обряд: він розвивається короткими молитовними наспівами, котрі виконують то одна, то інша група однорідних інструментів" [14, 150-151].

⁴ За свідоцтвом самого Прокоф'єва, "начерки" нового твору були зроблені ним "за дванадцять днів, з яких сім працював, а п'ять не писав" [9, 670]; "потроху великі пусті простори стали заповнюватися фактурою і малюнком: скелет став обростати мускулами" [там само, 672]. 13 грудня 1917 р. композитор остаточно оформив ескіз "Семеро їх", а 13 (26) січня 1918р. завершив партитуру.

⁵ Аналітичну базу дисертаційного дослідження А. Калашнікової складають чотири твори С. Прокоф'єва, кожен з яких, на думку автора роботи, уявляє собою один з етапів розвитку "скіфської" лінії в творчості композитора ("Скіфська сюїта", Другий фортепіанний концерт, "Семеро їх" та Друга симфонія).

Використані джерела

1. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Бобринская Е. – М.: Пятая страна, 2003. – 304 с.
2. Демченко А. Полузабытый шедевр (заметки о "Песни соловья") / А. Демченко // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 174–177.
3. Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины ХХ века / А.В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПИ им. А.И. Герцена, 2006. – 233 с.
4. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Анна Владимировна Калашникова. – Нижний Новгород, 2008. – 204 с.
5. Курченко А. "Скифство" в русской музыке начала ХХ века. "Скифская сюита" С. Прокофьева и "Весна священная" И. Стравинского / А. Курченко // Из истории русской и советской музыки. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 181–199.
6. Ливанова Т. Н. Западно-европейская музыка ХVІІ-ХVІІІ веков в ряду искусств / Т.Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский (2-е изд., репринт.). – М. : РАН: Языки русской культуры, 1995. – 406 с.
8. Павлинова В.П. Творческое формирование С.С. Прокофьева и художественные тенденции современности : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / В.П. Павлинова. – М., 1991. – 24 с.
9. Прокофьев С. Дневник: в 3 т. Т. 1: 1907—1918 / Сергей Прокофьев / Предисл. Святослава Прокофьева. – Париж : sprkfv, 2002. – 813 с.
10. Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева / Н. Рогожина. – М.-Л. : Советский композитор, 1964. – 128 с.
11. Русская литература ХХ века: Дооктябрьский период / [сост. Н. Трифонов]. – М. : Просвещение, 1971. – 327 с.

12. Смирнов И. О С. Городецком / И. Смирнов // Русская литература. – 1967. – № 4. – С. 180–185.
13. Стернин Г. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века: Исследования. Очерки / Г. Стернин. – М. : Советский художник, 1984. – 324 с.
14. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : Музгиз, 1963. – 273 с.

УДК 792 (430)

Галина Дмитрівна Миленька
кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого

**НІМЕЦЬКА НАРОДНА ТРАДИЦІЯ
ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ
(за матеріалами дискусії Г.-Е. Лессінга з Й.-Х. Готшедом)**

Проаналізовано перше теоретичне осмислення Лессінгом проблем німецького театру та розглянуто позицію вченого щодо необхідності залучення національної традиції.

Ключові слова: національна традиція, німецький театр, французький класицизм, бароко, "Доктор Фауст", Й.-Х. Готшед, Г.-Е. Лессінг.

The article analyses the first Lessing's theoretical comprehension of the German Theatre problems and reviews the scientist's opinion as to the necessity of using national traditions.

Keywords: national tradition, German theater, French classicism, Baroque, "Dr. Faust", J.Cr. Gottsched, H.-E. Lessing.

Реформа німецького театрального мистецтва доби Просвітництва значною мірою пов'язана з діяльністю Г.-Е. Лессінга. Щоб уявити масштаб його внеску у створення національного театру, варто хоча б коротко розглянути театральне життя Німеччини першої половини XVIII ст., яке уявляло собою доволі сумну картину. Відсутність загальнонаціонального театру компенсувалася виступами італійських, французьких і англійських гастролерів, блазнівськими імпровізаціями і "жорстокими" видовищами. Репертуар німецької сцени переважно був представлений барочними фантазмагоріями, складними тривалими і малоцікавими, так званими, "державними героїчними діями" з штучним нагромадженням жаків, а національна традиція переважно обмежувалася буфонними видовищами, розважальною клоунадою і пантомімою. За наданою Лессінгом характеристикою, "державні і героїчні видовища були сповнені дурницями, пихатістю, брудом і грубими жартами", а комедії "складалися з перевдягань і чарівних перетворень, а верхом дотепності в них являлися бійки" [2, 245]. З кінця XVII ст. "державне героїчне дійство" стає найтипівішою для Німеччини офіційною виставою, яка за композиційною структурою зберігала близькість до середньовічних містерії, а по суті відображала ненависний для ранніх німецьких просвітників вишукано-чудернацький стиль бароко. А майже єдиними персонажами, які викликали інтерес демократичної публіки залишалися герой народної німецької легенди Фауст, традиційний німецький персонаж Гансвурст та захопивший німецьку сцену внаслідок гастролей італійських комедіантів Арлекін. При цьому варто зазначити, що блазень Арлекін увібрав у себе характерні риси німецького Ганса.

Безперечно, німецька сцена потребувала професіоналізації і радикальних реформ. Цю історичну місію успішно здійснив Г.-Е. Лессінг. Водночас, осмислюючи "модернізацію", що розпочалася на німецькій сцені, не можна оминати увагою театральну діяльність професора Лейпцігського університету Й.-Х. Готшеда (1670 – 1766), який згодом стане об'єктом полемічних нападів Лессінга. Готшед "прокляв імпровізацію" і "урочисто вигнав зі сцени Арлекіна" [2, 245], він позбавив німецький театр "героїчних державних дійств", улюбленої драматичної форми бароко, що була переважана чисто видовищними елементами, і врешті-решт став одним з перших, хто рішучо виступив проти барочного хаосу німецької сцени, запропонувавши для неї шлях розвитку за класицистською моделлю. Готшед заперечував бароко у всіх його проявах і виступав проти несмаку і помпезності придворних вистав та зовнішньої розважальності і "безформної" демонстрації незвичайної плутанини народного фарсу. Позиція лейпцігського професора, що базувалася на раціоналістичних засадах, була орієнтована на впровадження у німецьке сценічне мистецтво нормативних законів Класицизму. У боротьбі з бароко, він спирався на математичний метод творця системи німецького раціоналізму Християна Вольфа (1679 – 1754) та автора трактату "Поетичного мистецтва" Нікола Буало (1636 – 1711), який сформулював "раціональні" естетичні принципи французького класицизму.

Свою теорію класицизму Готшед обґрунтовує у теоретичному трактаті "Досвід критичної поетики" (1729), де піддає критиці штучну пихатість сучасної німецької драматургії і закликає наслідувати

античну і французьку драматургію XVII ст. На його думку, драматургія повинна бути поєднанням корисного і приємного. При цьому корисне Готшед пов'язує з повчальністю основної думки і змісту драми, а неприємне – з тим брутальним, простонародним, блазнівським, що не може сприяти вихованню смаку німецького глядача. З метою упорядкування німецької сцени Готшед намагається прищепити театру виховну мету і зробити його джерелом розповсюдження розумних ідей. Вихідним пунктом трагедії Готшед вважав "моральну тезу", котрій підкоряється весь задум і його художнє втілення. Звідси заклик ученого до пристрасного картання зла і вихвалання чеснот, що має "викликати у читачів і глядачів ненависть до пороків і любов до доблесних вчинків" [3, 48-49].

Раціоналістичний підхід Готшеда до драматургічної діяльності, яка, на його думку, має спиратися на розум і наукові знання, повністю заперечував роль уяви у художній творчості. За Готшедом, творчість митця – це діяльність вихователя і трибуна, а її завдання – повчати розумним істинам, а не розважати і дивувати. У зв'язку з цим він вважає, що головну роль у творі повинен мати ідейний зміст, а не форма, як у письменників бароко. Ніщо не повинно відволікати від основної ідеї твору, оскільки краса мистецького твору – в його ясності, а центром має бути "людина, носій соціального розуму" та її дії, "що виходять з руху її свободної волі" [3, 48]. Для Німеччини, яка не мала тієї великої драматургічної спадщини, як Італія, Англія і Франція, такий просвітницький виклик був особливо актуальним. Заперечуючи все химерне, занадто пишне і орнаментальне, Готшед виступав за ясність і простоту драми, тому суттєвою складовою його театральної реформи було заперечення всього незвичайного, невідомого і надприродного. Вчений вважав, що разом із Арлекіном-Гансвурстом і державними дійствами з німецького театру необхідно викреслити все те, що не можна пояснити законами природи і розумом, зазначаючи при цьому, що "лише простолюд носить ще з "Доктором Фаустом" і іншими подібними книгами, від читання яких їх з часом теж відучать. Лише мандрівні актори грають ще п'єси, в котрих можна побачити, як колдуні у сміхотворному одязі креслять знаки, кола і фігури, бурмочучи при цьому заклинання і безглузді магічні формули" [2, 124]. Спираючись на класицистський досвід, зокрема "Поетичне мистецтво" Н. Буало, Готшед визначає межі драматургічних жанрів. Слідом за французьким теоретиком він закликає дотримуватися чіткого розподілу драми на трагедію і комедію, а серед своїх естетичних вимог виокремлює обов'язковість моральної мети, чим привносить у драматургію прагматичний дидактизм, що був відсутній у Буало. Готшед закріплює за німецькою драматургією класицистські правила побудови трагедії, а саме – поділ трагедії на п'ять актів; "зчеплення сцен", що мають витікати одна з одної; відкидає наявність монологів, оскільки сцену без діалогу вважає пустою.

Натомість не можна не врахувати і позитивної на певному етапі ролі лейпцігського професора, передусім в упорядкуванні репертуарної політики і орієнтації німецького театру на професійний підхід. Його заклик вчитися у П. Корнеля, Ж. Расіна і Ж.-Б. Мольєра звернув увагу драматургів на закони структурування драми. Отже, у справі розбудови німецького професійного театру Готшед виступив як справжній просвітник, розуміючи його значення у духовному розвитку нації; він також сприяв подоланню зневаги німецького суспільства до театру і в унісон з іншими просвітниками виступив за серйозне відношення до нього.

Готшедівська театральна реформа була викладена не лише у "Досвіді критичної поетики", а й послідовно втілювалася на практиці. Так, реалізуючи свої теоретичні положення, він активно береться за переклади і постановки творів П. Корнеля і Ж. Расіна: впроваджує на німецькій сцені французьку драматургію ХУІІ ст., зокрема, перекладає "Іфігенію" Ж. Расіна та ін., збагачуючи в такий спосіб німецький репертуар; здійснює постановку "Цинни" П. Корнеля у Саксонському театрі. Результатом літературних зусиль Готшеда стає шеститомне видання "Німецький театр, згідно правил Давньої Греції і Риму" (1740-1745), яке містило зразки оригінальних драматичних творів самого Готшеда, його дружини Луїзи, Й.Е. Шлегеля (1718 – 1749) та ін., а також власні переклади драматичних творів Ж. Расіна, П. Корнеля, Ж.Б. Мольєра, Л. Хольберга та ін. Цей збірник зіграв велику роль у формуванні німецької літературної мови, драматургії і пропаганді просвітницьких ідей.

Практичною реалізацією естетичних устремлень Готшеда стає і його співпраця з Кароліною Нейбер (1697 – 1760), з якої і розпочалася просвітницька реформа німецького сценічного мистецтва першої половини ХУІІІ ст. До зустрічі з Готшедом К. Нейбер – талановита актриса – довгі роки очолювала мандрівну театральну трупу, вистави якої завжди мали успіх, зокрема їх охоче відвідував студент Лейпцігського університету Г.-Е. Лессінг. Під впливом Готшеда, який спрямував творчу енергію К. Нейбер на перетворення німецької сцени, і при його сприянні вона зробила перший крок у справі практичної професіоналізації сценічного мистецтва Німеччини. Покладаючи великі надії на її талант і організаторські здібності, Готшед сподівався закласти у Лейпцигу (20-ті роки ХУІІІ ст.) основи німецького національного театру. Саме завдяки К. Нейбер йому вдалося просунути на сцену твори П. Корнеля, "датського Мольєра" Л. Хольберга, Ж.Ф. Реньєра, Ф. Детуша і П. Маріво. Не можна не відзначити і факт постановки трупою Нейбер, хоча значно пізніше (1747-1748 рр.), ранніх комедій Г.-Е. Лессінга "Молодий учений", "Стара діва", "Женоненависник".

Втілюючи поради Готшеда, К. Нейбер ввела до театрального репертуару "правильні" віршовані трагедії і комедії за французьким зразком і намагалася ліквідувати акторську імпровізацію та традиційну буфонаду. Її постановки класицистського репертуару одразу поставили перед німецькими акторами завдання планомірної і вдумливої роботи над роллю у відповідності до сценічних канонів

французького Класицизму. Шлях професіоналізації німецьких акторів, в першу чергу, здійснювався Кароліною Нейбер через відпрацювання техніки декламації і ритмо-пластичної партитури сценічної дії. Про свій розрив із грубим фарсом вона заявила гучною демонстрацією публічного "виштовхування" Гансвурта з німецької сцени і спаленням його опудала, втіливши на сцені написаний нею самою алегоричний сюжет "Суд над Гансвуртом" (1737). Нейбер, яка сама вийшла у ролі Гансвурта, символічно перевдягалася зі строкатого одягу у білий, що визначало її намір "обілитися і розпочати життя з чистого листа" [1, 230].

Однак реформа Готшеда і Нейбер великого успіху не мала. Всі їхні зусилля не зустрічали одностайної підтримки у глядача, який, як і раніше, надавав перевагу фарсовому гумору Гансвурта. Зіткнувшись зі смаками публіки, вона врешті-решт "порвала" з Готшедом і змушена була повернутися до популярних п'єс старого репертуару, серед яких були і сюжети про витівки Гансвурта, і перипетії з нечистою силою доктора Фауста.

Отже, і особисто, і шляхом залучення талановитих митців, котрі прагнули реформувати театр, Готшед здійснив спроби збагатити репертуар і долучити німецьке театральне мистецтво до європейської культури. Він поставив перед театром моральні і соціальні завдання, висунувши вимоги професійної майстерності, як у справі створення актуального репертуару, так і театральної практики. Поклавши кінець хаотичному свавіллю і неохайності характерної для німецької сцени першої половини XVIII століття, він, певною мірою, сприяв її професіоналізації. Раціональний підхід Готшеда до "переформування" німецького театру за класицистським зразком був категорично неприйнятним для Г.Е. Лессінга. Але той зробив свою справу, звернувши увагу на театр як мистецтво професійне, що створюється за своїми чітко визначеними законами і не може бути імпровізованою забавою вуличного натовпу.

Г.-Е.Лессінг не підтримував класицистських тенденцій, що їх впроваджував на німецькій сцені Готшед і відкидав його заслуги у прищепленні театральному мистецтву Німеччини французького шаблону. Він суворо докоряв Готшеду за його намір "позбутися" традиційних для німецької театральної культури персонажів. Всупереч думці, висловленій у літературно-критичному журналі "Бібліотека", який виходив у Лейпцигу з 1757 по 1759 роки, щодо позитивного внеску Готшеда у "вдосконалення" німецької сцени, Лессінг виступає з різкою оцінкою його реформаторської діяльності. Картина "занепаду" театрального життя була наочною і не потрібно, відзначає Лессінг, мати "гострий і сильний" розум, щоб це зрозуміти". Продовжуючи свою думку він відзначає, що практичні зусилля Готшеда на шляху подолання примітивізму "старого театру" стосуються швидше не вдосконалення німецької сцени, а є його бажанням "бути творцем зовсім нового" [2, 245] театру. "Новий театр" за Готшедом мав вирости на основі прямих запозичень французького літературного і театрального досвіду XVII століття, а його заперечення імпровізації і "вигнання зі сцени Арлекіна" саме по собі було "найграндіознішою арлекінадою, котра колись розігрувалася" [2, 245].

Лессінг категорично не міг погодитися з лейпцігським професором у виборі зразкової моделі для розбудови нового театру; його обурювало безпідставне намагання Готшеда "офранцузити" німецьку сцену без урахування "німецького образу думки" [2, 245]. Лессінг, з оглядом на традицію німецького театру, підкреслює, що важко не помітити "на прикладі наших старих драматичних п'єс", котрі були викреслені Готшедом з репертуару німецьких комедіантів, що німцям "значно ближче англійський смак, ніж французький", оскільки "у своїх трагедіях ми бажано бачити і мислити більше, ніж нам дозволяє боязка французька трагедія; що велике, жадливе, меланхолічне діє на нас сильніше, ніж витончене, ніжне, лагідне, що простота стомлює нас більше, ніж надмірна складність і заплутаність тощо" [2, 245-246]. Якби Готшед зважив на національну особливість попереднього розвитку німецького сценічного мистецтва, зауважує Лессінг, – це б безперечно зумовило його вибір у якості зразка для формування національного театру англійської моделі і використання драматургічного досвіду молодших сучасників Шекспіра Б. Джонсона, Ф. Бомонта і Дж. Флетчера, не говорячи вже про самого В. Шекспіра. У цій площині можна знайти пояснення принципового неприйняття Лессінгом реформаторської діяльності Готшеда. Між рядків лессінгових висловлювань доволі чітко відчувається його неприйняття французького лекала для професіоналізації німецького театру, а також жаль з приводу того, яким би міг бути німецький театр, якби англійський вектор визначав перші кроки його оновлення. Ще не один раз задля підтвердження своїх поглядів Лессінг буде звертатися до творчості Шекспіра, але вже в одній з перших лессінгових теоретичних праць, що були присвячені розгляду проблем театру – знаменитому сімнадцятому літературному листі (16.02.1759) – він захоплено апелює до великого англійця. "І як не дивно, – пише Лессінг, – у наслідуванні античності Шекспір значно більш великий трагічний поет, ніж Корнель не зважаючи на те, що Корнель відмінно знав давніх, а Шекспір майже не знав їх" [2, 246].

Порівнюючи особливість трагедій шекспірівських і класицистських, Лессінг відповідно до пануючої класицистської доктрини виходить з загальних положень теорії Арістотеля, а саме: мета трагедії – збуджувати страх і співстраждання. Наразі він вдається до чіткого визначення сутності драматургічних переваг шекспірівської творчості. Корнель, хоча і "ближче до давніх", – відзначає Лессінг, – але ніколи не досягає "мети трагедії", оскільки наслідування давніх у французького драматурга – це тільки запозичення "технічних прийомів" античних трагіків. Натомість Шекспір проникає у саму суть буття, тому у своїх трагедіях завжди влучає в ціль, відтворюючи онтологічні виміри людського переживання світу, як це від-

бувається у трагедії давніх греків. "Після "Едіпа" Софокла ніяка трагедія у світі не має більшої влади над нашими пристрастями, ніж "Отелло", "Король Лір", "Гамлет" і т.д." [2, 246], – констатує Лессінг.

З цієї ж причини він шкодує, що в організовані Готшедом переклади німецькою зарубіжної драматургії не увійшли твори Шекспіра, якого, на думку Лессінга, Готшед "і не знав", і котрого "з гордовитості і пізніше не захотів вивчити". Лессінг вважає, що переклади "кращих п'єс Шекспіра" були б більш "плідними, ніж близьке знайомство з Корнелем і Расіном", з двох причин. Одна з них стосується закладання мистецьких перспектив, а по суті – майбутнього німецького театру, оскільки Шекспір "пробудив би у нас зовсім інші таланти, ніж ті, які могли визвати до життя Корнель і Расін" [2, 246]. В першу чергу Лессінг має на увазі авторські п'єси Готшеда і його дружини, що вони "змайстрували за допомогою клею і ножиць" [2, 245]. Той драматургічний вакуум, в якому опинився німецький театр в середині XVIII ст., Лессінг значною мірою обґрунтовує відсутністю інтересу до драматургії великого Шекспіра: "Тому що г е н і я може надихнути лише г е н і й (курсив Лессінга), і легше за все той, котрий всім (...) зобов'язаний природі і не відлякує нас складністю досконалості, що досяг він у мистецтві" [2, 246]. Друга причина стосується його міркувань стосовно більшої прийнятності німецьким менталітетом англійського підходу до відображення дійсності. Лессінг рішучо заявляє, що "Шекспір сподобався б нашому народу значно більше, ніж ці французькі п'єси", оскільки "в наших старих п'єсах було дійсно багато англійського" [2, 246].

Свою думку з цього приводу Лессінг доводить прикладом власної обробки німецької легенди про доктора Фауста. Його вибір саме цієї народної легенди є не випадковим, адже вона стала одним із знакових сюжетів німецької театральної культури. Пройшовши шлях від народних переказів, лялькових видовищ та ін., ця легенда у творчій переробці В.Гете отримала світове художнє значення як сюжетна основа найвидатнішого твору німецької літератури. На прикладі цього легендарного сюжету можна прослідкувати історію становлення німецького театру від початку XVI ст. аж до XIX ст.: від комічних площадних імпровізацій до насиченого символіко-алегоричними образами і складною асоціативністю філософської трагедії Гете; від забавної сутички доктора Фауста з володарями пекла до пошуків сутності буття. Історія доктора Фауста, в якого "закохана була Німеччина", відзначає Лессінг, містить "безліч сцен, котрі могли б бути під силу лише шекспірівському генію" [2, 246]. Фігура Фауста, вочевидь, має шекспірівський масштаб в охопленні дійсності і пошуках граничної глибини людського розуму. В.М.Жирмунский – автор коментаря до академічного видання "Легенди про доктора Фауста" – наголошує, що Лессінг не знав, що німецька п'єса за своїм походженням дійсно сходиться до театру часів Шекспіра – до трагедії Марло; "трагедія ця взагалі не була йому невідома, тим не менш геніальним чуттям він зумів вгадати у німецькій драмі її "шекспірівські" риси" [2, 354]. Невипадково Лессінг зосереджує особливу увагу на цій легенді, адже центральна особистість, котра вразила народну уяву, відбивала великі прогресивні рухи людської думки доби Відродження з усіма її історичними протиріччями. Не в останню чергу одним з суттєвих протиріч, втілених народною творчістю німців в образі Фауста, є нашарування уявлень, що відображають середньовічні вірування і марновірства. З цим і пов'язана більшість фольклорних версій цієї легенди як легенди про Фауста-чорнокнижника.

Продовжуючи свої міркування з приводу того, що "в наших старих п'єсах було дійсно багато англійського", і для доведення цієї обставини Лессінг обирає фрагмент сцени з "старого начерку цієї трагедії" – "Фауст і семеро духів" у власній обробці, а отже – вперше вводить цю легенду в німецьку класичну літературу. Насичена пристрасними діалогами Фауста з духами, ця сцена відбиває дерзновенні шукання людського духу і силу розкріпаченого розуму в його прагненні до безмежних знань. Вводячи до сюжетного плану першої дії дух Арістотеля та міркування Фауста щодо Арістотелевої ентелехії, Лессінг в такий спосіб визначає свою інтерпретацію "Фауста" як трагедії знання. Фінальна фраза-запитання з сімнадцятого листа Лессінга після тексту "Фауста" фактично стає виразом холодній шляхетності французьких трагедій: "Що ви скажете про цю сцену? Ви хотіли б мати п'єсу, повну таких сцен? Я також!" [2, 248].

Історія не зберегла для нащадків текст трагедії Лессінга "Доктор Фауст", але існують документальні відомості про його багаторічну роботу над цим сюжетом, перемовини з дирекцією Віденського театру щодо постановки, а також інформацію стосовно здійснення сценічного варіанту "Фауста" у Гамбурзі в сезон 1767-1768 рр. Зокрема, про роботу Лессінга над сюжетом Фауста, свідчить лист від 14 травня 1784 р. відомого німецького літератора Х.Ф. фон Бланкенбурга (1744 – 1796) [2, 251], в якому він підтверджує загальну концепцію лессінгового "Фауста" як трагедії знання. Додаткові відомості щодо загального плану цієї п'єси Лессінга також містить лист до видавця "Театральної спадщини" Й.Я. Енгеля (1741 – 1802) [2, 252] – літературного критика і послідовника Лессінга. Обидва листи є свідченням того, що у лессінговому варіанті "Фауста" зберігаються традиційні демонологічні риси народної легенди, пов'язані з наявністю всілякого "чортівнища". Але трактування легендарного сюжету як трагедії шукань вільної людської думки одночасно є і свідомим ідейною модернізацією Лессінгом сюжету в дусі Просвітництва. Підтвердженням активізації творчого використання живої традиції народної поезії і національної старовини стає і театральна діяльність Кароліни Нейбер, яка після розриву з Готшедом, повернулася до популярних п'єс старого репертуару, до яких належав і "Доктор Фауст".

Отже, звернення до народної драми про Фауста є практичним виступом Лессінга проти доктрини французького придворного класицизму, що її пропагував Готшед, і боротьбою за національний шлях розвитку німецької драми. Свої погляди з даного питання Лессінг вперше виклав у 1759 році у

"Листах про новітню літературу". У повній мірі його естетична концепція театрального мистецтва буде викладена у збірці "Гамбурзька драматургія", але вже тут доволі чітко можна побачити основні орієнтири його поглядів на театр. Відтворення засобами мистецтва життя у його природному вимірі, творча трансформація здобутків національної культури, створення достовірних у своїй трагічності характерів, використання шекспірівського драматургічного досвіду – це ті питання, які були поставлені Лессінгом у першому теоретичному осмисленні завдань, що стояли перед сучасним німецьким театром, і які згодом будуть змістовним наповненням його основних вимог до мистецтва – "правди" і "виразності". В теорії театру Лессінга ці поняття набудуть майже категоріального значення, оскільки у просвітницькій естетиці вони відповідали її основній вимозі – наслідування реальної, багатовимірної правди життя.

Використані джерела

1. История зарубежного театра / Отв. ред. Л.И.Гительман. – СПб.: Искусство, 2005.
2. Легенда о докторе Фаусте / Отв. ред. Н.А.Жирмунская. Издание подготовил В.М.Жирмунский. Серия Литературные памятники. Академия наук СССР. – М.: Наука, 1978.
3. Шиллер Ф. История западно-европейской литературы нового времени: в 2 томах / Шиллер Франц. – М.: Художественная литература, 1935. – Т.1.

УДК 725.822

Олексій Павлович Кужельний
народний артист України,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК СКЛАДОВА ДРАМАТУРГІЧНОЇ ОСНОВИ МАСОВИХ ЗАХОДІВ

У статті проаналізовано особливості художнього образу як складовій драматургічної основи театралізованих масових заходів. Особливу увагу приділено емблемному та розгортаючому різновидам художнього образу.

Ключові слова: *художній образ, масові заходи, режисер, свято.*

The article analyzes the features of the image as a constituent bases dramatic theatrical events. Particular attention is paid emblemnomu unfold and varieties of the image.

Keywords: *character, events, film director, a holiday.*

Поступ демократії та ринкові відносини виносять на поверхню найбільш затребуване людьми, тому сьогодні виникають, як і 3-5 років тому, евент-агентства (від англійського event – подія). Досвід спілкування з цими організаціями довів, що здебільшого їх створюють талановиті і енергійні менеджери, але лише дуже мала їх частка ставиться з повагою до професіоналів у справі організації подій, тобто до режисерів масових заходів та свят.

Агентства збирають візитівки фірм, які надають цікаві для сцени послуги (льодові скульптури, повітряні кульки, паперові ліхтарі), мають ведучих, артистів та колективів, інколи навіть хорів та танцювальних ансамблів. Ідея та надзавдання події безпосередньо залежать від гаманця замовника і менш за все від змісту і значення події.

Пам'ятаю, як моєму приятелеві одне з таких евент-агентств запропонувало провести весілля в "оригінальний" спосіб. Саму церемонію розпису було запропоновано провести в готелі з величезною банкетною залюю. У фіналі мав прозвучати сигнал пожежної тривоги, а всіх гостей та родичей молодят мали евакуувати з приміщення до автобусів, які після нарізання кількох кіл навколо готелю поверталися до нього. А тоді всі знову запрошувалися до банкетної зали, але вже під музику, яку виконував оркестр пожежних. Звичайно, я переконав мого приятеля провести всю церемоніальну частину в більш цікавий і, безумовно, урочистий спосіб, а саме: її у пам'ятнику історії "Золоті ворота" у світлі смолоскипів і в оточенні лицарів.

Маючи постійні контакти з різними евент-агентствами, мушу визнати, що їм дедалі більше стає зрозумілою необхідність співпраці з професійними режисерами. Особливу радість відчуваю, коли замовники та організатори масових заходів та свят розуміють, що як би оригінально, сучасно не намагалися вони придумати, сконструювати свій задум, знання про те, як аналогічні свята відзначало людство у різні часи, завжди стає у пригоді. Не йдеться про спроби примітивно приладнати античні вакханалії до молодіжного новосілля. Йдеться про розуміння прийомів вибудови дії, принципів організації простору, способу спілкування із глядачем, створення поліфонії виражальних засобів, які лежать в основі цього виду мистецтва, що, у свою чергу, актуалізує проблематику нашого дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати художній образ театралізованих масових заходів з урахуванням режисерського задуму та вирішення надзавдання.

Загальновідомо, що всі митці мислять образами. Такою є природа художньої творчості. Саме вибудова образу в дійстві, а також сприйняття цього процесу глядачем і є змістом мистецького діалогу.

Звичайно, найголовнішою є ідея – як формообразуюча сутність образу. Проте на практиці зазвичай трапляється так, що і образ, і ідея народжуються одночасно, хоча й існують паралельно. Водночас ці дві складові драматургічної основи театралізованих масових заходів формуються тільки шляхом обдумування і шліфовки кожної із них окремо.

Якщо режисер працює не просто з колективом однодумців, а й самодостатніх мистецьких особистостей, то йому варто гармонізувати художні висловлювання колег у єдину образну форму, яка слугуватиме переконливості ідеї, робитиме надзавдання основою спільного хвилювання сцени і глядачів.

Драматургія масового свята, на відміну від драматургії театральної, не передбачає відпрацювання взаємодії персонажів або діючих осіб, не займається дослідженням їх психологічного стану. В ній немає мотивації для багатослів'я. З іншого боку, умови для сприйняття масового видовища не сприяють широкому використанню словесного жанру. Тим більш вагомими стають ті тексти, без яких, на думку режисера і сценариста, свято не може обійтися. Саме в цих текстах має висловлюватися, декларуватися надзавдання свята – для чого проводить його режисер, що проведенням цього заходу необхідно проголосити, затвердити. В цьому полягає дидактична функція масових заходів.

Надзавдання театралізованих видовищ та свят – це відповідь на запитання: які ідеали соціальної поведінки має сприйняти глядач, які історичні події, які явища сьогодення демонструють ідеали соціальної поведінки.

Надзавдання – це те, заради чого режисер створює свято, до чого прагне саме свято. Інколи надзавдання ототожнюється з ідеєю художнього твору: "Надзавдання – (ідея) не результат, а першоджерело, збудник, основний двигун творчого процесу" (О.Таїров); "Надзавдання... так Станіславський називав основну думку п'єси, її ідею" (Г.Товстоногов).

Приклад 1. Київським міським головою було поставлено завдання провести Парад комунальної техніки міста. Ідея виникла після перегляду такого параду в одному з обласних міст України.

Спочатку ця пропозиція викликала відверто іронічне ставлення – "сміттєвози на параді; вальс поливальних машин". Саме в період роздумів над проведенням заходу я повертався з Одеси до Києва і побачив на трасі сучасний комплекс з укладання дорожнього покриття.

Оскільки до театрального інституту я закінчив автодорожній, то ще не забулася виробнича практика з аналогічною працею. Бачення того, наскільки вдосконалилася техніка, наскільки виробничий процес став технологічнішим, підштовхнуло до розуміння надзавдання режисера параду: краса і досконалість повинна бути у кожній точці життя. І тоді підйомний кран стає журавлем, який приносить дітей, а міський автобус везе духовий оркестр з ЗАГСу. Весільний кортеж іде за катком, яким керує наречений, рівним і твердим шляхом до щастя.

Просте завдання – показати технічний склад комунального господарства міста завдяки сформульованому режисером надзавданню так, щоб власне хвилювання могло захопити колег і учасників заходу, зразу надихнуло на художнє осмислення події, відкрило шлях художнім образам.

Результатом проведення параду стала закупівля нових зразків комунальної техніки і розуміння колективів – учасників параду можливості продемонструвати в цьому заході свої здобутки.

Аналогічний парад наступного року демонстрував свіжепофарбовану у веселі кольори техніку. Красивішими стали салони і робочі місця комунальних машин. Питома вага естетичного начала, рятівна краса побуту торує шлях до душевної краси. Те, заради чого робився перший парад, було сприйнято на безсловесному рівні.

Надзавдання другого параду переформулювалося: краса і досконалість повинні бути у кожній точці життя столиці України. Звучить дещо спекулятивно, але акцентція "столична краса" додала свята нових фарб. Так однорідні за ідейно-тематичною основою свята можуть по-різному вирішуватися режисером завдяки точному формулюванню надзавдання. Забігаючи наперед підкреслимо, що це один з, але не єдиний засіб, урізноманітити постановки регулярних (таких, що повторюються з певною періодичністю) свят.

"Режисеру необхідно думкою й серцем зрозуміти проблему, над якою він збирається працювати. Інакше не треба і братися за неї. Коли цей дуже важливий етап митцем-громадянином буде пройдено, треба переходити до наступного етапу. Тут важливо зрозуміти, що саме породило в суспільстві проблему, які кризові, етично-моральні або соціальні явища спонукають або "допомагають" її існуванню. А також, які ти, як режисер-громадянин своєї країни, бачиш виходи з цієї ситуації, які вирішення пропонуєш людям" [1, 38], – писав О. Горбов.

Сценограф, композитор, художник по світлу, хореограф, як би глибоко вони не розуміли режисерський задум, все одно не в змозі слугувати йому абсолютно точно. З досвідом режисер починає радіти тому, що у кожного з співтворців є власне бачення, яке здатне додати образу, можливо, цілком неочікуваних граней.

Взагалі, чим уважніше режисер прислуховується до замовника, до колег по формуванню і реалізації задуму, тим більше в нього шансів на успіх. При цьому досвідчений режисер прекрасно розуміє,

що його керівна роль від цього ні трішечки не страждає. Просто він слідує принципу Юлія Цезаря: "Бути першим серед рівних".

Отже, плекати образ сім'єю митців у обстановці взаємоповаги і взаєморозуміння означає надати кожному з колег відповідальну батьківську роль. І тоді живиться образ не тільки енергією режисера, а й усіх тих, хто на сцені та за сценою сприяють його народженню. Я свідомо такій звичній для будь-якого заходу роботі творчого колективу надаю образу народження дитини. Саме така емоційна атмосфера має бути основою акту творчості.

Емблемний образ заходу демонструється у всій повноті з самого початку. Його розвиток або виявлення здійснюється за рахунок підтримуючих протягом дійства епізодів, деталей оформлення, пластики, світла та звуку.

Приклад 2. Для церемонії відкриття, кількох днів проведення і фінальної церемонії кінофестивалю, що проводиться у приморському місті, було придумано образ вітрильника.

На дерева вздовж алеї, що вела до місця церемонії, було запропоновано нависити вірьовки з різнокольоровими прапорцями, кінцівки вірьовки кріпили до землі, а вершину трикутника-вітрила, що утворився у результаті таких нехитрих маніпуляцій, віншував прапорець з емблемою фестивалю.

Відповідно, й сцена завдяки канатам, прапорцям і вітрилам-кіноекранам перетворювалася на великий романтичний вітрильник.

Прологом до церемонії відкриття мала слугувати композиція, яку ми умовно назвали "Дев'ятий вал". І справді, аби свято фестивалю відбулося, його організаторам довелося пройти крізь фінансові шторми, організаційні бурі й штили байдужості. Шуми і світло, вогонь і вода, дими – все згодилося, аби статичний образ явив свою багатолікість.

У спокої вітрила були червоними, синіми, а найголовніше – чудово працювали як кіноекрани. А драбини, канати, цюгла надали безліч можливостей для роботи режисера з пластики.

На фінальній церемонії під сльози глядачів вітрильник фестивалю згортав свої вітрила. Мені дуже хотілося закінчити японською традицією кидати на берег паперові стрічки (у нас би це міг бути серпантин) і розтягувати їх з тими, хто залишався на березі, тобто з глядачами.

Так емблемний образ, з одного боку, має бути простим, конкретним зрозумілим і таким, аби запам'ятався, а з іншого – треба використати всі можливості, які він надає, аби яскраво обігрувати цей образ протягом усього дійства.

Розгортаючийся образ спочатку або взагалі нічим не заявляється, або позначається деталлю. На шляху розгортання образу можливі обманки, коли глядачеві вже ніби стає зрозумілою логіка формування образу, а режисер її свідомо порушує. Образ може розгортатися від його схематичного позначення до повноти висловлювання через наповнення схеми елементами, деталями образу.

Приклад 3. На матеріалі новорічних та різдвяних свят, де обов'язковим елементом є ялинка, краще за все проілюструвати технологію створення образу, який розгортається.

Дія дитячої казки починалася з витягування Карлсоном на пусту сцену кубіка. Він крутив його на всі боки, дратувався, що ніяк не второпає, що з ним робити, аж поки не залазив у куб рукою, щось там намацував, і його обличчя сяяло радістю знахідки і врешті він облизував пальці. Потім з кубами з'являлися герої інших казок, які теж обігрували кубіки (розмір ребра один метр) і з часом розуміли, що, аби дістатися новорічної зірочки, яка позначалася проміннями світла з "неба", їм треба з цих кубіків зробити драбину. Через кумедні спроби побудувати сходи до неба (у вас вже виникла асоціація з біблейською притчею про вавилонську башту?) вони нарешті розставляють кубики пірамідою, яку віншує віфлеємська зірка – і на сцені виникає ялинка. У дірочках-віконцях, як прикраси на ялинці, сяяли посмішки казкових героїв, і ще багато пристосувань акторських, сценографічних надавали реальних рис казковій ялинці. А кіт Базіліо та лисиця Аліса навіть почали прискати її пахощами лісу. До речі, саме з таких кубіків видавалися і новорічні подарунки у фойє.

Приклад 4. Розгортаючийся образ було застосовано на концерті, присвяченому річниці перемоги у Великій Вітчизняній Війні.

Там від малесенького прапорця в руках хлопчика, який з дідусевих плечей вітав ветеранів війни, через військові прапори, через прапор перемоги на Рейстазі до величезного прапора на весь задник сцени (відеопроєкція на екрані) розгортався образ Прапора Батьківщини.

Відтак, на режисерах масових видовищ та свят лежить відповідальність не тільки за організацію масових заходів і урочистостей, а й право і необхідність знаходити святковість життєствердження і формування в широких масах впевненості у призначенні, талані, обраності долею та всього іншого, що створює оптимістичний погляд як у конкретній ситуації, так і в координатах вічності.

Використані джерела

1. Горбов А.С. Режисура видовищно-театралізованих заходів: посібник / Горбов А.С. – М.: Поліфаст, 2004.
2. Гьяцо Т. Етика для нового тисячелеття / Гьяцо Т. – Санкт-Петербург, 2005.
3. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / Шароев И.Г. // Учеб. для студентов высш. учеб. заведений. – М.: Просвещение, 1986.
4. Френкель М. Актер і предметний світ сцени / М. Френкель // Український театр. – 1979. – №4.

ЖІНОЧІ ТАНЦІ В КАЛЕНДАРНИХ ОБРЯДАХ УКРАЇНЦІВ

У статті на основі аналізу весняно-літньої календарної обрядовості висвітлено історичні аспекти виникнення українського жіночого танцю.

Ключові слова: *танці, жіночі танці, весняно-літні обряди.*

In the article on the basis of analysis spring-summer calendar ritual light up the historical aspects of origin of Ukrainian womanish dance.

Keywords: *dances, womanish dances, spring-summer ceremonies.*

Останнім часом різні аспекти української народної хореографічної культури все активніше потрапляють до кола наукової рефлексії мистецтвознавців, істориків культури, фольклористів (О. Чебанюк, С. Легка, В. Шкоріненко, Т. Павлюк, К. Кіндер). Автори більшою чи меншою мірою торкаються проблем розвитку українського народного, народно-сценічного, синтезованого з класичним жіночого танцю. Однак український жіночий танець не виступає самостійним предметом наукових розвідок.

Основними теоретичними працями щодо українського народного танцю залишаються праці В. Верховинця, А. Гуменюка та К. Василенка. Але можна зазначити, що народний танець активно досліджується в кожному регіоні України: В. Тітов "Танці Поділля" (Х., 2000), А. Нагачевський "Побутові танці канадських українців" (К., 2001), Б. Стасько "Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини" (І-Ф., 2004), Б. Кокуленко "Там де "Ятрань" ..." (К., 2006), Г. Кожоляк "Духовна культура українців Буковини" (Ч., 2007).

Протягом століть народний танець українців, як і багатьох інших народів, зберігався лише у виконавській практиці людей. Відновити точно і детально картину виникнення та історичного розвитку українського народного танцювального мистецтва досить складно через обмеженість відомостей, що дійшли до нашого часу. Однак, виходячи із численних досліджень цього аспекта в багатьох народів, можна припустити, що на формування національної хореографічної культури українців вплинули тією чи іншою мірою всі племена, народи, що брали участь в етногенезі.

Певне світло на проблему давніх танців наших пращурів можуть пролити археологічні знахідки. Е. Корольова, базуючись на дослідженнях епохи палеоліту науковцями ХХ століття, робить висновок, що, зважаючи на важливу роль жінки в період материнського родового устрою, "жіночому культу та жіночим обрядовим танцям, безперечно, належала провідна роль у житті племені" [4, 58].

Матеріали фольклорно-етнографічних експедицій середини ХІХ–ХХ століття доводять наявність елементів обрядовості, традицій, що більшою чи меншою мірою збереглися з дохристиянських часів. Важливою складовою календарно-річної та сімейної обрядовості українців виступають танцювальні елементи та власне танці, зокрема жіночі. Часом згадки про народні жіночі танці, часом їхні докладні описи зустрічаємо в контексті досліджень народної обрядовості українців.

В. Гусєв вважає, що архаїчні календарні обряди східних слов'ян мали як обов'язковий елемент певні ігрові дії – так звані ігрища. Вчений виділяє два типи ігрищ: карнавальні (зимовий обрядовий цикл) та хороводні (весняно-літній обрядовий цикл), що різняться між собою проблематикою, образно-художніми засобами та композицією [6; 7]. Зважаючи, що виконавицями хороводів були переважно жінки, можна говорити, що саме весняно-літній обрядовий цикл найнасиченіший жіночими танцями.

Досліджуючи так звані "старші верстви української усної традиції", Михайло Грушевський стверджує: "В останках нашої старої обрядовості, особливо у веснянім циклі, заховалось багато такої старовини, яка у своїх хорах, діалогах, танках, хороводах, забавах доносить дуже ранні, навіть зародкові форми словесно-музикальної дії" [2, 131]. Ця теза, на нашу думку, має основоположне значення для дослідження процесів зародження та розвитку українського танцювального мистецтва в цілому, зокрема жіночих танців. Саме в язичеських часах слід шукати витоки українського народного танцю.

Проаналізувавши відомості фольклористів минулого й сучасності щодо весняно-літнього циклу, доходимо висновку, що майже на всій території України побутовували танок-веснянка "Кривий танець", який виконували виключно представниці жіночої статі. Цим танцем розпочинали або закінчували весняні ігри. Танець ніби символізував, що весна вже прийшла й вступила у свої права. Він був не тільки привітанням весни, а й символом пробудженої життєвої енергії. Більшість фольклористів та етнографів, що записали "Кривий танець", не намагалися тлумачити його сакральний зміст, розкрити семантику рухів. С. Килимник символізував зміст веснянки-гаївки "Кривий танець" і як "рух" сонця на небі, зміну дня і ночі; і зміну пір року; і народження, життя та смерть; і небо-повітря, воду й

землю [3, 185]. З часом назва "кривий танок" стала вживатися не тільки на означення конкретного фольклорного танцювального зразка, а й як назва малюнку, коли рух ланцюга (лінії) дівчат відбувався нерегламентовано, зигзагоподібно, хвилястими лініями за провідницею, першою дівчиною в лінії.

Однією з розповсюджених у слов'янських народів вважалася веснянка "Просо". Імовірно за все, вона носила магічний аграрний зміст, що додатково підтверджується виконанням її жінками.

Ще одним із найрозповсюдженіших весняних танків можна назвати "Перепілку". Його відносять до так званих імітаційних, або ілюстративних. С. Килимник вважає, що у цій веснянці "виявлено жаль і співчуття, що весна дуже струджена далекою дорогою, що їй болить і головка, і підбочки, і ручки, і ножки... Словом, образ весни тожний з образом людини" [3, 234]. Образ перепілки можна розглядати як уособлення природи, що страждає взимку у холоді та темряві (при "старому мужичку") та відроджується із приходом світла, сонця ("молодого мужичка"). Молодий подарує "перепілочці" черевики, щоб ішла до танцю, виразила свою радість у весняному танку. У цій веснянці поетично відтворена певна циклічність природних явищ: символ родючості (жіноче божество) страждає взимку, перебуваючи в темному царстві, однак щоразу відроджується навесні. І саме мотив звільнення стає кульмінаційним у "Перепілочці".

В Україні набули поширення також веснянки, головними діючими персонажами яких є тварини ("Горобчик", "Качурик", "Коза" та ін.). До подібних належить одна з найвідоміших – "Заїнька".

"Зайчик" або "Заїнька" побутував і на лівобережжі, і на правобережжі, про що свідчить П. Чубинський, наводячи варіанти цього танку з Борисполя Переяславського повіту, Чернелевки Старокостянтинівського повіту, Великих Снитинок Васильківського повіту, Полонного Новоградволинського повіту, Жданівки Полтавського повіту.

У варіанті, представленому А. Гуменюком, стикаємося з певною алогічністю словесного тексту: адже реальний засіць, як відомо, не належить до тварин, пов'язаних із водною стихією, а в пісні стверджується, що, ловлячи його, треба обов'язково "загородити" (загатити) річку. Пояснення образного змісту хороводу слід шукати в міфологічній площині.

У пісенному тексті українського хороводу "зайко", всупереч своїй біологічній природі, але згідно з міфологічним кодом, виступає представником водної стихії. Можемо припускати, що хоровод "Зайко" або "Загороджу річку" слід кваліфікувати як міфологічний, зооморфний, у якому розігрується дійство чи окремий епізод праукраїнського міфу.

Використовуючи специфічні засоби синкретизму, танок представляє схематизовану й естетизовану, позбавлену натуралістичних подробиць мисливських ловів сцену гонитви за зайцем і його спроби вирватися з оточення. Власне, сакральний персонаж уже загнаний, оточений хороводним колом. Він намагається вирватись на волю, але марно. Тому він змушений передати свої властивості – плодючість – усім учасникам дійства.

На нашу думку, дещо пізнішим за походженням і дещо біднішим за змістом є хоровод "Ой у полі жито", хоч магічний мотив – перенесення певних властивостей сакрального звіра на виконавиць – і в цьому випадку зберігає своє значення. Центральним персонажем цього танку також є "зайчик". Зміст синкретичного пісенно-танцювального дійства полягає в тому, що сакральний "зайчик" наділяє своїми властивостями виконавиць-дівчат. Мотив родючості також домінує в цьому хороводі, – "зайчик" сховався в просі, гречці, які належать до рослин, присвячених Деметрі – богині родючості, плодючості.

Слід, однак, зауважити, що згадки про річку, водну стихію присутні не у всіх зафіксованих П. Чубинським та В. Гнатюком варіантах.

Важливою з огляду на різноманітність танцювальної лексики виявилась гаївка "Козел", зафіксована В. Гнатюком в Іванівцях Жидачівського повіту. Виконується "Козел" у коловій побудові з головною дійовою особою (дівчиною) у центрі у формі діалогу. Веснянка надзвичайно різноманітна за лексикою, і є прикладом виконання такого суто чоловічого руху, як присядка.

Оригінальною з огляду на композиційну структуру танцю виявилася веснянка "Огірочки". Основним пластичним мотивом цього хороводу виступає імітація завивання рослин, що своєрідно відтворюється в малюнку та рухах дівчат. Отже, в "Огірочках" яскраво проглядається первісна магічно-мімічна операція, що покликана була пробудити природні, репродуктивні сили природи. М. Грушевський, аналізуючи веснянки, на зразок "Огірочків", "Горошку" тощо, зауважує, що "Не вважаючи на різні додатки, прилучені з інших забав, – елементи залицяння, парування і т. п. ... тут ще ясно виступають ті ж елементи, що в згаданих австралійських церемоніях розмноження: імітації рухів звіря чи рослини, котрої розмноження має ся дія на меті. Звиваючись на взір горохового стебла чи огіркового огудиння, учасники хороводу, несвідомо вже для себе, мають, очевидно, пособляти доброму росту гороху чи іншої городовини" [2, 132].

Своєрідність веснянки "Шум", що була досить розповсюдженою, привертала увагу багатьох дослідників. На середньому Подніпров'ї М. Максимович зафіксував танок "Шум", що виконувався двома лініями ("ключами"), які бігали разом уперед, а потім назад. П. Чубинський наводить інший варіант танку, у якому дівчата стають у ряд, беручись за руки одна з одною, завертаються в коло та пробігають попід піднятими руками останніх двох дівчат іншого кінця, що, пропустивши під арку зі своїх рук увесь хоровод, завертаються самі під своїми ж руками, що складаються при цьому навхрест. Таким чином, інші дівчата, пробігаючи під руками наступної пари, стають одна напроти іншої й у дві лінії

складають "живописний тин". На заплетені руки ставлять дитину босими ногами. Дитина йде по "живій дорозі". По закінченні остання пара дівчат повертається зворотно під руками, за ними інша. Таким чином, відбувається розплітання тину, відновлення ряду.

Намагаючись дійти першоджерел "Шуму", О. Воропай припускає, що "наш "Шум", імовірно, був колись не чим іншим, як... заворожуванням... шуму зеленої весни: листя на деревах, трав на луках, зелених врун на полях..." [1, 214].

Подібною за композиційною побудовою до "Шуму" є веснянка "Жучок", що також досить розповсюджена по всій території України. В. Гнатюк подає десять поетичних варіантів цього танку. Найхарактернішим було виконання, коли по дві дівчини ставали обличчям одна до одної, бралися за руки навхрест. Пари ставали поряд. По руках бігла найменша дівчинка, а та пара, по якій перейшов "жучок", покидала своє місце і переходила на перед. Зазвичай так обходили навколо церкви, також могли просто виконувати "Жучка" на галявині, співаючи та просуючись на десятки метрів.

Версію спорідненості "Шуму" та "Жучка" висуває С. Килимник, вважаючи, що "в образі Жучка можна безпомилково вбачати весняний шум-гомін – образ лісу, що пробуджується ранньою весною; в Жучисі – образ весняної води-повині... Цією магічною веснянкою й викликали скоріший прихід та розвиток весни, уподоблюючи співом та грою шум лісу та жужжання жуків" [3, 228].

З огляду на малюнок танцю цінною є веснянка "Щітка", записана М. Маркевичем. Під час її виконання дівчата беруться за руки, одна крайня стоїть на місці нерухомо, дівчина з іншого краю заводить ряд навколо першої, поступово "обвиваючи" її декількома шарами кола. Імовірніше за все, утворюється малюнок, що отримав назву "равлик".

Веснянкою на шлюбну тему, де зустрічаємо декілька варіантів композиційної побудови пластичної складової, виявилась "Вербова дощечка". Вона, на нашу думку, належить до тих веснянок, де пластична складова не є настільки важливою, як, наприклад, у мімічно-магічних аграрного циклу. Велика кількість варіантів просторової організації танцювальної складової свідчить на користь висловленого припущення. Вважаємо, що це одна з відносно нових веснянок.

У деяких веснянках знайшли відбиття історичні події. До таких, зокрема, відносять "Воротаря" ("Володаря"). Саме під назвою "Володар" веснянка зафіксована в П. Чубинського, де до одного опису танцю подано вісім поетичних варіантів, що різняться змістом. В основі ж танцювальної складової лежить прохід через "ворота". Первинного змісту "Воротаря" намагається дійти С. Килимник, вважаючи веснянку містерією "таємних небесних чи весняних воріт, через які проходять високі й досконало нам незнані особи, міфологічні образи", приспускає, що через них проходять "нові люди (народжені), нові істоти, сонце, весна, новий рік, урожай, добробут, щастя, радість та одруження", хоча й зауважує, що "Воротар" пізніше прийняв нові образи [3; 245]. Не вдаючись до детального семантичного аналізу "Воротаря" ("Володаря"), зауважимо, що ця веснянка стала однією з найрозповсюджених на теренах України, із часом втратила не тільки первинний, а й деякою мірою пізніший історичний зміст, перетворившись на улюблену забаву молоді під час вулиць та вечорниць.

Часові рамки виконання веснянок різні дослідники визначають по-різному. Традиційно прийнято вважати, що веснянки виконуються від Благовіщення (7 квітня) до Зелених свят (припадають на Трійцю).

Зелені свята в Україні збігаються із християнським святом Трійці, що відзначається на п'ятдесятний день після Пасхи. Троїцько-русальна обрядовість знаменувала завершення весняного й початок літнього календарного циклу. В основі її лежали культ рослинності, магія закликання майбутнього врожаю.

Троїцькі розваги починалися з понеділка й тривали цілий тиждень. Звичайно, їх влаштовували в лісі чи полі, на вигоні за селом. Подекуди молодіжні забави й танці проходили біля ігорного дуба або явора. Вони являли собою довгу жердину, до якої зверху горизонтально прикріплювали колесо, прикрашене гіллям, квітами, стрічками.

М. Максимович висуває припущення, що відома гра-танок "Дрібушки" "є взагалі репрезентація русалок, що дуже полюбляють танцювати та кружляти; і для того на Петрівку виходять із води на берег ночами..." [5, 79]. "Дрібушка" є прикладом досить стрімкого дівочого танцю з характерними дрібними рухами ніг, що свідчить про різноманітність лексики жіночого народного танцю.

На Лівобережжі дівчата водили тополю – одягали одну з-поміж себе тополю й водили її по дворах. Кожний господар радо зустрічав процесію й, приймаючи від неї добрі побажання, щедро одаровував учасників обряду. На Поліссі побутував близький за значенням обряд троїцького куста, роль якого теж виконувала дівчина. Сучасні фольклористи (В. Давидюк, О. Ошуркевич) свідчать про збереження традиції водіння куста на Волинському Поліссі.

У ніч з 23 на 24 червня (з 6 на 7 липня за новим стилем) святкують "Івана Купала" – давнє язичеське свято, що з приходом християнства співпало з Різдвом Іоанна Предтечі. Купальські дієства не можна уявити без танків. Крім обрядових дій, пов'язаних із Мареною, Купайлом, де важливе місце посідає танок у формі кола, зустрічається й нерегламентований танець як вияв святкового настрою.

І все ж провідною у святі Івана Купала є ідея щасливого подружнього життя, більшість дій прямо чи опосередковано направлені на пошук шляхів реалізації дівочої мрії. Не дарма значна роль у всьому Купальському комплексі відводиться вінку – символу шлюбу. Саме він, освячений водою, по-

винен напропорочити дівочу долю, родинне майбутнє життя. Дівчата в'ють вінки із благанням і глибокою вірою у вищі сили, у магічні дії, пускають ці вінки на бистру воду.

У купальських танках яскраво вимальовується образ молодої дівчини, що прагне до здійснення одвічної мрії – стати дружиною гарного, молодого, здорового, ласкавого, роботящого чоловіка; самій стати люблячою матір'ю своїх дітей; бути справжньою господинею – тримати хату в порядку, дітей і чоловіка в чистоті та одержувати високі врожаї з городу; бути вірною дружиною, ділити радість і горе.

Жнивварські чи обжинкові пісні є складовими обрядів, пов'язаних із хліборобськими жнивими. Вони фактично завершують календарний цикл. Жнива хоч і є періодом важкої праці, але знаменують кінець хліборобського року. Обжинковий обряд пов'язаний із кількома моментами. У кінці жнив залишають на полі жмуток колосків, зав'язують його вгорі й квітчають. Пригинаючи цей жмут ("бороду") колоссям донизу, витрушують його й приказують: "Роди, Боже, на всякого долю, і бідного, і багатого". Довкола "бороди" водять хороводів, танцюють, співають. Наступне дійство пов'язане із плетінням вінка зі збіжжя, яким увінчують голову обраній дівчині-жниці (як правило, найліпшій робітниці) – "княгині", "царівні", "княжні". Третій момент полягає в поході під спів пісень до двору господаря, складання йому обжинкового вінця (як символу достатку й радості), виспівуючи відповідні бажання. Після цього починається пригощання й частування жінок із танцями й піснями. Але в цьому контексті танці, зокрема, жіночі, не несуть глибинного навантаження, є виявом радості із приводу закінчення жнив.

Отже, найбільш насиченим дівочими танками є весняно-літній період від Благовіщення до Великодня, коли панують веснянки, також жіночі танки є органічною складовою обрядів напередодні св. Юрія, Зелених свят, Івана Купала. Специфіка жіночих танців весняно-літнього періоду полягає в органічній єдності слова, мелодії, міміки, танцювальних рухів, драматичної дії (синкретизмі), що забезпечує цілісність феномену.

Жіночі танки виявились лексично багатими, на противагу усталеним уявленням про примітивність рухів більшості обрядових танців. Важливу роль у розвитку жіночої танцювальної лексики відіграли ілюстративні танки, в яких або головна дійова особа, що знаходилася у колі ("Перепілонька", "Козлик" та ін.), або протилежні ряди ("Просо") ілюструвала рухами зміст співу. Поступово, найбільш вдалі, естетично значимі рухи знайшли поширення в необрядових танцях. Хоча, безумовно, основними в танках були прості ходи та біги, притупи тощо, що давали можливість дійти певної узгодженості рухів великій кількості виконавиць.

Використані джерела

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 590.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. Т. 1 : [упоряд. В. В. Яременко та ін.] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – 392 с. – ("Літературні пам'ятки України").
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [у 3 кн., 6 т.] / Килимник С. // Факс. вид. – К. : АТ "Обереги", 1994. – Кн. 1. – Т. 1 : Зимовий цикл. Т. 2 : Весняний цикл. – 1994. – 400 с.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : "Штинца", 1977. – 216 с.
5. Максимович М. А. Дни и месяцы украинского селянина / Михаил Александрович Максимович // Русская Беседа. – 1856. – № 3. – С. 61 – 83. – Режим доступу до статті: <http://www.bolesmir.ru/index.php?content=text&name=o20>
6. Чебанюк О. Українські весняні танково-ігрові пісні (Деякі проблеми генези й семантики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук : спец 10.01.07 "Фольклористика" / Олена Юрївна Чебанюк. – К., 1996. – 24 с.

УДК 165.1.78, 130.2:7, 122:316.723

Олександр Петрович Опанасюк

кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КІТЧ І КУЛЬТУРА

Кітч аналізується з точки зору інтенціонального буття культури. Виникнення і розвиток кітчу трактується як одна з характерних рис історичного та метаісторичного буття культури в контексті її екстенсивного розвитку. Обґрунтовується онтологічна перспектива щодо змісту даного явища (кітчу), яку вибудовує зіставлення смислових ознак (можливої) четвертої форми мистецтва (Г.Гегель), четвертого періоду становлення культури (О.Шпенглер), характерних ознак буття культури в її заключний – інтенціональний період розвитку (О.Опанасюк).

Ключові слова: кітч (кіч), культура, інтенціональність, інтенціональна рефлексія, позитивні та негативні аспекти інтенціональної рефлексії, неостильові та полістильові проєкції.

Kitsch is analyzed in terms of intentional existence of the culture. The emergence and development of kitsch is treated as one of the characteristic features of historical and metahistorical existence of culture in the context of its extensive development. Ontological perspective is grounded concerning this phenomenon (kitsch) that is built by comparison of the semantic signs of the fourth art form (G.Hegel), of the fourth period of culture (O.Spengler), of the cultural characteristics of cultural existence in its final – intentional – period of development (O.Opanasiuk).

Keywords: kitsch, culture, intentionality, intentional reflection, positive and negative intentional reflections, neostyle and polystyle projection.

У сучасній науці кітч (кіч) розглядається у досить широкому плані. При цьому досягти однозначності щодо трактування даного терміна не вдається. Натомість спостерігається різночитання його смислового змісту, значне розширення смислового поля, в результаті чого до кітчу зараховують досить різноманітні культурні явища. Зауважу й те, що в науковій практиці часто спостерігається ситуація, коли певне явище, яке тільки почало розвиватися і привертати до себе увагу, згодом зазнає розширення своїх смислових параметрів. Відповідно, його ознаки починають помічати практично на кожному кроці. Звичайно, детальний аналіз передбачає розширення змістових конотацій, проте й слід мати на увазі приналежність явища до певних просторово-часових і смислових параметрів свого існування. Для прикладу в контексті музичного мистецтва цей момент можна пояснити зоною природою музичного звука: є висота звука та його зонове поле. Останнє передбачає функціонування центру і периферійної зони. Чим далі віддалятиметься від центру висотна вібрація звука, тим менше у нього залишатиметься спільних ознак з (його) центром та збільшуватимуться ймовірні ознаки наступного звука.

Мета даної статті полягає в обґрунтуванні точки зору, згідно з якою кітч слід розглядати в контексті інтенціональної рефлексії, заключного – інтенціонального – періоду становлення культури, екстенсивної функції в бутті мистецького явища. Тобто мова йтиме про той момент розвитку, коли динамічні важелі фактично вичерпали себе і певне явище – у нашому випадку становлення Європейської культури – поступово зміщується до фази згасання. На моє переконання, лише в контексті закономірностей процесуального буття культури у нас завжди буде можливість прийти до об'єктивної та виваженої позиції щодо визначення і характеристики змісту певного мистецького явища, відповідно – кітчу.

Для подальшого міркування нам треба хоча б коротко окреслити ситуацію з трактуванням кітчу в сучасній науці. Кітч часто досліджується в контексті різноманітних явищ, серед яких масова і маргінальна культура, популярне, примітивне мистецтво, реклама, урбаністичні, ностальгійні та деструктивні процеси у становленні культури тощо. Проблематиці кітчу (в тому числі у контексті зазначених супутніх йому явищ) присвячено досить багато публікацій у зарубіжній і вітчизняній науці [1, 2, 7-9, 18, 20, 21]. Серед них назвемо насамперед праці Т.Адорно, Г.Гадамера, К.Грінберґа, К.Дальхауза, Х.Ортеґи-і-Гассета, Т.Гундорової, В.Боревої, В.Рожновського, Б.Сюти, Т.Чередніченко.

Можна було б піти шляхом аналізу різноманітних концепцій, публікацій, позицій і на цій основі обґрунтувати свою точку зору на дане питання. Межі статті не дають можливість це зробити. Відзначимо, що подібний аналіз присутній у багатьох публікаціях, і, незважаючи на відсутність однозначної позиції щодо характеристики кітчу, на той факт, що в різних країнах термін "кітч" отримав неоднозначне трактування, все ж таки можна говорити про визначену структуризацію його смислового поля. Прикладом зазначеного є ґрунтовний аналіз кітчу, поданий у книзі Б.Сюти "Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності", зокрема у розділі "Кіч із погляду організації художньої цілісності в музиці", а також в його статті "Кіч", розміщеній у 2-у томі "Української музичної енциклопедії" [20, 21].

Аналіз різноманітних точок зору щодо етимології даного терміна, які присутні у вказаних працях Б.Сюти та інших публікаціях, дає нам можливість виділити характерні позиції у смисловій структурі кітчу:

1. "Напрямок у сучасній культурі, в тому числі музиці, розрахований на невибагливі смаки споживачів, а також дешева масова продукція, позбавлена художнього смаку";
2. "Твори мистецтва, предмети хатнього вжитку тощо, стилізовані й позбавлені смаку";
3. "Промислова імітація унікальних виробів і творів мистецтва" [20, 419];
4. "Кітч – механічно виконаний твір, в якому безсистемно нагромаджені поверхневі, інколи орнаментальні елементи, позбавлені функціонального призначення; розрахований на пересічного реципієнта з невибагливим, часто невиробленим смаком. Іноді має сентиментальне забарвлення" [9, 482];
5. "... основні ознаки кічу в музиці – орієнтація на найпростіші емоції слухача, його нерозвинуті естетичні смаки й культурні запити";
6. "Кіч у сучасній музиці існує у 2 іпостасях: як складова масової культури і як частина елітарного мистецтва";
7. "Більшість музичних соціологів і естетиків вважають кіч зразком естетизації вульгарного у мистецтві, піднесення низької культури і розваг до рівня його самостійного виду";
8. "Деякі дослідники вважають, що кіч існує відколи суспільство почало структуризуватися й виникли маргінальні групи людей, вилучених зі своєї соціальної ніші (переселенці, державні чиновники, раби, військовополонені, осілі у містах селяни та інші). Вони, покинувши свій культурний ареал, потребували певних культурних сурогатів, прийнятних для нового оточення й доступних для них самих" [20, 419-420];
9. "Існує думка, що кіч є породженням урбаністичної культури: в сьогоденні села він прийшов із міст, а не навпаки. Відповідне твердження має під собою достатньо переконливе підґрунтя: навіть у стародавньому світі кіч з'являвся лише тоді, коли суспільство вступало у фазу цивілізації, тобто з появою міської культури та наростанням великих і безликих мас міської людності. Вирвані зі звичайно-

го середовища, вони прагнули створити у потенційно ворожому й агресивному культурному оточенні шматочок "доброї і гарної культури для себе" [21, 130].

Виділені структурно-сміслові параметри кітчу фактично тією чи іншою мірою відбивають головні позиції щодо трактування даного явища у найрізноманітніших публікаціях. Саме тому вбачається за доцільне будувати наступний аналіз і характеристику кітчу, виходячи з цих позицій. Проте спочатку спробуємо проаналізувати динаміку становлення кітчу, процесуальний аспект якого дасть нам підстави для об'єктивних суджень.

Термін "кітч" має німецькі корені, походить від слова "kitsch" і у мовний обіг входить приблизно з середини (а то й кінця) XIX ст. А вже з 1920-х років дана лексема "термінологізувалася як самостійна одиниця гуманітарно-наукового дискурсу й інтернаціоналізувалася..." [21, 126-127]. З цього приводу Б.Сюта зазначає: "У середині XIX ст. в усному мовленні слово кіч означало "молтох, несмак". Приблизно на таке значення спиралися журналісти й критики мистецтва, які почали дефініювати ним солодкавий напрямок у нереалістичному живописі. Сьогодні більшість учених-лінгвістів вважають іменник кіч зворотним утворенням від німецького розмовно-побутового дієслова kitschen – "мазати, намазувати, збирати (згрібати) до купи вуличний бруд... Нині терміном кіч переважно означається сентиментальне лжемистецтво, несмак, халтура, імітування високих мистецьких зразків у дискурсі масової культури" [21, 126].

Що нам дає ця коротка довідка? Вона засвідчує, що у становленні смислового змісту кітчу спостерігається типова закономірність розвитку явища, як і характерна властивість культури, яка у різних випадках може ініціювати появу того чи іншого феномена у просторі свого художнього буття. Відповідно, той чи інший феномен спочатку постає (може поставати) як незначне явище, проте згодом у ньому відкривається своєрідний код буття культури. Прикладом можуть бути виникнення будь-яких явищ і термінів, наприклад, "класицизм", "романтизм", "імпресіонізм" тощо. Зауважу й те, що у певні історичні моменти становлення культури поява деяких понять (входження відповідної лексеми чи слова в мовний обіг) можуть випереджати фактичне його функціонування у характерних і відповідних межах процесуального буття культури. Зазначену динаміку якраз і відбиває явище кітч, яке (поняття, слово, термін) виникає у середині XIX ст., хоча його характерні ознаки виявляють себе у XX ст., якому він сповна належить. Саме в контексті останнього – просторового, процесуального буття культури – слід аналізувати та розглядати дане явище!

Якщо опертися на вихідну (1-2) точку зору (з визначених вище позицій саме вона є найбільш об'єктивною), згідно з якою кітч в сучасній культурі виражає "невибагливі смаки споживачів", а також означає "дешеву масову продукцію, позбавлену художнього самку", ми не зможемо відповісти на закономірне питання: чому у попередні періоди становлення Європейської культури та буття давніх культур дана позиція "не працює", або ж проявляє себе досить слабо? Якщо взяти за основу вихідний зміст слова кітч (у німецькому значенні), ми бачимо, що цим терміном визначали всього-на-всього факт відсутності смаку, майстерності, загалом – високого художнього рівня у певних творах мистецтва. Але ж ми добре знаємо і розуміємо, що аналогічна ситуація споконвіку супроводжує культурний розвиток людства: одні особи, які завжди складали меншість суспільства, виявляли здатність до створення та розуміння високих образів, тоді як інша частина суспільства, яка була значно більшою, послугоувалася спрощеними формами мистецтва. Мистецтво, в тому числі й музичне, споконвіку передбачало суспільну складову і завжди розвивалося з урахуванням поділу суспільства на класи. Наприклад, у давніх культурах (Стародавній Єгипет, Стародавня Індія, Стародавній Китай, значною мірою Стародавня Греція) музичне мистецтво розвивалося у двох напрямках: храмова, або ж культова, музика і календарно-обрядова. Проте і для першої, і для другої визначальним було ефективність функціонування прикладних форм музики, їх доцільність, правдивість, дієвість тощо. А як вже зазначалося вище (4), кітч слід розглядати в контексті ослаблення, а той відсутності функціональності тих чи інших форм мистецтва (і в серйозному, і популярному жанрах).

Слід вказати й на особливі історичні умови появи і розвитку кітчу в сучасній культурі. У даному випадку ще раз звернемо увагу на той факт, що деякі мистецтвознавці й культурологи вказують на характерну особливість даного явища (9), яке виникає у період старіння культури ("Існує думка, що кіч є породженням урбаністичної культури... навіть у стародавньому світі кіч з'являвся лише тоді, коли суспільство вступало у фазу цивілізації...") [21, 130].

До цього додамо наступне. Давні культури кардинально відрізнялися від Європейської. Для них визначальним був прикладний принцип функціонування мистецтва, що максимально зменшувало "ризик" виникнення кітчевих тенденцій (хоча занепад культур є неминучим явищем). Європейська ж культура, в якій художнє буття визначається принципом розповіді (за Г.Гачевим), яка розвивалася від простих форм художнього вираження до можливості відображення будь-якої складності образів світу, кітчеві тенденції стають актуальними насамперед в її заключний період становлення. Тобто якщо до XVIII-XIX ст. її розвиток визначали інтенсивні та динамічні важелі, які в свою чергу ініціювали створення все нових за принципом і складністю художніх образів, то вже у кінці XIX ст. цей поступ сповільнюється, а в XX – початку XXI ст. Європейська культура опановує практично усіма формами вираження образів світу, її процесуальне буття починає визначати екстенсивний принцип розвитку, інтроспективні та ретроспективні тенденції. Відповідно виникнення кітчевих тенденцій значно збільшується, а то й стає невід'ємною складовою її розвитку.

Окреслена динаміка вибудовує досить серйозні підстави для об'єктивного висновку щодо природи буття кітч. Адже вона скеровує нашу увагу саме до об'єктивних закономірностей процесуального буття будь-якого явища, в тому числі й культури. Для підсилення зазначеного читачеві пропонуються короткі відомості щодо становлення ідеї, які є базисом філософської концепції Г.Гегеля. Зважмо й на те, що окреслена динаміка (становлення ідеї) простежується Гегелем в межах процесуального буття світової культури за останні п'ять тисяч років. У "Лекціях з естетики" Гегель подає розгорнуту концепцію мистецтва та аналіз становлення ідеї в контексті символічної, класичної та романтичної форм мистецтва¹. Філософ говорить і про можливість четвертої форми, однак для аналізу якої "немає (відповідного. – О.О.) матеріалу..." [5, 316]: "...Насамкінець, зростання з таким специфічним обмеженням змісту було усунуто гумором, який ... вивів мистецтво за його власні межі. В такому виході мистецтва воно також є поверненням людини до середини самої себе, сходженням до свого власного почуття... Таким чином мистець отримує свій зміст в самому собі" [5, 317-318]. Можливо, саме ці слова дали підставу Х.Ортезі-і-Гассету говорити про той період розвитку мистецтва, коли воно приречене на іронію [18].

Визначене Г.Гегелем процесуальне становлення ідеї дає нам чіткі орієнтири щодо закономірного розвитку будь-якого суспільного явища: спочатку воно розвивається у динамічному полі, проте згодом – після розгортання своїх смислових ознак та ослаблення їх функцій – переходить до екстенсивної фази. І якщо в межах перших трьох етапів становлення ідеї (форм мистецтва) важко уявити розквіт кітчевих тенденцій, то в період виходу мистецтва "за його власні межі" такі тенденції є закономірним явищем. Аналогічну перспективу можна простежити в культурологічній концепції О.Шпенглера та тих філософів і культурологів, які сповідують циклічний принцип буття культур, виходять з підстав їх самобутності, неповторності, простежують періоди їх розвитку. Зверну увагу на 4-етапну структуру розвитку культури Шпенглера: народження (дитинство), розвиток (юність), злам (зрілість), згасання або занепад (старість).

Ці позиції дали мені підставу визначити четвертий період в процесуальному бутті культури терміном "інтенціональний" [10-17]. На моє переконання, саме виходячи зі смислових позицій інтенціональності (від грецького *intentio* – нахил, напрям, спрямованість)² та структурно-смислових закономірностей буття культури в заключний – інтенціональний період становлення, можна об'єктивно визначити і охарактеризувати природу кітч. Що ми при цьому отримаємо?

Оскільки інтенціональний період є заключним етапом становлення культури, це передбачає факт підсумку культурою свого становлення. Відповідно, для цього періоду властивим є зовсім інша форма відображення образів світу, ніж у попередні періоди³. Відповідно, інтенціональна рефлексія не передбачатиме створення і продукування динамічних форм мистецтва, а, навпаки, ініціюватиме інтроспективні та ретроспективні тенденції. Саме така проєкція в бутті культури пояснює культурну і стильову ситуацію у ХХ – початку ХХІ ст., для якої характерним є фактична відсутність нового стилю, а натомість присутність специфічних форм компіляції попередніми стилями Європейської культури та іншими мистецькими досягненнями. Дана позиція мною проаналізована у низці публікацій, зокрема у статті "Про універсальні стилі в музичному мистецтві" [14]. Зараз же я хочу звернути увагу на цей об'єктивний момент в процесуальному бутті культури, оскільки саме культура відповідно до того чи іншого періоду свого становлення ініціює та продукує ті чи інші форми мистецтва, як і їх зміст, в тому числі таке явище, як кітч, яке породжене саме інтенціональним періодом Європейської культури.

Визначена інтенціональна рефлексія потребує і певного уточнення. Мова йде про позитивний та негативний аспекти буття явища (аналогією можуть бути позитивні і негативні аспекти астрологічних знаків). В контексті позитивного аспекту в інтенціональній рефлексії слід розглядати і трактувати ті мистецькі явища і художні твори, які орієнтовані на інтроспективні та ретроспективні тенденції в бутті культури, здійснюють функцію аналізу, підсумку, дослідження пройденого культурою шляху тощо. Саме таку динаміку відображає експериментальний напрям європейської музики ХХ – початку ХХІ ст. Певною мірою до нього слід зараховувати й ті мистецькі явища і художні твори, які хоча й послуговуються традиційним мистецтвом, але тим чи іншим чином приналежні до дослідження художніх вартостей (маються на увазі різноманітні форми ускладнення традиційного мистецтва). Відповідно негативний аспект в інтенціональній рефлексії виражають ті мистецькі явища і художні твори, які насамперед скеровані до різних форм деструкції культурного буття у цей період, до різноманітних спрощень, які ослаблюють, а то й нівелюють художній рівень мистецьких творів, сприяють їх вульгаризації тощо.

Слід також зауважити на тому, що як би ми не розмежовували високе і низьке в бутті культури та суспільства, і одне та друге не може існувати без своєї протилежності. При цьому, якість позитивних і негативних аспектів в інтенціональній рефлексії визначатиметься лише мірою присутності цих протилежностей одне в одному. І, наприклад, як зазначав свого часу Дж.Царліно, якщо дисонансам визначити межі їх звучання, то вони сприйматимуться досить добре та виконуватимуть позитивну функцію⁴. Ця позиція пояснює ті випадки, коли різні форми спрощень, деструкцій, вульгаризація, пародія, спотворення, іронія, сарказм і т. п. моменти відтворюються у мистецьких творах з високим рівнем художнього узагальнення, які аж ніяк не можна розглядати в контексті кітч⁵. Це ж саме стосується високохудожніх творів, немов би зорієнтованих на кітчеві канони. Прикладом зазначеного є цикл п'єс для фортепіано В.Сильвестрова "Кітч-музика". Незважаючи на назву, ця композиція належить до високохудожніх творів. Швидше за все, саме такі випадки ініціювали появу поняття "елітарний кітч" та спроби виправдати цим терміном деструктивні тенденції в сучасній серйозній музиці, як і загалом в мистецтві.

Як же ми будемо узгоджувати етимологію слів "елітарний" (від французького *élite* – краще, до-бірне, від латинського *eligo* – вибираю / краще) та "кітч" (несамк, халтура, низкопробна продукція) і чи взагалі можливо поставити на один щабель ці два явища? Той факт, що процес деградації і деструктивні тенденції можуть розповсюджуватися і на елітарну частину суспільства, не викликає заперечень. Але в такому разі необхідно запропонувати зовсім інший термін, аніж "елітарний кітч".

Якщо виходити з того, що інтенціональна рефлексія передбачає зміщення вектора розвитку культури від інтенсивного і динамічного типу до екстенсивного, то очевидно, що перші ознаки даної проєкції передбачатимуть ослаблення усіх художніх і виразових компонентів, але тільки в тій частині, яка передбачає саме принцип динамічного вираження художнього образу. Натомість інтроспективні та ретроспективні чинники будуть набирати сили. Форми їх можуть бути найрізноманітнішими! Відповідно, ми можемо говорити і про культурні рефлексії з приводу пройденого культурною шляху. Порівняння "Кітч-музики" з циклом п'єс для фортепіано "Музика в старовинному стилі" В.Сильвестрова, безперечно, дає серйозні підстави розглядати їх в одній площині – високохудожні та ностальгійні культурні проєкції. Тим більше, що у творчості Сильвестрова в останні десятиліття, як і в творчості багатьох інших вітчизняних та зарубіжних композиторів, подібні тенденції з відтворенням тих чи інших стилів є типовими.

Таким чином, все зазначене стосовно терміна "елітарний кітч" потребує не тільки серйозного уточнення, а й заперечення. Натомість – адже різноманітні форми стильової гри, стильових рефлексій, ремінісценцій у мистецьких творах сучасної культури є досить частим явищем – пропонується ввести у мистецтвознавчу практику такі терміни й поняття, як "неостильові проєкції" та "полістильові проєкції". На моє переконання, ніяким чином неможна на один рівень ставити високохудожні неостильові та полістильові проєкції, стильову гру, навіть різноманітні стильові компіляції, які можна зустріти в мистецьких творах сучасних авторів, з тими явищами культури, які сповна приналежні кітчу, тобто позначені несмаком, халтурою, відсутністю високого художнього рівня тощо. Адже якби хтось із митців, які працюють у серйозному напрямку, захотів би створити композицію, орієнтуючись на різноманітні форми стильових та художніх компіляцій, серйозний задум, висока ідея зніциують та сформують серйозні образи та відповідний високий художній зміст. Більше того, у таких композиціях, навіть властиві кітчу форми набуватимуть зовсім інших параметрів, ніж будь-який вишуканий несмак чи халтура. У даному випадку є підстави говорити про оперування сучасною музикою і тими засобами виразовості, які (за відповідних умов) співвідносні та приналежні кітчу. Відповідно слід розрізняти кітчеві твори від тих, в яких засоби виразовості кітчу служать високохудожнім цілям⁶.

Слід декілька слів сказати і про позиції (7, 8), які розглядають кітч в контексті заміщення прикладних форм, якими здебільшого послуговувалися середні та низькі класи суспільства і які вони втратили з тих чи інших причин. Якщо з цих позицій поглянути на Європейську культуру ХХ – початку ХХІ ст., ми маємо констатувати актуальність даної позиції. Адже ті форми народної музики та той культурний уклад, які визначали життя простих людей впродовж багатьох століть, у цей період майже повністю знівельовані. А оскільки місце пустим не буває, то й цю нішу, як справедливо зазначають деякі автори, зайняли з точки зору художнього рівня сумнівного плану культурні явища. І кітч є найкращим виразником даних тенденцій.

Підсумовуючи сказане, можна зробити наступні висновки. Кітч – явище, співвідновне з головними суперечливими його ознаками: претензією на високе (функціональне) мистецтво та його профанацію. У попередні періоди становлення Європейської культури подібні умови були неможливими в силу визначальності динамічних принципів розвитку культури, які ініціювали продукування і розвиток мистецьких творів у напрямку відкриття та оперування все новими і новими засобами виразовості. У цьому ж вимірі розвивалася і популярна музика, зміст якої складали народні мелодії та здебільшого спрощені варіанти творів серйозного мистецтва. У ХХ – початку ХХІ ст. ці умови стають неактуальними, на зміну динамічних важелів розвитку культури приходять екстенсивні, інтровертивні та ретроспективні тенденції, мистецтво часто послуговується принципом компіляції попередніх здобутків, що й дає можливість поширення різного роду фальсифікацій, спрощень, вульгарного дубляжу, тобто усіх тих тенденцій, які напряму приналежні до явища кітчу.

Інтенціональна рефлексія фактично постійно присутня у будь-якому культурному явищі, проте максимальною мірою активізує (може активізувати) свої атрибути (позитивні та негативні аспекти) в екстенсивні етапи його розвитку. Саме цей момент є визначальним для кітчу – яскравого виразника деструктивних та дегенеративних тенденцій у часопросторі буття культури, співвідносного насамперед з негативними аспектами інтенціональної рефлексії.

Дана позиція ставить під сумнів ті випадки, коли кітч пов'язується з серйозним мистецтвом. Ті форми популярної музики, які активно розвиваються в сучасній культурі, також мають аналізуватися в контексті зазначеного. Адже є добра естрада, яка для широких верств суспільства виступає заміником форм народної і популярної музики, та низкопробна продукція, складовою якої є кітч.

Примітки

¹ Символічну формулу Г.Гегель визначає як стадію, "коли ідея, будучи ще невизначеною та неясною ... кладеться в якості змісту художніх образів. Будучи невизначеною, вона ще не володіє в самій собі тією індивідуальністю, якої вимагає ідеал". В класичній формі ідея "являє собою вільне адекватне втілення (ідеї) в образі ...

повну відповідність зі своїм образом. Отже, лише класична форма створює завершений ідеал і дає нам можливість споглядати його як здійснений". Романтична форма "повертається, хоча й на більш високому рівні, до розрізненості і протилежності цих двох сторін, які були непереробними у символічному мистецтві." [4, 81-84].

² Термін "інтенціональність" загалом визначається як "первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформуюче відношення свідомості до предмета... чиста свідомість як чисте смислоутворення (інтенціональність) відокремлюється від ґрунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних і повсякденно-побутових установок та схем. Рух до предметів – це відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами" [19, 113, 318-319]. Інтенціональність (інтенціональна рефлексія) передбачає зміну спрямованості свідомості від набутих та відомих позицій до внутрішніх, первинних смислів. В контексті становлення культури це передбачає актуалізацію інтроспективних та ретроспективних тенденцій.

³ За культурологічною концепцією автора даної статті, динаміка становлення Європейської культури передбачає таку структуру: символічний період: Середньовіччя, Відродження (V–XVI ст.); класичний період: Новий час, Просвітництво (XVII–XVIII ст.); романтичний період: культура XIX ст.; інтенціональний період: культура XX – ? ст. [10, 16, 17].

⁴ "Хоча кожен твір і кожен контрапункт – а щоб виразити це одним словом – кожна гармонія складається головним чином і спочатку з консонансів, тим не менше для більшої краси і приємності вживаються також деколи і дисонанси. Хоча самі собою вони не зовсім приємні для слуху, однак коли розміщені правильним чином і згідно з нашими правилами, які ми для них визначили, тоді дисонанси настільки добре сприймаються, що не тільки не ображають слух, але навіть дають нам задоволення і насолоду" [3, 8]

⁵ Наприклад, деякі твори Г.Берліоза, Г.Малера, А.Онегера, К.Орфа, І.Стравінського, Д.Шостаковича та інших композиторів.

⁶ Більш детальний аналіз поняття "елітарний кітч" пов'язаний з тим, що останнім часом спостерігаються тенденції звести все життя культури до кітчу, тобто до профанації. У зв'язку з цим процитую декілька висловлювань одного автора, в яких відбито загальні тенденції сучасної культури, та прокоментую ці тези.

"Незважаючи на доволі значну кількість ґрунтовних праць, присвячених проблемам масової культури, масової свідомості, кітчу, досліджень, в яких акцентується увага на відмінності, так би мовити, різного роду кітчу, немає. Тому, на наш погляд, актуальним є вивчення питання взаємодії таких невіддільних одна від одної складових сучасної культури як кітч – елітарний кітч – елітарне мистецтво" [7, 23]. Елітарне мистецтво завжди передбачатиме високий політ людської фантазії та думки, тоді як сам факт існування терміна "елітарний кітч" свідчить про деградацію!

"Виникнення кітчу ... пов'язане з відчуженням митця від продукту своєї праці у результаті "промислової революції", що розпочалося у середині XVII ст." [7, 23]. Відчуження митця від продукту своєї праці споконвіку має місце у світовій культурі. Очевидно, що відчуження, про яке мався б вестися мова і яке ми відчуваємо, стосується моментів сучасної культури, пов'язаних із збільшенням репродуктивних потужностей промисловості та можливістю участі в ній (здебільшого в негативному аспекті) фактично будь-якої людини (Таїна, яка так поступово відкривалася в процесі ознайомлення людини з мистецькими творами, на даному етапі втрачена. Причиною є вичерпаність культурою динамічного чинника розвитку, повторність дій, доступність інформації, можливість її тиражування, зміни, деструкція, вульгаризації тощо.).

"Кітч, складова повсякденної культури, явище багатопланове. Є, наприклад, кітчева культура, в рамках якої людина існує цілісно (?! – О.О.). Вона приймає своє сьогодення як дане, потребуючи водночас його трансформації. Це культура, яка здатна об'єднати людину з реальністю, яка має (має мати) духовний характер (?! – О.О.). Ми б назвали таку культуру "елітарний кітч", адже в "елітарному кітчі" доступність, масовість не є домінуючою атрибуцією, й можна стверджувати, що в ньому відбувається розмивання кордонів між масовим та елітарним у мистецтві." [7, 23]. "Культура "елітарного кітчу" багатоманітна і може бути цікавою для всіх – і для мас, і для ерудитів (?! – О.О.). Тут є зближення з інтелектуальною пародією, грою, самоіронією, естетизованим гротеском класики." [7, 23]. Дані тези фактично є кітчевими твердженнями, які засвідчують відповідний рівень мислення та культури її автора!

Використані джерела

1. Адорно Т. Проблемы философии морали / Т. Адорно / Пер. с нем. М. Л. Хорькова. – М. : Республика, 2000. – 239 с. – (Б-ка этической мысли).
2. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. К. Чухрукидзе. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – М. : Музыка, 1978. – 240 с.
4. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. / Г. Гегель. – М. : Искусство. Т. 1. – 1968. – 312 с.
5. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. / Г. Гегель. – М. : Искусство. Т. 2. – 1969. – 326 с.
6. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М.: ООО Издательство АСТ, 2005. – 548, [12] с. – (Историческая библиотека).
7. Жукова Н. А. Елітарний кітч: до постановки проблеми / Н. А. Жукова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – Вип. 25. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2010. – С. 22-29.
8. Лысюк Т. Кич в системе сходных явлений / Т. Лысюк // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 38. – К. : КДВМУ, 2004. – С. 95-102.
9. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К. : ВЦ Академія, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
10. Опанасюк О. П. До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур / О. П. Опанасюк // Українське мистецтвознавство. – Вип. 9. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 312-318.
11. Опанасюк О. П. До питання стильової структуризації європейської музики XX – початку XXI століть / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 19. – К. : Міленіум, 2011.
12. Опанасюк О. П. Інтенціональна рефлексія в просторі культури: історичний та метаісторичний аспекти / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 25]. – К. : Міленіум, 2010. – С. 194-202.

13. Опанасюк О. П. Культурологічні особливості сучасної музичної культури / О. П. Опанасюк // Вісник ДАКККіМ. – Вип. 2. – К. : Міленіум, 2010. – С. 37-41.
14. Опанасюк О. П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: 36. наук. праць. – Вип. 10. – К. : Міленіум, 2006. – С. 27-35.
15. Опанасюк О. П. Сучасна музика і духовна естетика / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: 36. наук. праць. – Вип. 17. – К. : Міленіум, 2010. – С. 17-26.
16. Опанасюк О. П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / О. П. Опанасюк // Ставропільські філософські студії. Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. – Вип. 2. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 46-65.
17. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О. П. Опанасюк. – Дрогобич : Коло, 2004. – 236 с.
18. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
19. Современная западная философия: Словарь : [сост. : Малахов В. С., Филатов В. П.]. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.
20. Сюта Б. О. Кіч / Б. О. Сюта // Українська музична енциклопедія. Т. 2. – К. : ІМФЕ, 2008. – С. 419-420.
21. Сюта Б. О. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності / Б. О. Сюта. – К. : Грамота, 2006. – 256 с.

УДК 7.047 (477.63)

Олена Николаївна Світлична
доцент Дніпропетровського національного
університету

ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

На основі аналізу стильових особливостей творів провідних дніпропетровських художників проаналізовано розвиток регіонального пейзажного живопису у другій половині ХХ ст.

Ключові слова: пейзаж, пластична мова, стильові особливості.

Based on analysis of stylistic peculiarities of creations of outstanding Dnipropetrovsk's artists there are the development of regional landscape painting in the second part of the XX century,

Keywords: Landscape, plastic language, peculiarities of style.

Характерною ознакою розвою художнього життя України другої половини ХХ ст. стали різні форми протистояння офіційного і неофіційного мистецтва, яке відбувалось не тільки в традиційних художніх центрах, якими були Київ, Львов чи Харків, а й в інших містах країни. Це протистояння між цензурними догмами та плюралістичною різноспрямованістю художніх орієнтацій та творчих моделей митців було спровоковане коливаннями у сфері ідеологічно-культурної політики тодішнього уряду. Реконструкція багатоцентровості подібних процесів, виявлення загальних тенденцій та своєрідності місцевої, локальної культури порівняно недалекого минулого сприятиме осмисленню цілісності поступу художнього процесу, в тому числі в малодослідженому до сьогодні Дніпропетровському регіоні.

Аналіз досліджень і публікацій останніх двох десятиліть показує активізацію уваги вітчизняних науковців до окремих складових художнього процесу в регіонах. Окремі ланки художнього життя, зокрема творчість провідних художників, представлені у наукових працях В.Афанасьєва, Т.Лупій, С.Нікулєнко, Л.Савицької, Л.Соколюк, О.Тарасенко, Р.Яціва та інших. Останніми роками географію дослідження розширено завдяки зверненню науковців до таких регіонів, як Миколаїв, Херсон, Івано-Франківськ. Відсутність дослідження, яке б узагальнило розвиток творчості художників Дніпропетровська другої половини ХХ ст., зумовлює актуальність публікації.

Жорстка регламентованість всіх сфер культури, сувора ієрархічність жанрів та видів мистецтва, ідеологізованість творчості, політичність критеріїв в її оцінці – головні ознаки співіснування мистецтва і суспільства в Україні з середини ХХ ст. Десталінізація суспільства під час "хрущовської відлиги" спровокувала тенденцію до модернізації "заідеологізованого" академізму та еkleктизму в радянському мистецтві. Короткострокова "відлига", хай і повільно, уможливила відхід мистецтва від жорстких естетичних стереотипів, розширення меж творчого самовираження, але в Дніпропетровську майже не відчувалась. У місті, яке протягом майже півстоліття було у прямому сенсі "закритим", ставлення до індивідуального творчого самовираження митців нагадувало взаємини на режимному об'єкті, де органи безпеки безперервно боролися з примарами формалізму та буржуазного націоналізму.

Наступні ж коливання суспільної політики, породивши в масштабах країни таке явище, як "андеграунд", змусили митців з індивідуальним творчим мисленням і активною життєвою позицією опинитися в ситуації "неофіційності" – десятиліттями бути відстороненими від виставкового життя, поза увагою критики і глядача. Подібна ситуація, ставши характерною як для країни, так і конкретно для

Дніпропетровська, не могла не відбитися на особливостях регіональної художньої свідомості. Найбільш жорстко та агресивно цензура тогочасного тоталітарного режиму викоринювала активний мистецький опір, відкриту боротьбу і протистояння ідеологічним догмам соцреалізму такого явища, як андеграунд. Штучно створене відчуття зайвості змусило покинути не тільки Дніпропетровськ, а емігрувати з країни Ф.Гуменюка (спочатку Ленінград, нині Київ), І.Кулика (Петербург), В.Пруса, С.Портнова (Москва), О.Ткаченко (США), В.Макаренко (Франція), Ф.Курильова, І.Єрмолова (Київ), О.Крилова (Нідерланди) та інших.

Більш делікатною формою "тихого" (прихованого або неусвідомленого) протесту було звернення до пейзажного живопису. Але навіть подібний крок вимагав від митців певної мужності: свідомо відмова від "тоталітарної програми" партійних замовлень і звернення до теми природи, з одного боку, надавали можливість спілкуватися з глядачем на різноманітних виставках, з іншого – відбувалося майже без виняткове ігнорування їхньої творчості офіційними політизованими мистецтвознавством і критикою. "... На обговоренні тематичних виставок, у пресі ... роботи художників-пейзажистів згадуються побіжно, загальними фразами, іноді, навіть, зверхньо проголошується, що вони "ховаються в пейзажі від дійсності", – зауважувала місцева преса в середині 70-х років [1, 20].

Можна провести певні паралелі між розвитком українського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. та часом так званого соціально-культурного "застою" 1960-1980 рр. Починаючи з середини ХІХ ст. в українському мистецтві пейзажний живопис набуває все більшого значення поряд із жанровим. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. завдяки послабленню соціально-критичної складової мистецтва він став одним з провідних, концентруючи в собі прагнення до новаторських пошуків образотворчо-виражальних засобів у реалізмі та більш формальних напрямках, в яких практично випробовувались, а потім застосовувались досягнення та завдання імпресіонізму, символізму, ар-нуво, експресіонізму, окремі елементи кубізму, абстракціонізму тощо.

Аналогічно, певним духовним відпочинком від ідейних засад "фасадного" мистецтва, з його культом позитивного героя, "оптимістичною" ідеологічно-змістовною спрямованістю творів та реакцією на вимушене відображення тотально-ідеалізованої дійсності великого індустріального задимленого, забрудненого міста, був стрімкий розвиток виразного романтичного пейзажу в Дніпропетровську другої половини ХХ ст. Відсутність щільного номенклатурного тиску в цьому виді образотворчого мистецтва дозволяла художникам відчувати себе набагато вільніше у використанні композиційних прийомів та застосуванні різноманітних експериментів у техніці живопису. Однак, слід зауважити, що зовсім уникнути соціально-політичної заангажованості радянського мистецтва не вдалося навіть пейзажистам. Цей феномен проявився у створенні узагальнених картин-образів з особливостями того чи іншого краю, об'єднаних у серії та цикли, активний розробці т. зв. індустріального пейзажу. Від митців за таких умов вимагалася відверта політична пропаганда, яка виражалася у відображенні канонізованих, міфологізованих, ідеологізованих місць країни ("Ленінські місця" в Радянському Союзі та країнах Західної Європи, героїчні трудові будні колгоспників та великих новобудов різних п'ятирічок і т.п.)¹.

За часів жорсткої тематичної регламентації національно-історичних сюжетів, звернення до пейзажу, який традиційно найбільш активно і зрозуміло асоціювався з образом народу та рідної природи, уособлював гармонійну єдність "настрою" людини та "стану" природи, теж часто розцінювалося як приховано-опосередкована буржуазно-національна пропаганда. Втім, уславлення природної величі взагалі із застосуванням певних образотворчих прийомів та технік можна певним чином тлумачити як уособлення національно-патріотичних настроїв митців, своєрідний прапор у боротьбі за відродження української культури та мистецтва.

Добротний міцний фундамент у справі становлення і розвитку глибоких традицій реалізму мистецтва Дніпропетровщини заклали митці, що працювали в місті у першій половині ХХ ст. У реалістичній манері виконані твори художників, які, на жаль, мало відомі не тільки широкому колу глядачів, а й професіоналам, і сьогодні зберігаються в колекції ДХМ². Спадкоємність образотворчих традицій реалізму можна простежити у творчості переважної більшості художників старшого покоління, які формування своєї мистецької свідомості розпочали під впливом художників-реалістів М.Паніна³, В.Коренева⁴, М.Погрібняка⁵, Г.Невечері⁶, А.Жирадкова та інших, удосконалюючи фахову підготовку у вишах⁷ Києва, Харкова, Львова, Москви, Ленінграда (Г.Чернявського, М.Кокіна, А.Потапенка, М.Боровського, В.Афанасьєва, В.Ерліха, В.Матюшенка, А.Костенка, М.Родзіна, А.Ткача та інших).

В 1960-70-х рр. зображення величі та могутності неосяжних просторів країни було співзвучно пропагандистським міфам, направленим на уславлення комуністичної ідеї. Серед якнайчастіше використовуваних прийомів для створення пафосного пейзажу-картини на межі 60-70 рр. була висока лінія горизонту, що дозволяла відкрити далекі обрії, розширити простір, відчутти неозорність, могутність природи. В той же час широке географічне коло творчих відряджень по Україні, Середній Азії, Центральній та Північній Росії, Далекому Сходу, за кордон з метою вдосконалення фахового рівня художників благотворно впливали на роботу художників: окрім "обов'язкової програми" ідеологічного пафосу, більш тонким та різноманітнішим ставало пластичне вираження красоти і своєрідності природного оточення.

Характерною ознакою пейзажів цього періоду стає лаконізм у поєднанні з мажорно-батьорою кольоровою насиченістю. Колір поступово починає превалювати над формою. Зменшення натуралізму й деталізації, збільшенням декоративної складової у відтворенні предметного світу природи, які

відображають настрої автора та його враження від природи – риси притаманні творам місцевих художників цього періоду, можливо були результатом певного запозичення арсеналу зображальних засобів та прийомів після знайомства місцевих митців із виразною експресивно-декоративною мовою сучасних митців Закарпаття, впливом їхньої художньо-пластичної манери письма на творче становлення дніпропетровців. Але ця декоративність не стала самоціллю, зовнішнім прийомом. Вона невід'ємна частина живописного бачення та відчуття, що допомагали усвідомити можливості кольору, підняти живописну культуру реалістичного мистецтва.

Серед подібних робіт в першу чергу заслуговують уваги "Рибальський порт" (1970) М.Кокіна, "Поле взимку" (1968), "Шлях" (1968) А.Потапенка, "В Седневі" (1969) А.Костенка, "Зимовий вечір" (1968) В.Філоненка, "Сині води" (1975) В.Матюшенка та ін.

Визначальну роль у становленні і розвитку характерних ознак регіональної школи завжди відіграє наявність у творчому колективі яскравої індивідуальності. Таким лідером в мистецтві Дніпропетровська був народний художник України Георгій Чернявський⁸ (1924-1981) – один з провідних пейзажистів країни, завдяки творчості якого, за свідченнями виставкових оглядачів, пейзажний живопис дуже швидко і міцно посів одне з провідних місць на виставках Дніпропетровських митців.

Незважаючи на наявність у його творчості "обов'язкових" тем, за словами сучасників, для митця характерним було вміння шукати і знаходити нові композиційні і колористичні рішення, випробувати їх "...у зустрічах з новими мотивами так природно і невимушено, ніби художник слухняно, не вагаючись, виконує поради природи" [5, 30], так, ніби саме мотив, а не величезний досвід та висока мистецька вправність зумовлювали характер кожного його твору.

Більшість його доробку свідчить про майстерність у виборі краєвиду, в побудові чіткої композиції, умінні для певного настрою природи знайти відповідне освітлення і колористичний лад. Артистизм, легкість, блискуче володіння композицією, колоритом, живописно-пластичними засобами та відповідність цих засобів змісту роботи вирізняли його твори. Так для ліричних пейзажів більше характерна гармонійна, врівноважена колірна гама, а динамічна, декоративно-підсилена – для краєвидів романтично-піднесених. Певним ліризмом просякненні навіть індустріальні пейзажі майстра ("Залізна руда", "Ранкова плавка", "Кривбас" та ін.) [2, 8], в яких митець знайшов оригінальні композиційні прийоми, оптимістичну живописну мову.

Г.Чернявського називали одним з кращих колористів серед українських живописців. "Він однаково вільно володів і можливостями стриманої кольорової гами, і секретами гармонії повнозвучних яскравих барв ... і, водночас, він був завжди економний у колористичних ефектах" [3, 8]. Колір, іноді, ставав основним засобом створення художнього образу. Такими є більшість його робіт. У "Землі Ульяновська" (1969), написаній в реалістичній манері, великі пласти червонуватої землі, ніби скидають з себе брили снігу, підіймаючись на зустріч першим теплим сонячним променям немов величезна жива істота, що розуміє свою силу і, водночас, залишається лагідною.

Більш романтично, але не менш виразно створюється образ краси і величі осіннього карпатського пейзажу "Променіють Карпати" (1981). Ритм неспокійних хвилеподібних ліній та плям на картинній площині створює враження безкінечного руху. Він ніби переривається межами картинної площини, але не зупиняється і навіть підсилюється фактурним штрихом, який виступає своєрідним ритмічним принципом організації образотворчої поверхні. Площина картини здається витканою або виліпленою із маленьких мазочків, які водночас наділені музичною гармонійністю лінійних (вертикальних, горизонтальних, нахилених) складних ритмічних візерунків.

Перевага ритмічної концепції у трактуванні простору твору, застосування прийому подібності за формою між гірськими вершинами та житловими дахами, що представлені пластично-кольоровими еквівалентами без урахування засад перспективи, заперечення ілюзорності, тяжіння до монументальності і декоративності, притаманні твору Г.Чернявського є красномовним свідченням постійного творчого пошуку нових форм та сучасної адаптації певних прийомів попередників.

Використання обмеженої палітри з домінуванням золотаво-червонуватих відтінків, їхнє толерантне зіставлення з холодним синьо-блакитним кольором певним чином підкреслюють національний характер пейзажу. Білий колір хат надає полотну піднесеності та натхненності.

Крім іншого, митець віртуозно писав поверхню води. "Він вживав різні технічні прийоми, – писав В.Клеваєв, – іноді навіть несподівано накладаючи кілька шарів пастонової фарби, досягаючи враження руху водної поверхні та найтонших рефлексів на ній" [3, 8]. Тихим ліризмом віє від його поетичних сонячних осінніх та зимових пейзажів Седнева. Пастельні тони всіх кольорів "Зими в Седневі" (1975) якнайліпше підходять до загального враження якогось меланхолічного спокою, якими віє від засипаних снігом будинків, огорожі та дерев.

Саме у пейзажі найповніше розкрилося обдарування колориста у заслуженого художника УРСР Михайла Кокіна⁹ (1921-2009). Проте, можливо, внаслідок впливу жорсткої ієрархічності в мистецтві із беззаперечним домінуванням тематичної картини, його пейзажам завжди притаманне відчуття присутності людини, яке між іншим надає їм своєрідної жанровості ("Човни рибалок" 1959, "Шлях до океану" 1970, "Літо" 1980 та ін.).

Розглядаючи мистецтво регіону, неможливо оминати творчість заслуженого художника України, найбільш ліричного пейзажиста – Андрія Потапенка¹⁰ (1925 р.н.), експресивна, і, водночас, напру-

жено-стримана манера письма художника, з'явившись в ранніх роботах, з часом стала провідною в його творчості – він пише вільно, рухливо, узагальнюючи. В його полотнах відчувається романтизм у відношенні до навколишнього середовища – будь то величність і монументальність Кавказьких гір, широчінь привільних степових просторів, море стиглих хлібів, або м'якість кольору в індустріальних та міських пейзажах. Контрастність, або зближена тональність фарб, розмашисті, соковиті мазки відповідають певним намірам і надають творам напруженого ритму, можливість відчути робочу атмосферу міста, або відпочити поглядом на знайомих кожному з дитинства дніпровських краєвидах, в яких відчувається епічність, величність та широта, характерні для південних просторів ("Центральна площа", "Мерефо-Херсонський міст", "Дніпрові кручі" (1969), "Міські околиці").

В середині 70-х років похитнулася непорушність ідеологічно-просвітницького надзавдання мистецтва бути "підручником життя", що надало змогу митцям поступово і обережно освоювати пластичні прийоми новітнього мистецтва – експресіонізму, сюрреалізму, імпресіонізму, постмодерну, тощо з індивідуально-особистісною складовою, затверджуючи нові форми мислення. Певного перегляду зазнала навіть жорстка жанрова ієрархія, на нижчих щаблях якої довгий час були пейзаж і натюрморт. Протягом всього десятиліття спостерігалось певне зменшення ідеологічно-емоційної складової творів, у картинах на перший план виходило спокійне милування тим, що рідне і близьке. Пейзаж-настрій набув ознак ліричності, інтимності з певним нальотом споглядальності. Лінія горизонту в пейзажних картинах поступово знижується, чим зменшує кут зору та межі зображуваного. Разом з тим і колорит картин зазнає певних змін. На перший план виходять дещо приглушена тональність і світлосила, м'яка гама кольорів. Це дозволяло показати природний, розкутий прояв індивідуальності митця.

Не випадково, вже на початку 80-х років на різноманітних виставках все частіше стали з'являтися "камерні" натюрморт і пейзаж, які були майже вільні від штампів типологізованих соціальних настанов творчості. "Камерність" полотна дозволяла відсторонитись від навколишнього, багато в чому проблематичного і неоднозначного буття, уникати зіткнення з колізіями сучасності.

Ці зміни відображені у творчості М.Кокіна, В.Горбаченка, В.Матюшенка, А.Костенка, В.Ерліха та ін. Кращим полотнам М.Кокіна цього періоду притаманні ліричне милування чарівно-скромною українською природою, завдяки якому непримітні куточки набувають естетичної цінності. Художник відтворює місцеві краєвиди головним чином в мить весняного пробудження, передаючи ледь вловимий стан не в бурхливому русі, а в тонких нюансних переходах світлоповітряного середовища природного мотиву до життя, тепла і світла ("Рване небо" 1971, "Весна" 1975, "Верба квітне" 1985, "Бузкова година", 1987 та ін.).

Одним з найпоетичніших пейзажистів Дніпропетровщини був В.Матюшенко¹¹ (1925-1984), чиїм пейзажам притаманні енергійний експресіоністичний темпераментний живопис та дзвінка і легка чистота кольору ("Хмарний день", 1974).

Камерність – риса притаманна більшості пейзажних робіт Володимира Горбаченка¹² (1924-1987). Незважаючи на композиційну стрункість, характерну його полотнам, він намагався зберегти безпосередність етюдів, що дозволяло зробити картини віртуозно легкими. Серії прибалтійських, кримських, кавказьких, українських пейзажів – різноманітні за психологічним настроєм, образом і манерою виконання – вже не "славлять", а "милуються". Чисельні невеликі камерні полотна, що зображують, здавалось би, звичайне, повсякденне ("Вечір", "Околиця села", "У березовому гаю", "Самара", "Озеро в Орловщині") говорять про спостережливість митця, передаючи глядачу свої почуття радості, бадьорості, світлого смутку. Багато місця у творчості В.Горбаченка, за словами сучасників, займали пейзажі Дніпропетровська – його приваблювало нічне освітлення вулиць, порту, алей парків, старих околиць, життя великого міста вдень [4, 30].

Полотна А.Костенка (1920-1996) відзначалися особливим ліризмом, гармонійною цілісністю майстерно створеної тонально-кольорової єдності декоративного, ніби гобеленового письма ("Весна в Гурзуфі", 1985).

Еволюція соцреалізму в бік оновлення і модернізації своїх формально-пластичних засобів в середині 1980-х р. призвела до розширення його меж і активного залучення тих прийомів і методів, які раніше вважались "ворожими".

Межа 80-90-х рр. ХХ ст. стала переломною в багатьох відношеннях – криза і розпад радянської імперії, утворення незалежної України призвели до кардинальних змін в культурно-мистецькому житті. На перший план вийшли свобода творчого самовиявлення і підкреслена різноспрямованість художніх орієнтацій, які принесли зміни у творчість місцевих художників.

Пристрасні емоції темпераментного, різноманітно обдарованого митця широкого творчого діапазону О.Бородая¹³ відбиваються у його надзвичайно дзвінких за кольором експресіоністичних пейзажах "Ворскла" (із серії "По Україні"), 1980, "Спалене листя", 1985. Опрацьовуючи методи та прийоми імпресіонізму, місцеві митці створили чимало чудових полотен, серед яких "Гурзуф. Причал" 1986, "Квіти та фрукти" 1987, "Доц" (1982), А.Ткача; "Осінній натюрморт" (1986) В.Ерліха та ін. З середини 90-х один з найшановніших місцевих художників М.Кокін у відображенні живописного природного довілля в пейзажах і натюрмортах став активно розвивати здобутки імпресіонізму з притаманним йому енергійним темпераментним живописом, дзвінкою та легкою чистотою кольору. "Паризькі" твори митця зробили його відомим у Франції, Іспанії, Канаді та інших країнах, і не безпідставно його називають "українським імпресіоністом" ("До чаю", 2005, "Літо", 2003).

Своєрідною авторською інтерпретацією імпресіоністичної техніки живопису виділяються живописні твори Григорія Чернети¹⁴ (1948 р.н.). В його творчому доробку зображення навколишньої природи посідають не останнє місце. Він – один з небагатьох Дніпропетровських художників який відчуває степовий масштаб, використовуючи майже рівні частини неба і землі, безкінечно глибоку просторовість без елементів, що зупиняють погляд глядача.

Певна умовність формального рішення картин відповідає абстрактності змісту і разом з тим не заважає романтизувати реальність. Живе багатство кольорової палітри зведено до нюансних перламутрово-пастельних весняних та літніх кольорів. Умовність колориту, нарочита площинність композиції, ритмічність у чергуванні плям, підкреслена декоративність картин може співвідноситися з ніжними гобеленами, ніби витканими блідим шовком. В одних картинах ("Весна на Заплавці" 1996, "Панський ставок" 1996) фактура живопису співзвучна дівізіонізму Ж.Сера, в інших ("Неспокійний ранок" 1993, "У затишку" 2002) поряд з власною імпресіоністично-рухливою живописною манерою автора відчувається відгомін впливу віталізму Ван Гога.

На картинах Ф.Павленка¹⁵ відтворено чимало тонких, складних, швидкоплинних видозмін, характерних для живої природи. Використання мерехтливих світлових відтінків, широких, пружних, розмашистих мазків вносять пошвавлення й динаміку у пейзажне середовище та створюють стрімкий вихор відчуттів. Разом з тим, митець ніколи повністю не розчиняє предметне середовище та природні форми, немовби зупиняє на полотні неповторні миттєвості, пов'язані з такими ж мінливими людськими настроями та враженнями.

У творчості дніпропетровських художників доби соціалістичного реалізму спостерігається тягіння до станкових видів мистецтва, наслідування реалістичних традицій, але характерне для провінції послаблення офіційних нормативів, що проявилось в урізноманітненні реалістичного напрямку тенденціями постмодернізму, найбільш розповсюдженими з яких є елементи імпресіонізму та відкритість світосприйняття різноманітним стильовим тенденціям.

Примітки

¹ В пейзажному живописі ідеологічним гаслам режиму найбільш відповідним було створення узагальненої картини-пейзажу. В творчості кожного зі старшого покоління Дніпропетровських пейзажистів таких як Г.Чернівський, М.Кокін, А.Потапенко та ін. обов'язково були присутні подібні серії робіт. У Г.Чернівського такими циклами були "Домни "Дзержинки", "По братній Угорщині", "По Кольській землі", "Середня Азія", "В Криму", "В Карпатах" тощо, у М.Кокіна – "По Камчатці", "По Чукотці", "По Україні" тощо, у А.Потапенка – серії пейзажів, написані після поїздок Середньою Азією, Уралом, Закарпаттям, Дніпром, містам заслання Т.Шевченка, окремі картини на індустріальну тему ("Весна індустріальна" 1969, "Заводи Дніпродзержинська" 1971 і т.д.).

² Вражають дивовижною прозорістю і чистотою кольору "Вулиця в селі Козачому", "Сонячний день" М.Погрібняка, "Полудень" Б.Смирнова, проникнуті меланхолійним настроєм "Ковильний степ біля Дніпра", "Місячна ніч" Б.Смирнова, "Чугуївський пейзаж" Г.Невечері, тихим смутком – пейзажі М.Сапожнікова, величчю Дніпра "Ненаситецькі пороги" П.Порубасва; захоплює глибоким реалізмом і життєвою правдою "Дівчинка" Б.Смирнова, "Дівчина з лялькою" С.Піскарьова та його портрети, виконані олівцем; "Портрет матроса з крейсера "Аврора", "Портрет К.Басистова" С.Слободянюка-Подольна, "У розлуці" І.Євсевського та інші.

³ Панін Михайло (1878–1963) в 1911 р. закінчив Петербурзьку Академію мистецтв по класу професора В.Савінського, історичний живописець. Одержав звання художника за картину "Таємний виїзд Івана Грозного перед опричною", яка була серед подарунків від Петербурзької Академії мистецтв Катеринославській картинній галереї і прикрашала експозицію першої її виставки 1903 р. З 1951 р. заслужений діяч мистецтв України. З 1925 р. викладав у художніх студіях та ізогуртках при клубах Катеринослава-Дніпропетровська, у 1930-1958 рр. – фахові дисципліни у Дніпропетровському державному художньому училищі (ДДХУ). В ДХМ зберігається "Портрет П.П.Чистякова" (1947 р. пол., олія, 90х60), пензля М.Паніна.

⁴ Коренев В'ячеслав (1871-1952) – в 1893 р. закінчив центральне училище технічного рисування барона Штиглиця в Петербурзі по класу професора В.Мате, протягом 1899-1901 років навчався в Одеському художньому училищі. В 1930-1940-х рр. викладав в ДДХУ.

Як голова художньо-артистичного товариства, заснованого 1908 р., завідував художньою галереєю на Південноросійській обласній сільськогосподарській, промисловій і кустарній виставці в Катеринославі (1910 р.). Його твори були серед експонатів науково-навчально-художнього відділу Південноросійської виставки і відзначені на ній великою срібною медаллю. В 1927 р. дніпропетровський журнал "Зоря" так оцінив творчий доробок митця: його роботи "... є творами цілком зрілого митця, які б стали прикрасою будь-якого європейського музею ...". В ДХМ знаходиться "Портрет артистки Наталі Дорошенко" (П., олія, 155х70, 1912-1914 рр.) пензля В.В.Корнієнко. Подарунок автора. Крім того твори художника зберігаються музеях Росії (Державний Російський музей), Франції (Лувр), Німеччини (Берлінський національний музей), Італії (Венеціанський Палац Дожів).

⁵ Погрібняк Микола (1885 – 1952) – в 1908 р. закінчив Миргородську художньо-промислову школу, учень О.Ю.Сластіона. Зібрав понад 200 мотивів українського орнаменту (альбом "Мотиви українського орнаменту" (55 аркушів, акварель, гуаш, туш) знаходиться в ДХМ). Працював в галузі пейзажу, побутового жанру, ілюстрації. Учасник художніх виставок з 1929 р. В 1937 та 1950 рр. в Дніпропетровську відбулись його персональні виставки. В 1930-1950 рр. викладав фахові дисципліни в ДДХУ. Картини художника зберігаються в ДХМ.

⁶ Невечера Георгій (1905-1968) – в 1934 р. закінчив Харківський державний художній інститут. Член СХ з 1946 р. Живописець, працював в галузі побутового жанру, портрету та пейзажу. Викладач ДДХУ (1937-1952). Учасник обласних виставок з 1947 р. Твори художника зберігаються в ДХМ, рисунки – в ДІМ ім. Д.І.Яворницького.

⁷ Багато дніпропетровських митців серед яких Є.Вучетич, І.Першудчев, В.Бородай, О.Олійник, В.Пузирков, О.Данченко, Л.Вітковський, В.Макатуха, В.Амельченков, Р.Звягінцев, П.Пришедько, Ф.Шевченко,

В.Шкурпат, Петро і Микола Малишки та інші продовжили свій творчий шлях поза межами регіону і мали опосередкований вплив на розвиток його мистецтва.

⁸ Чернявський Георгій (1924-1981) – в 1950 р. закінчив ДДХУ (викладачі за фахом – М.Панін, М.Погрібняк), в 1955 р. – Київський державний художній інститут (майстерня К.Трохименка). Живописець, член СХ з 1958 р. Заслужений діяч мистецтв України (1969), Народний художник України (1976). Очолював ДДХУ та місцеву організацію СХ з 1959 р. до свого від'їзду до Києву в 1975 р., де він працював доцентом КХІ. Брав участь у виставках з 1951 р. Персональні виставки 1958, 1967, 1970, 1979, 1985 р. (посмертна). Роботи художника зберігаються в художніх музеях Дніпропетровська, Донецька, Запоріжжя, Луганська, Полтави, ДІМ ім. Д.Яворницького, Національному художньому музеї та інших.

⁹ Кокін Михайло (1921-2010) – в 1941 р. закінчив ДДХУ (викладачі за фахом – М.Панін, М.Погрібняк), в 1954 р. – Київський державний художній інститут (майстерня С.Григор'єва, В.Костецького). Його дипломна робота отримала золоту медаль у 1954 р. на першій всесоюзній виставці дипломних робіт. Живописець, член СХ з 1958 р. Заслужений художник України (1976), Народний художник України (2001). Бере участь у виставках з 1947 р. Персональні виставки 1959, 1972, 1978, 1981, 1985, 2002 рр. (Дніпропетровськ), 1962, 1985 рр. (Київ), 1988 р. (Миколаїв). Роботи художника зберігаються в ДХМ, ДІМ ім. Д.Яворницького, художніх музеях Чернігова, Донецька, Кам'янець-Подільського, Каховці, музеї-заповіднику Т.Шевченка в Каневі та ін., у приватних колекціях Франції, Іспанії, Канади, США та інших.

¹⁰ Потапенко Андрій (нар. 1925) – закінчив ДДХУ (викладачі за фахом – М.Панін, М.Погрібняк). Живописець, член СХ з 1961 р. Заслужений художник України (1984). Бере участь у виставках з 1957 р. В 1940-1960 рр. викладав фахові дисципліни в Дніпропетровській дитячій художній школі. Персональні виставки 1962, 1964, 1975, 1981, 1985 р. Роботи художника зберігаються в ДХМ, Верхньодніпровському краєзнавчому музеї.

¹¹ Матюшенко Віктор (1925-1984) – в 1951 р. закінчив ДДХУ (викладачі за фахом – М.Панін, М.Погрібняк). Живописець, член СХ з 1969 р. Нагороджений медаллю меморіалу ім. А.І.Куїнджі (1964). Брав участь у виставках з 1951 р. Персональні виставки 1967, 1975, 1985 (Дніпропетровськ), 1986 (Київ, посмертно). Роботи художника зберігаються в ДХМ.

¹² Горбаченко Володимир (1924-1987) – в 1950 р. закінчив ДДХУ (викладачі за фахом – М.Панін, М.Погрібняк, О.Вандаловський). Живописець, член СХ з 1966 р. Брав участь у виставках з 1951 р. Персональні виставки 1961, 1974, 1980, 1985 р. Роботи художника зберігаються в ДХМ.

¹³ Бородай Олександр (нар. 1946) – 1966 р. закінчив ДДХУ, 1972 р. – монументальне відділення Київського художнього інституту. Член СХ з 1975 р. Участь у виставках з 1969 р. Працює в галузі монументального і станкового живопису, графіки та художньої гарячої емалі. Персональні виставки: Люксембург, Угорщина, Чехія, Румунія, Швеція, Канада, США, Україна.

¹⁴ Чернета Григорій (нар. 1948) – в 1979 р. закінчив Ленінградський інститут живопису, скульптури і архітектури ім. І.Ю.Рєпіна (керівник майстерні – народний художник СРСР Ю.М.Непринцев). Живописець, член СХ з 1990 р. Викладач ДДХУ. Роботи художника зберігаються в ДХМ. Учасник художніх виставок з 1979 р. Персональні виставки – 1998, 2000, 2001, 2003 рр..

¹⁵ Павленко Федір (1936-2008) – дніпропетровський художник, навчався в Орловському (Росія) педагогічному інституті на факультеті художньої графіки. В 1974–1978 рр. працював в художньому комбінаті м. Дніпропетровська. Персональні виставки відбулись в 2001 та 2004 роках. З кінця 1980-х рр. Павленко починає багато працювати як живописець, створює серію пейзажів-настроїв, натюрмортів; звертається до портретного жанру, пише оголену жіночу фігуру. Особливе місце в творчості художника займають автопортрети. В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. художник звертається до міфологічних образів та євангельських сюжетів ("Покаяння", "Приготовте шляхи Господу", "Давид и Голіаф", "Савонарола"). Працює в олійній техніці на полотні чи фанері. Твори знаходяться в Дніпропетровському художньому музеї, Одеському Домі-музеї ім. М. Реріха; приватних зібраннях України, Росії, Франції, Німеччини, Хорватії, Сербії, Чорногорії, США, Канади, Ізраїлю.

Використані джерела

1. Будник О. Кольори рідної землі. (Замітки про творчість Андрія Потапенка) [Текст] / Будник О. // Образотворче мистецтво. – 1975. – № 1. – С. 20-21.
2. Говдя П. Подвиг митця. [Текст] / Говдя П. // Образотворче мистецтво. – 1984 – № 3. – С. 7-9.
3. Клеваєв В. Образи країни Іллічевої [Текст] / Клеваєв В. // Образотворче мистецтво. – 1970 – № 5. – С. 4-6.
4. Морозова В. Радість творчості [Текст] / В. Морозова // Образотворче мистецтво. – 1974 – № 3. – С. 29-30.
5. Павлов В. Угорська сюїта Георгія Чернявського [Текст] / В. Павлов // Образотворче мистецтво. – 1973 – № 3. – С. 30.

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖАННИ КОЛОДУБ НА НИВІ
СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ УКРАЇНИ**

У статті визначається внесок українського композитора Жанни Колодуб у розвиток сучасного вітчизняного музичного мистецтва та освіти. Здійснюється огляд її творчості, подаються стислі біографічні відомості, а також узагальнюється педагогічна, виконавська та громадська діяльність митця.

Ключові слова: Україна, композиторська творчість, музичне виконавство, музична освіта, педагогічна діяльність, громадська діяльність.

This paper determines contribution of the Ukrainian composer Zhanna Kolodub to the development of modern native music art and education. Composer's creativity overview and brief biographical details are provided, her pedagogical, concert and social activities are summarized.

Keywords: Ukraine, composer's creativity, musical performance, music education, pedagogical activity, social activity.

У період відродження національної культури все більшої актуальності набуває ретельне вивчення і пропагування творчої спадщини сучасних українських композиторів. Сьогодні без цього неможливо уявити процес формування та професійної підготовки вітчизняних музикантів різних рівнів. Важливість цих завдань підкреслюється у всіх навчальних програмах – від дитячих музичних шкіл до вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Значний внесок у розвиток сучасної вітчизняної культури та освіти здійснює народна артистка України, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України Жанна Юхимівна Колодуб. Вражає багатогранність цієї творчої особистості. Впродовж майже шести десятиріч вона плідно працює на ниві музичного мистецтва як талановитий композитор і педагог, чудова піаністка та активний громадський діяч. Творчість Жанни Колодуб відзначена сьогодні Золотою медаллю Академії мистецтв України, державними преміями ім. М. Лисенка та В. Косенка, конкурсу імені Івanni та Мар'яна Коць, а також премією "Золота фортуна" Міжнародної академії рейтингу популярності та якості. Музика однієї з найвідоміших композиторів-жінок України часто виконується й видається не тільки в країнах СНД, але й у Німеччині, Англії, Польщі, Чехії, Данії, Канаді, США, Єгипті тощо. Її твори постійно звучать на Всеукраїнських і Міжнародних конкурсах, на Міжнародних фестивалях "Київ Музик Фест", "Сурми", "Музичні прем'єри сезону", записуються у фондах Українського радіо, на грамплатівках і дисках. Оригінальні та різнобарвні композиції Жанни Колодуб приваблюють насамперед яскравими художніми образами, а також щирістю, емоційністю та природністю викладу. Вони входять сьогодні не тільки у концертні програми відомих музикантів, але й у педагогічний репертуар виконавців різних спеціальностей на усіх етапах навчання – від музичних шкіл до консерваторій. Багато опусів композиторки вже давно визнано кращими зразками сучасної української музичної класики.

З 80-х років минулого століття творчість Ж. Колодуб починають досліджувати вітчизняні музикознавці. Так, деякі біографічні відомості та стислий огляд творів різних жанрів, написаних нею у 60 – 70-х роках, вміщені у статтях А. Бутук [2; 3] та С. Алексеєвої [1]. Стисла характеристика окремих фортепіанних та музично-театральних творів того ж періоду у контексті визначення загальних тенденцій розвитку творчості українських композиторів дається у працях В. Клини [5; 6], А. Оджубейської [8], О. Олійника [9], І. Юдкіна [15]. Деякі відомості з історії створення та постановки балетів композитора висвітлені М. Загайкевич [4], О. Лігус [7] та Ю. Станішевським [11]. Значний внесок у вивчення біографії та творчості Жанни Колодуб зробила доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України М. Черкашина-Губаренко [14], яка вперше присвятила композиторці невелику, але змістовну монографію. Здійснюючи загальний огляд її життя і творчої спадщини до 1999 року, автор досліджує жанрово-стильові особливості музики композитора на прикладі найбільш визначних опусів. На початку ХХІ століття продовжується ретельне вивчення творчості Ж. Колодуб. Так, детальний аналіз її фортепіанних циклів "Чотири прелюдії-картини" та "Акваріум пана Левка" вміщений у статті Т. Омельченко [10], а огляд усієї фортепіанної творчості композитора дається в роботі Р. Сулім [13]. Проте у повному обсязі багатогранна творча діяльність Жанни Колодуб до цього часу детально не досліджувалась, у зв'язку з чим багато аспектів залишається поза увагою дослідників. Тому метою даної статті є висвітлення основних періодів життя і творчості Ж. Колодуб, узагальнення її компози-

торської, педагогічної, виконавської та громадської діяльності, а також визначення внеску митця у розвиток сучасної вітчизняної музичної культури та освіти України. Крім аналізу її творів та опрацювання вище вказаних робіт науковців, автор даної статті спиралася на спогади Ж. Колодуб та вивчення документів і матеріалів, які зберігаються в її особистому архіві.

Майбутня композиторка народилась 1 січня 1930 року у місті Вінниця. Творчі здібності дівчинка успадкувала від своїх рідних, які були професійними музикантами. Її батько – відомий скрипаль і педагог Юхим Григорович Брондз, здобувши фахову освіту в Одесі у класі видатного професора Петра Соломоновича Столярського, став засновником, першим директором і провідним викладачем Вінницької дитячої музичної школи №1, яка існує з 1933 року. Мати Жанни – Віра Миколаївна Войцицька, закінчивши Київську консерваторію по класу альт, грала одразу у двох симфонічних оркестрах, які існували тоді при Вінницькому театрі опери і балету та при обласному радіокомітеті. На той час у Вінниці вирувало цікаве та різноманітне музично-театральне життя. Завдяки побудові у 1910 році чудового приміщення міського театру тут досить часто відбувались гастролі видатних оперних і балетних труп з різних міст колишнього союзу, а також концерти вітчизняних та зарубіжних музикантів. Крім уже згаданих симфонічних оркестрів та Вінницького театру опери і балету, який протягом 1932–1940 рр. діяв уже на постійній основі, з 1937 року активну діяльність розпочала також обласна філармонія, створена в результаті злиття обласної хорової капели імені М. Леонтовича, облдержстради та симфонічного оркестру при радіокомітеті. Молода родина Брондзів брала активну участь у такому насиченому музично-театральному житті свого міста. Тому дитинство Жанни було сповнено чарівних звуків, які захоплювали і збуджували фантазію. Крім музики у "живому" виконанні батьків, а також їх колег та учнів, у рідному домі звучало багато записів класичної спадщини в інтерпретації видатних виконавців. Цю гостинну родину також часто відвідували такі відомі музиканти, як П. Столярський та Д. Ойстрах, про що свідчать фото з сімейного альбому, які зберігаються в архіві композиторки.

Виховуючись у такій творчій атмосфері, дівчинка дуже рано виявила музичні здібності. Тому, коли їй виповнилось п'ять років, Юхим Григорович подарував донечці маленьку скрипочку і розпочав її музичне навчання. Саме він став для неї першим вчителем, під керівництвом якого обдарування дівчинки розвивалися дуже швидко. У 1937 році Жанна вступила до першого класу загальноосвітньої школи, а також до Вінницької дитячої музичної школи №1, продовжуючи навчатися грі на скрипці в класі у свого батька. Вже у десятирічному віці вона досягла значних успіхів, виконуючи досить складні твори скрипкового репертуару. Саме у цей час відбувалися її перші вдалі публічні виступи не тільки шкільних концертах, але й на Вінницькому радіо з виконанням "Циганських наспівів" П. Сарасате, а також у Києві, де дівчинка грала Концерт для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона із симфонічним оркестром під керівництвом відомого диригента П. А. Полякова. Звичайно, це відкривало їй широкі перспективи і пророкувало стрімку кар'єру виконавця. Але усі плани та надії різко обірвала Друга світова війна, яка забрала у неї найдорожче й найрідніше – її батьків. У 1943 році Ю. Г. Брондз загинув в одному з німецьких концтаборів поблизу м. Любліна, а ще через рік, не витримавши цього горя і важкої хвороби, померла і 36-річна мати. У 14 років Жанна залишилась сиротою, виховуючись разом із п'ятирічним братиком у родині бабусі Катерини Антонівни. Як це не було важко, але у повоєнні роки дівчинка наполегливо продовжувала улюблені заняття музикою. У 1947 році Жанна успішно закінчила Вінницьку дитячу музичну школу №1 по класу скрипки (викладач І. Д. Герзон) та фортепіано (викладач А. Я. Франке) і була нагороджена похвальною грамотою "за відмінні успіхи в навчанні і за зразкову поведінку". Цей документ також зберігається в архіві композиторки. Так закінчився її Вінницький період дитинства та шкільних років – період зростання і мужніння, а також вибору свого життєвого шляху. Продовжуючи справу батьків, дівчинка мріяла стати професійним музикантом.

У 1947 році Жанна Брондз вступила до Київського державного музичного училища імені Р. М. Глієра, де продовжувала навчатись одразу на двох відділеннях: на скрипці у викладача О. П. Лисаківського та на фортепіано у класі професора А. М. Луфєра. Успішно закінчивши програму музичного училища за два роки, 19-річна Жанна вступила до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Протягом п'яти років (1949 – 1954) вона здобувала тут вищу музичну освіту на фортепіанному факультеті, віддавши перевагу не менш улюбленому інструменту. Про цей період композиторка згадує в інтерв'ю, вміщеному у статті Р. Сулім [12, 192-194]. Навчаючись у класі одного з корифеїв української фортепіанної школи, професора К. М. Михайлова, Жанна виявила себе талановитою піаністкою. Вже у студентські роки вона чудово виконувала найскладніші твори фортепіанного репертуару. Саме тоді в її інтерпретації були записані на радіо "Мефісто-вальс" та фортепіанний концерт № 1 Ф. Ліста, який вона грала із симфонічним оркестром Українського радіо під керівництвом П. А. Полякова. Крім того, у репертуар піаністки входили твори Й. Баха, Р. Шумана, Ф. Шопена, сонати В. Моцарта, Л. Бетховена, С. Рахманінова, фортепіанні концерти А. Арєнського, М. Римського-Корсакова, Е. Гріга, Р. Шумана, останній з яких вона виконувала із студентським симфонічним оркестром. Але обдарованій дівчині і цього було замало, бо поряд із виконавством вона ще з дитинства захоплювалась композицією. Тому під час навчання в Київській консерваторії Жанна почала відвідувати заняття у видатного українського композитора Б. М. Лятошинського, що мало величезний вплив на формування її як музиканта, а також давало натхнення і необхідні знання для створення власних опусів. До того ж, виявляючи великий інтерес до вивчення нових напрямів і течій у сучасній музиці, Жанна відвідувала тоді всі

концерти і пленуми спілки композиторів. На одному з таких пленумів вона зустріла молодого, талановитого композитора Левка Миколайовича Колодуба, який став для неї не тільки коханим чоловіком, але й надійною опорою, вірним другом, а також головним вчителем на все життя. Тоді ж, у 1954 році і утворилась ця унікальна сім'я, де панує дух творчості, жвавого інтересу до музичного життя в усіх його проявах, а також щоденна кропітка праця. Два музиканти, дві творчі особистості, яких поєднала любов до мистецтва, живуть разом уже 57 років. І те, що обидва вони стали відомими митцями, яким вдалося максимально реалізувати свої таланти, свідчить про їх життєву мудрість, палку любов і величезну повагу один до одного.

Композиторський талант Жанни Колодуб яскраво виявився у 60-х роках минулого століття, тобто вже після закінчення консерваторії. А все почалося з чудового ліричного "Ноктюрну" для флейти та арфи (або фортепіано), написаного у 1964 році. Ця захоплююча своїм піднесеним настроєм п'єса, яка, за виразом самої авторки, була створена "буквально на одному диханні" [12, 198], одразу стала одним із популярних творів для флейти, швидко поширившись у педагогічному та концертному репертуарі виконавців. Сьогодні, мабуть, немає жодного флейтиста, який би не вивчав із задоволенням цей твір. Такий успішний дебют, схвалений і підтриманий мудрим вчителем Левком Миколайовичем, надихнув талановиту жінку на подальшу працю. Як згадує Жанна Колодуб, "з того часу я дуже захопилася творчістю. Ця "бацила" зарухалась у мені, і я почала писати" [12, 198]. Нарешті знайшов вихід той величезний творчий потенціал і ті композиторські здібності, які визрівали ще з дитинства, нарешті з'явилася можливість висловити у музиці власні думки й почуття, які накопичилися за увесь цей час і вже давно просилися на бумагу.

Майже одразу за "Ноктюрном" з'явилася на світ не менш популярна "Поема" для флейти і фортепіано (1965), а згодом – Симфонієта №1 (1966) для струнного оркестру, а також ціла низка цікавих творів у різних жанрах, адресованих дітям. Це були фортепіанні цикли "Весняні враження" (1967) та "Зоопарк" (1968), кантата для дитячого хору та оркестру "Слухай, країно!" (1967) на сл. І. Муратова, а також перший балет "Пригоди дівчинки Веснянки" (1969) за казкою Г. Андерсена "Дюймовочка". Успішне сприйняття слухачською аудиторією її перших творів для дітей надихнуло композиторку на подальшу працю у цьому напрямі. Як згадує Ж. Колодуб, "оскільки я сама виконувала власні твори, мене почали запрошувати у школи на зустрічі, лекції-концерти. Оченята дітей, їх увага, зацікавленість – все це підштовхувало мене. Напевно, саме тому я в перші роки своєї творчості багато опусів присвятила дітям" [12, 199]. Так почались постійні зустрічі Жанни Колодуб із слухачами, а з 1967 року – плідна праця в комісії музично-естетичного виховання дітей та молоді Національної спілки композиторів України, яка продовжується й до цього часу. Крім того, у період становлення її композиторського професіоналізму у співавторстві з Левком Колодубом були написані дві "Танцювальні сюїти" для симфонічного оркестру (1962, 1965). За визнанням самої композиторки, "для мене це була гарна школа" [12, 199]. З роками творчий талант Жанни Юхимівни зростав і розкривався у нових гранях. Щоденна наполеглива й кропітка праця, велика підтримка друга і вчителя зробили свою справу. Досягнувши висот майстерності і професіоналізму, Жанна Юхимівна Колодуб стала відомим композитором, оригінальна і неповторна музика якої завжди швидко знаходить своїх слухачів і виконавців.

Сьогодні у доробку Жанни Колодуб репрезентований широкий діапазон жанрів: це симфонічна музика, твори для музичного театру і кіно, камерно-інструментальні ансамблі, а також фортепіанні, хорові та вокальні опуси. Серед творів великої форми найбільш значними досягненнями композитора є дві Симфонієти (1966, 1972) та Партита для струнного оркестру (1986), а також вісім концертів для різних інструментів з оркестром. Вже перший Концерт для фортепіано та великого симфонічного оркестру (1971), який відкрив зрілий період у творчості Ж. Колодуб, отримав високу оцінку науковців та виконавців. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, цей "масштабний, ефектний, технічно досконалий, написаний сучасною музичною мовою" і дуже глибокий за змістом твір "може бути зарахований до кращих зразків цього жанру у всій українській фортепіанній літературі" [14, 15]. Для розширення репертуару виконавців-духовиків Ж. Колодуб написала Концерт "Драматичний" для труби і камерного оркестру (1986) та Концертино для гобою, струнного оркестру, клавесина та ударних (1988), які також дуже часто виконуються. Результатом наступного звернення до цього жанру стало створення своєрідного диптиху для струнних інструментів, об'єданого ідеєю "memoria": Концерт для альту, струнного оркестру та фортепіано (1995) Жанна Колодуб присвятила пам'яті своєї матері, а "Concerto doloroso" для скрипки (1998) та камерного оркестру з фортепіано – пам'яті батька. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, обидва ці твори відзначаються "найбільшою драматичною насиченістю, напруженою наскрізного інтонаційного розвитку і незвичністю побудови" [14, 17]. Зовсім інша атмосфера створюється у Концертино для фортепіано і камерного оркестру (1997), який має назву "Immagini fuqcevoli" ("Зникаючі образи"). Ж. Колодуб присвятила його образам свого дитинства та юнацтва, які у кожної людини зникають непомітно і безповоротно, залишаючи лише світлі й чисті спогади. Крім того, композиторка написала два твори для віолончелі та камерного оркестру – Концерт (2004) та Концертино (2006).

Значний внесок зробила Жанна Колодуб і у розвиток жанру сюїти, в якому написано багато творів для різних складів оркестрів. Серед них для симфонічного оркестру створені сюїти "Київські ліричні картини" (1976), "Снігова королева" (1982), а також у співаторстві з Л. Колодубом сюїта з мюзіклу "Пригоди на Міссісіпі" (у 70-х рр.); для струнного – "Зоопарк" (у 70-х рр.), "Малюнки рідної природи"

(1990), "Настрої" (2004), "Маленька сюїта у стилі бароко" (2005), "Нові багателі" (2008); для естрадного – "Вечірня музика" (1970), сюїта для Біг-бенда (1973); для оркестру народних інструментів – "Маленька сюїта" (1972). У жанрі сюїти композитором написана також велика кількість творів для камерно-інструментальних ансамблів різних складів. Серед них – "Чотири імпровізації в різних стилях" (1992) для гобоя, гітари та фортепіано, "П'ять настроїв" (1999) для флейти, віолончелі та фортепіано, "Лірична сюїта" (2001) для скрипки, кларнета і фортепіано, "Катарсис" (2004) для струнного квартету, "Трохи про старовину" для скрипки, віолончелі (або альту) та органу (або фортепіано) та інші.

Велику увагу приділяє Ж. Колодуб створенню музики для виконавців тих спеціальностей, репертуар яких дуже рідко поповнюється. Досить часто на це надихають композиторку її колеги або учні. Наприклад, так з'явився альбом із 20 п'єс для дзвіночків та фортепіано (1983), який, за спогадами автора, був написаний на прохання колишнього студента-ударника, тепер викладача С. Хмельова [12, 200]. Взагалі багато опусів різних жанрів були створені композиторкою за конкретними пропозиціями студентів, аспірантів або викладачів Академії. Серед них значну частину доробку Ж. Колодуб складають численні ансамблі та окремі твори майже для всіх духових інструментів. Найбільшої популярності з них набули п'єси "Легенда" (1980) і "Слов'янське коло" (1985) для флейти та фортепіано, "Ліричне інтермеццо" для труби і фортепіано (1985), "Українська сюїта" (1983) для квінтету дерев'яних духових інструментів, "Калейдоскоп" (1993) для флейти, гобоя та фаготу, дві Сюїти для квартету саксофонів "Music for Four" (1995, 2002), "Строкати картинки" (2002) для двох труб і тромбона та багато інших. Цікаві твори написані композитором також для органу, для струнних інструментів, деяких народних (домри, баяну, гітари) і навіть для електроінструментів. Відчуваючи потреби виконавців у розширенні свого концертного та навчального репертуару, композиторка швидко відгукується на них, у чому полягає одна з характерних особливостей її творчого процесу.

Особливе місце у доробку Жанни Колодуб належить музиці для дітей, яка написана у різних жанрах. Для дитячого музичного театру композитором створені два чудових балети за казками Г. Андерсена – "Пригоди дівчинки Веснянки" (1969) та "Снігова королева" (1982), а також три мюзикли, серед яких – "Принцеса" (2004) за казкою Нікі Андрос та "Незвичайні пригоди семи нот" (2004) на лібрето Едуарда Яворського. Крім того, у співавторстві з Левком Колодубом був створений цікавий мюзикл "Пригоди на Міссісіпі" (1971) за мотивами повісті Марка Твена "Пригоди Гекльберрі Фінна" на лібрето Дмитрія Кісіна. Усі ці яскраві та оригінальні музично-театральні твори Ж. Колодуб, поставлені у різних містах колишнього союзу, користуються великою популярністю серед дитячої аудиторії. А балет "Снігова королева", який став справжньою візитною карткою композитора, вже давно увійшов до скарбниці найкращих здобутків сучасної вітчизняної класики. Сьогодні він з великим успіхом ставиться на сцені Саратовського театру опери і балету.

Значно збагатила Ж. Колодуб і сучасний педагогічний репертуар юних піаністів. Огляд усієї фортепіанної спадщини композитора детально подається в одній із статей Р. Сулім [13]. У творчому доробку Ж. Колодуб є також багато вокальних і хорових творів для дітей, серед яких – збірка пісень "Дзвінка пісня" (1977) на слова поетів різних народів, "Музична абетка" (1991), написана на українські народні тексти, два зошити "Обробок пісень народів світу" (1978, 1985), збірки пісень "Поради" (2010) на слова Л. Яковенко та "Горидуб" (2010) на слова В. Лучука та інші.

В цілому опусам композиторки, які відзначаються вишуканістю і збалансованістю форми, прияманні піднесена ліричність, багатство звукової палітри і темперамента імпульсивність. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, "найбільш привабливим у її творах є невимушеність і природність, щирість музичного вислову" [14, 21]. Дослідники характеризують мистецтво Жанни Колодуб як яскраво індивідуальне явище, в якому знаходить втілення "синтез різних стилів і напрямків у власному, індивідуальному їх розумінні" [14, 12]. Намагаючись використати якомога широкій діапазон засобів виразності, композиторка переплавляє у своїй творчості інтонаційний словник різних культур та епох. Тому в її творах характерні особливості класицизму, романтизму, імпресіонізму, а також джазові та фольклорні традиції вдало поєднуються із такими новітніми композиторськими техніками, як полістилістика, сонористика, мінімалізм, політональність, атональність, полідіатоніка тощо. Важливу роль відіграють також улюблені композиторкою прийоми сучасного письма: рух паралельними квінтами і тріззвучками, використання секундових кластерів, секундових і квартових акордів тощо. Але при цьому завжди зберігається ясність і простота музичної мови та форм. Усі ці засоби виразності, не являючись для авторки самоціллю, служать їй для вирішення головного завдання – створити яскраві художні образи, цікаві й доступні слухачам. Поза увагою Жанни Колодуб не залишається і музика естрадного напрямку. Можливо, секрет популярності її мистецтва полягає саме у тому, що композиторка намагається вдовольнити і виховати смаки та потреби різної слухачької та виконавської аудиторії – від любителів до професіоналів високого ґатунку.

Життя і творчість Жанни Колодуб тісно пов'язані з Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського. Саме тут під час навчання не тільки формувалась її особистість та удосконалювалась професійна майстерність, але й з 1952 року розпочалася трудова діяльність. Спочатку шістнадцять років було віддано концертмейстерській справі, а нині Жанна Юхимівна Колодуб вже протягом п'яти десятиліть викладає на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано. Це талановитий педагог з величезним досвідом, яка за своє життя виховала близько двохсот студентів різних

спеціальностей. Творчо підходячи до своєї справи, вона вміє зацікавити студентів різноманітними формами роботи, приділяючи велику роль як вивченню класики, так і знайомству із сучасним репертуаром. Жанна Юхимівна має науково-методичні роботи з проблем виконавства, музичної педагогіки та естетичного виховання, адресовані студентам та молодим викладачам. Працюючи надзвичайно результативно, вона опікується насамперед вихованням у студентів професіоналізму, а також високої музичної й загальної культури.

Композиторську творчість та педагогічну працю Жанна Юхимівна Колодуб успішно поєднує з виконавською та громадською діяльністю. Як композитор і піаністка в одній особі, вона протягом багатьох десятиріч проводить творчі зустрічі з різною аудиторією, виступаючи як сольо, так і в ансамблі не тільки в Україні, але й за її межами – у країнах СНД, а також у Чехії, Німеччині, Польщі, Єгипті тощо. Вже понад сорока років Жанна Колодуб працює в комісії музично-естетичного виховання дітей та молоді Національної спілки композиторів України, тривалий час виконуючи обов'язки заступника голови, а нині очолюючи цю комісію. Крім того, вона є членом комісії НСКУ по прийому до спілки, а також входить у Національну Всеукраїнську музичну спілку. Значним внеском у розвиток української культури є більш ніж двадцятирічна праця Жанны Колодуб у редакційній раді видавництва "Музична Україна", а також її діяльність у наглядовій раді Фонду культури України та правлінні Музичного фонду України. Крім того, опікуючись справою виховання талановитої молоді, Жанна Колодуб протягом багатьох років очолювала різні Всеукраїнські конкурси юних музикантів: конкурс юних піаністів і композиторів "Vivat musika!", конкурс юних композиторів імені Валерія Подвали, "Нові імена" Київського відділення Фонду культури України. Нині Жанна Колодуб є автором проекту та головою журі конкурсу юних музикантів під назвою "Українські композитори – дітям", який проходить у місті Києві. Його головною метою є привернути увагу учнів ДМШ та їх педагогів до вивчення вітчизняної спадщини, а також активізувати творчість сучасних українських композиторів у сфері дитячої музики.

Отже, завдяки своїй плідній композиторській, педагогічній, виконавській та громадській діяльності Жанна Юхимівна Колодуб здійснює вагомий внесок у розвиток сучасної культури та освіти України, а також у справу виховання нових поколінь музикантів.

Використані джерела

1. Алексеева С. Наша Жанна Колодуб // Розповіді про музику. В.5 / Упорядник С. Алексеева, рец. Г. Колюкова. – К.: Музична Україна, 1983. – С. 89–103.
2. Бутук А. На юбилейных вечерах (Ж. Е. Колодуб) / А. Бутук // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 111.
3. Бутук А. Творчість, дарована дітям / А. Бутук // Музыка. – 1980. – № 3. – С. 26.
4. Загайкевич М. Новий балет для дітей / М. Загайкевич // Музыка. – № 2. – 1985. – С. 26.
5. Клиш В. О некоторых тенденциях развития концерта для фортепиано с оркестром / В. Клиш // О музыке. – К.: Музична Україна, 1985. – С. 215–227.
6. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
7. Лігус О. У світі музики і казки / О. Лігус // Музыка. – 2005. – № 5. – С. 20–21.
8. Оджубейська А. Своєрідність творчості / А. Оджубейська // Музыка. – 1983. – № 3. – С. 21.
9. Олійник О. С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей / О.С. Олійник. – К.: Наукова думка, 1979. – 107 с.
10. Омельченко Т. Твори Ж. Ю. Колодуб у репертуарі класу загального та спеціалізованого фортепіано // Дослідження. Досвід. Спогади. В. 6: Науково-методичне видання / Т. Омельченко; гол. ред.-упор. В. Г. Шерстюк. – К., 2005. – С. 129–133.
11. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2003. – 440 с. : іл.
12. Сулім Р. "Музична академія – мій дім" (до ювілею Ж. Ю. Колодуб) / Р. Сулім // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. – № 4 (5). – 2009. – С. 190 – 202.
13. Сулім Р. До питання виконавської інтерпретації фортепіанних творів Жанны Колодуб / Р. Сулім // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв; за заг. ред. В. Л. Філіппова. – Вип. 13. – Луганськ: Вид-во ЛДІМК, 2010. – С.275–284.
14. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанны Колодуб: Монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.
15. Юдкін І. Мистецька творчість жінок / І. Юдкін // Музыка. – 1975. – № 5. – С. 10–11.

УДК 791.6(477.62)

Олена Миколаївна Ущапівська
кандидат мистецтвознавства,
докторант Київського національного університету
культури і мистецтв

ФЕСТИВАЛЬНІ ЗАХОДИ НА ДОНЕЧЧИНІ 60 – 70-х років ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ОФІЦІЙНОЇ РАДЯНСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ

На основі документів, що містяться у Державному архіві Донецької області, та публікацій у періодичних виданнях у статті відтворено історію фестивалів на Донбасі у 60–70-і роки ХХ ст. у взаємоз'язку з радянською партійною ідеологією та принципами нової міфотворчості.

Ключові слова: фестивалі, Донецьк, клуби, художня самодіяльність, міфотворчість, театр.

Based on the documents contained in the State Archives in Donetsk region, and publications in periodicals in Article history played festivals in the Donbas in the 60 to 70 years of the twentieth century in its relations with the Soviet party ideology and principles of the new mythology.

Keywords: festivals, Donetsk, clubs, amateur art, mythology, theater.

В історії радянського режиму 60-і роки ХХ ст. стали початком зовні стабільного часу, який зсередини був пронизаний глибокими внутрішніми протиріччями. Як і в 30-і роки ХХ ст. розпочинається масована боротьба з інакомисленням, що супроводжувалась повним знищенням хрущовських реформ. У цій боротьбі з вільнодумством значна роль належала різноманітним клубним осередкам, діяльність яких була суворо контрольована органами державної влади. Саме тому Донеччина мала широко розвинену мережу клубних закладів, за допомогою якої влада могла масово впливати на суспільну свідомість населення краю. Станом на 1964 рік у Донецькій області діяло 1079 клубних закладів, серед яких 16 районних будинків культури, 80 – міських, 328 сільських, 172 – колгоспних та 457 профспілкових клубів [3, арк. 2]. Держава щедро виділяла кошти на покращення матеріальної бази закладів культури та спонукала до цього різноманітні профспілкові організації, керівництво колгоспів і радгоспів. Так, лише у 1964 році за рахунок колгоспів було закінчено будівництво 36 клубів, а за державні кошти обласного бюджету було придбано 3 фортепіано, 30 баянів, 6 комплектів народних інструментів, комплекти інструментів для трьох духових оркестрів, костюми для хорових і танцювальних колективів тощо. За рік кількість клубних закладів на Донеччині збільшилась до 1085 [4, арк. 3]. Вже у 1966 році кількість клубів, побудованих за рахунок колгоспів і радгоспів збільшилась до 52 закладів [5, арк. 3]. Фонди Донецького обласного державного архіву містять велику кількість матеріалів та документів, які дозволяють вивчити не лише розвиток клубної мережі Донецького краю, а й дослідити специфіку його фестивального руху. На основі документів Державного архіву Донецької області та публікацій у періодичних виданнях у статті буде відтворено історію фестивалів на Донбасі у 60 – 70-і роки ХХ ст. в її зв'язках з радянською партійною ідеологією, що базувалась на принципах нової міфотворчості.

У період підготовки до Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого ювілейній даті 50-річчя Жовтневих подій, у 1966 році на Донеччині було створено 556 нових гуртків художньої самодіяльності, до участі в роботі яких було залучено 6983 чоловіка [5, арк. 9]. У 1967 році загальна кількість гуртків у державних клубних закладах області становила 3442 колективи, серед яких 2969 були гуртками художньої самодіяльності із загальною чисельністю учасників у 38933 чоловік [6, арк. 7]. Таким чином, масова гурткова робота також здійснювала ідеологічний вплив на суспільну свідомість.

1969 рік для культурно-просвітніх закладів та колективів художньої самодіяльності області пройшов під гаслом змагання в обласному фестивалі, присвяченому святкуванню 100-річчя з дня народження В. І. Леніна. У відповідності з постановою Ради міністрів УРСР та Української республіканської Ради професійних спілок за № 638 від 17 грудня 1968 року "Про проведення Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва в ознаменування 100-річчя від дня народження В. І. Леніна", виконком обласної Ради депутатів трудящих і Рада професійних спілок склали графік проведення оглядів на виробництвах, колгоспах, радгоспах, містах і районах області, у результаті яких було обрано виконавців і колективи для участі у заключному концерті Республіканського фестивалю [8, арк. 21]. До складу організаційного комітету фестивалю увійшли діячі літератури і мистецтва, представники партійних, радянських, громадських організацій та культурно-освітніх установ.

З особливою помпезністю на Донеччині було проведено церемонію запалення факела на честь початку Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності, присвяченого сторічному ювілею В. І. Леніна. Честі стати батьківщиною запалення факела було удостоєно село Єгорівка Волноваського району, де на той час вже сімнадцять років діяв самодіяльний хор народної пісні та нещодавно було

збудовано новий сільський Палац культури. Під час урочистостей запалення факела Єгорівському самодіяльному хору було вручено документи про присвоєння йому звання народного колективу.

У всіх містах і районах Донецької області було проведено наради активу художньої самодіяльності під керівництвом партійних, радянських і суспільних місцевих організацій, що свідчить про важливу ідеологічну роль цих заходів у справі ідеологічного виховання населення краю. Допомогу у підготовці до фестивалю надавали навіть учні музичного училища. Так, вихованці диригентсько-хорового і народного відділів на заводі імені 15-річчя ЛКСМУ організували в його цехах самодіяльні колективи і провели огляд художньої творчості [7, арк. 149]. Представники Жданівського музичного училища у період ювілейних святкувань для робітників та учнів міста провели 36 лекцій і 8 концертів на теми "Радянська масова пісня за 50 років", "Радянський балет", "Ленін і музика", "Ленін і мистецтво" та інші [9, арк. 29]. Також на базі цього училища було створено народну філармонію, силами якої у 1969 році було здійснено 106 концертних виступів.

Окрім змагання виконавців і колективів художньої самодіяльності, у рамках Республіканського фестивалю було проведено конкурс театральних колективів, виставки самодіяльного образотворчого і декоративно-вжиткового мистецтва і художньої фотографії, свята пісні і танцю, народні гуляння та інші масові заходи. Сільські клуби до ювілейної дати зобов'язані були обновити експозиції Ленінських кімнат, "де можна прослухати змістовну лекцію, бесіду агітатора, ознайомитися з матеріалами про життя і діяльність Володимира Ілліча" [17, 1]. При сільських закладах культури діяли "Клуби політичної інформації", "Клуби майбутнього воїна" та ін. В Мар'їнському районі було створено кінолекторії "Ленін – організатор першої в світі соціалістичної держави", "Життя і діяльність В. І. Леніна", "Торжество ідей комунізму". Як справедливо зазначено у редакційній статті "Радянської Донеччини", у дію були "приведені і вміло використовуються всі засоби впливу: самодіяльні вистави, концерти, тематичні вечори, лекції, бесіди, кінофестивалі та ін.", спрямовані на свідомість усіх верств населення Донецького краю.

Серед самодіяльних композиторів і поетів Донеччини було оголошено конкурс на створення нових творів про В. І. Леніна, "про героїчну боротьбу Комуністичної партії і трудящих нашої Батьківщини за побудову комуністичного суспільства" [8, арк. 23]. Конкурси на кращу пісню проводились не лише у столиці Донбасу, але й в інших містах регіону. Так, у Макіївці його ініціаторами стали відділ культури міськвиконкому і редакція газети "Макіївський робітник", які назвали переможцями пісні Є. Лаптева на вірші М. Ісаковського "Батьківщина", В. Демидова на вірші О. Горіна "Чуєш, сурми звучать" та В. Лисенка на вірші І. Чернявського "Шахтарська лірична" [12].

Всі заходи фестивалю широко висвітлювались у місцевій пресі, на обласному радіо і телебаченні. В обласних газетах "Соціалістичний Донбас", "Радянська Донеччина", "Комсомолец Донбасу" було створено спеціальну постійну рубрику "Фестиваль крокує Донбасом", покликану регулярно висвітлювати події місцевих оглядів. Загалом було опубліковано понад 150 статей та інформаційних повідомлень, присвячених подіям ювілейного фестивалю. Кращі ж колективи отримали можливість спілкуватися з глядачами і слухачами засобами радіо та телебачення.

Під час проведення фестивалю самодіяльної творчості у 1969 році в його заходах взяло участь 10090 гуртків і більше 210 тисяч учасників [8, арк. 184]. Традиційними акціями під час проведення фестивалів стали створення нових колективів, яких лише вище вказаного року виникло 720 з 16846 учасниками. Здебільшого, це були хорові колективи, що представляли різноманітні заклади на концертах фестивалю у містах і районах. В обласному турі змагання самодіяльних митців проходили у різних жанрах: виступи хорових колективів, вокальних ансамблів, оркестрів (народних і духових інструментів, естрадні та симфонічні), вокальних ансамблів і солістів, танцювальних і циркових колективів, майстрів художнього читання, театральних колективів та агіткультбригад.

На фестивалі самодіяльного мистецтва були представлені і складні театральні жанри. Самодіяльний театр оперети Палацу культури імені Жовтневої революції підготував до огляду оперету Ю. Мілютіна "Вогні дружби" (режисери-постановники – З. Мартищенко і Г. Стольник) [1]. Схвалення журі отримала оперета "Фіалка Монмартра" театру оперети донецького Палацу культури імені Жовтневої революції (у постановці З. Мартищенка) [18].

Змагались під час проведення фестивалю і самодіяльні драматичні колективи. Журі під головуванням народного артиста УРСР П. Ветрова переглянуло вистави "Голка і штик" О. Галієва у постановці народного театру Палацу культури залізничників міста Іловайська, "Безталанну" Карпенка-Карого у постановці робітничого театру шахти № 1 "Центральна" з міста Новоекономічне, А. Арбузова "Місто на зорі" у постановці театру-студії донецького Палацу культури імені Леніна [2]. Народний самодіяльний драматичний театр "Данко" Новокраматорського машинобудівного заводу імені Леніна продемонстрував "Ревізор" М. Гоголя і виставу К. Треньова "Любов Ярова" [16].

Переможці обласного огляду, присвяченого 100-річчю з дня народження В. І. Леніна, виступили у п'яти найкращих Палацах культури Донецька у лютому 1970 року [13]. Окремо слід відмітити складність деяких виступів. Так, ансамбль Палацу культури Макіївського металургійного заводу поставив фрагменти з другого акту балету П. Чайковського "Лебедине озеро", а балетна студія Харцизького сталедрото-канатного заводу – третій акт балету Б. Асаф'єва "Бахчисарайський фонтан" [20].

Найгучнішим з усіх заходів, присвячених 100-річчю з дня народження В. І. Леніна, став творчий звіт митців Донецької області в Києві, який проходив з 28 лютого по 3 березня 1969 року. Лише в пер-

ший день звіту відібрані колективи і виконавці виступили на шести сценічних столичних майданчиках: у Колонній залі імені Лисенка, Великій залі консерваторії імені П. І. Чайковського, Жовтневому Палаці культури, окружному Будинку офіцерів, Палацах культури харчовиків та Дарницького вагоноремонтного заводу. З професійних майстрів сцени у концертах брали участь заслужений шахтарський ансамбль пісні і танцю "Донбас" під керівництвом заслуженого діяча мистецтв УРСР З. Дунаєвського; симфонічний оркестр обласної філармонії під керівництвом Івана Гамкала, солісти філармонії Валентина Шевченко, Віктор Хомутов, Михайло Легоцький, заслужений артист УРСР В. Маслій; відомі танцівники Донецького театру опери та балету, народні артисти УРСР Галина Кириліна та Олексій Ковальов, вокалісти, заслужені артисти УРСР Раїса Колісник, Людмила Сіренко, Борис Морозов, Валентин Землянський, Василь Сорокін, естрадна виконавиця Тамара Міансарова та багато інших. Амасторів на столичних сценах представляли заслужена самодіяльна хорова капела УРСР Донецької залізниці під керівництвом Д. Глушка, духовий оркестр села Велика Новосілка [14; 15]. Вражав і репертуар донецьких митців, який було представлено на столичних сценічних майданчиках. Оркестр Донецької обласної філармонії виконав Третю симфонію Б. Лятошинського, "Богатирську" симфонію О. Бородіна, сюїту з опери В. Губаренка "Загибель ескадри" та вокально-симфонічну поему Л. Ревуцького "Хустина" (разом із заслуженою самодіяльною хоровою капелою УРСР ордена Леніна Донецької залізниці).

1971 рік у культурному житті Донеччини ознаменувався проведенням грандіозного фестивалю художньої самодіяльності, присвяченого 50-річчю утворення СРСР. Дбаючи про масовість та якнайширше залучення всіх верств населення до фестивалних заходів, місцеві відділи культури, клубні керівники та керівники художньої самодіяльності отримали завдання перетворити фестиваль у "багатотисячне свято праці, народних талантів і дружби народів нашої багатонаціональної країни" [10, арк. 1]. На місцях були створені організаційні комітети, куди традиційно увійшли представники партійних, радянських, профспілкових, комсомольських організацій і працівники закладів культури.

Заходи з огляду художньої самодіяльності у містах і районах області супроводжувались масовими святами мистецтва і праці, святами пісні народів СРСР, зібраннями трудових династій Донбасу, агітаційними "потягами дружби", що відправлялись в інші республіки, декадами театрального мистецтва, творчими звітами народних і заслужених колективів художньої самодіяльності.

Прагнення охопити найбільшу кількість учасників фестивалю призвело до того, що на виробництві під час підведення підсумків соціалістичного змагання обов'язково враховувався і рівень розвитку художньої самодіяльності колективів. "Так, наприклад, у місті Макіївка при підведенні підсумків між підприємствами, які змагались у першому півріччі 1971 року, враховувались масовість і майстерність колективів художньої самодіяльності підприємств. Свята трудової слави на підприємствах переросли у свята самодіяльного мистецтва" [10, арк. 3]. Подібні заходи відбулися і в Донецьку, Краматорську, Дзержинську, Торезі, Горлівці та багатьох районах області.

Оргкомітети фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 50-річчю СРСР, до участі в його заходах запросили творчі колективи з Грузії, Молдавії, Туркменії, Азербайджану, Вірменії, Російської Федерації. Було створено "потяг дружби "Донбас"", який відправився у Ростовську область Російської Федерації. До його складу увійшли не лише кращі професійні і самодіяльні творчі колективи краю, але й Герої праці, представники робітничих професій, що розповідали про свої трудові досягнення.

У містах Донецької області виступали представники "потягу дружби" з російського міста Ростов-на-Дону. Окремі колективи з концертами відвідали союзні республіки: агітбригада "Різець" Рутченківського машинобудівного заводу виступала у Мінську (Білорусія), вокально-інструментальний ансамбль "Молоді голоси" Жданівського заводу машинобудування – у Грузії, а народний театр естрадних мініатюр цього заводу – у Москві. У рамках фестивалних заходів окремі колективи виступили з концертами і за межами Радянського Союзу – у соціалістичних країнах Європи: у Німецькій демократичній республіці побували заслужений ансамбль танцю УРСР "Зарево" Донецького ордену Леніна металургійного заводу імені Леніна, народний ансамбль танцю "Весна" Жданівського заводу ордена Леніна імені Ілліча, вокально-інструментальний ансамбль "Промінь" Донецького металургійного заводу.

Загалом, у заходах обласного фестивалю художньої самодіяльності, присвяченого 50-річчю утворення СРСР, взяли участь понад 15 тисяч самодіяльних колективів і окремих виконавців, чисельність яких охоплювала понад 320 тисяч учасників. Під час підготовки до фестивалю знову було створено 507 нових колективів з кількістю учасників понад 13 тисяч чоловік [10, арк. 6]. Були представлені на концертах фестивалю і виробничі бригади, що стали колективами художньої самодіяльності: вокальний ансамбль бригади Героя соціалістичної праці Степанова А. В. шахти Краснотиманська, хорланка Героя соціалістичної праці Собищанської О. С. колгоспу імені XXI з'їзду КПРС Мар'їнського району. Окрасою фестивалних концертів стали виступи народних і заслужених колективів, яких на Донеччині на початок 70-х років нараховувалось 39 одиниць [10, арк. 8]. Саме вони представляли Донецьку область у звітному концерті на республіканському телебаченні та у звіті майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності у Києві.

Оргкомітет фестивалю ретельно перевіряв репертуар учасників концертів і складав власні рекомендації з добору виконавських зразків. Для цього обласний Будинок народної творчості випустив

чотири ґрунтовних списки рекомендованого репертуару для колективів усіх жанрів, представлених у програмі фестивалю. Також було видано збірку творів для хору і вокальних ансамблів "Пісні народів СРСР", куди увійшли композиції представників усіх п'ятнадцяти республік СРСР, а також збірку творів двадцяти найкращих самодіяльних композиторів Донбасу. Було також проведено спеціальну конференцію самодіяльних авторів, на якій їх закликали допомагати колективам художньої самодіяльності області у підготовці до ювілейного фестивалю. Головна увага мала приділятися підвищенню ідейної змістовності репертуару, твори якого повинні відображати "героїку радянської дійсності, духовне багатство нашого сучасника, стверджувати високі комуністичні ідеали, дружбу народів нашої Батьківщини" [10, арк. 11].

Після проведення республіканських і всесоюзних фестивалів, присвячених ювілейним датам у 1969 – 1972 роках, розпочалась підготовка до I Всесоюзного фестивалю самодіяльної творчості трудящих у 1975 – 1977 роках. До цієї події було створено 184 нових колективи різних жанрів [11, арк. 1]. У другому турі обласного огляду-конкурсу, що проходив у рамках I Всесоюзного фестивалю, взяли участь 101 вокальний ансамбль, 57 солістів-вокалістів, 24 музичних колективи, 23 агітбригади, 18 танцювальних і 8 театральних колективів [11, арк. 2]. Для сільських колективів художньої самодіяльності протягом 1975–1976 рр. було проведено Республіканський фестиваль сільської художньої самодіяльності.

У результаті відтворення історії фестивального руху на Донеччині вказаного періоду можна прийти до висновку, що усі заходи фестивалів базувались на цінностях соціалістичної художньої культури, розвиток якої здійснювався під жорстким керівництвом радянської і партійної влади. Діяльність як професійних, так й самодіяльних творчих колективів чітко підпорядковувались принципам і вимогам ідеологічної доктрини побудови соціалістичного суспільства і морального кодексу "будівника комунізму".

Міфологічний образ краю-передовика із завзятими трудівниками на початку 70-х років ХХ ст. отримав рис своєї повної закріпленості. Одними з яскравих ознак художнього життя цього періоду стали "надлишкова ідеологізація, догматизм, консерватизм діяльності закладів культури і мистецтва, творчих спілок, що відобразилися в орієнтації на класові підходи до творчого і суспільного життя, у прагненні до одноманітності форм і методів роботи, запереченні багатоманітності і різноплановості можливостей розвитку художнього життя" [19, 149]. Проте, не можна надавати усім явищам культури цього періоду лише негативної оцінки. Зворотною позитивною стороною псевдомасовості все ж було залучення до культурних надбань того прошарку населення краю, яке цього дійсно широко бажало. У самодіяльних художніх колективах розпочинало свій творчий шлях багато акторів і вокалістів. В середовищі глядачів, які в організованому порядку змушені були відвідувати різноманітні театральні декади і філармонійні абонементи у довоєнний і повоєнний періоди, формуються справжні шанувальники театального мистецтва і музики. Саме ці позитивні явища дали змогу і силу культурним осередкам Донецького краю вижити і продовжити творчий пошук у наступні економічно несприятливі для розвитку культури десятиліття.

Використані джерела

1. Висота А. Мовою оперети / А. Висота // Радянська Донеччина. – 1969. – 25 листопада (№ 232). – С. 2.
2. В творческом соревновании // Социалистический Донбасс. – 1970. – 8 марта (№ 47). – С. 4.
3. Державний архів Донецької області (Держархів Донецької обл.), ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 293, 13 арк.
4. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 333, 45 арк.
5. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 382, 14 арк.
6. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 424, 12 арк.
7. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 481, 225 арк.
8. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 524, 197 арк.
9. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 532, 123 арк.
10. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 614, 15 арк.
11. Держархів Донецької обл., ф. Р – 4983, оп. 1, спр. 761, 18 арк.
12. Кричевская М. Конкурс на лучшую песню / М. Кричевская // Социалистический Донбасс. – 1970. – 22 марта (№ 57). – С. 4.
13. Народні таланти шахтарського краю // Радянська Донеччина. – 1970. – 25 лютого (№ 39). – С. 4.
14. На столичній сцені // Радянська Донеччина. – 1969. – 7 березня (№ 47). – С. 4.
15. Озеров А. Змагаються музиканти / А. Озеров // Радянська Донеччина. – 1969. – 26 липня (№ 145). – С. 4.
16. Петренко Ф. Режисер народного / Ф. Петренко // Радянська Донеччина. – 1969. – 19 жовтня (№ 206). – С. 7.
17. Сільський клуб // Радянська Донеччина. – 1969. – 4 січня (№ 3). – С. 1.
18. Станиславский Н. Донецкая весна / Н. Станиславский // Социалистический Донбасс. – 1969. – 22 июня (№ 121). – С. 4.
19. Стяжкина Е. В. Проблемы развития художественной культуры Донецкой области в 60–80-е годы / Е. В. Стяжкина // Сторінки в історії Донбасу: зб. статей. – Донецьк: Донбас, 1992. – Кн. 2. – С. 142–159.
20. Толмачева Л. Чарівний світ музики і танцю / Л. Толмачева // Радянська Донеччина. – 1970. – 7 лютого (№ 26). – С. 3.

**В. ГНЕДАШ – ПРЕДСТАВНИК КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ
ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ**

Дана стаття присвячена творчості Народного артиста України, професора НМАУ ім. П.І. Чайковського В. Б. Гнедаша – яскравого представника Київської школи оперно-симфонічного диригування. Автор аналізує його виконавську та педагогічну діяльність. Особливо розглядається стаття диригента, присвячена аналізу другої симфонії Б. Лятошинського, як передача виконавського досвіду не лише диригентам, а й широкому загалу.

Ключеві слова: *диригент, виконавська школа, диригентська школа.*

The subject of the article is the creation of The Folk artist of Ukraine, professor of National Academy of Music in Ukraine V. Gnedash – one of the famous representatives of Kyiv School of the symphonic conducting. The author analyses the performance and the pedagogical activity of the conductor.

Keywords: *conductor, the Kyiv School of symphonic conducting, the performing school.*

Останнім часом українське музичне мистецтво збагатилося дослідженнями в галузі музичного виконавства. Зокрема, різним проблемам народно-інструментального виконавства приділяли свою увагу Л. Бендерський, М. Давидов, Є. Іванов, Є. Бортник; струнного виконавства – В. Лапсюк, Ю. Волощук, В. Заранський, З. Ядловська; виконавства на духових інструментах – В. Апатський, В. Богданов, П. Круль, О. Федорков, І.Палійчук, В. Посвалюк; піаністичного виконавства – О. Чередниченко, Т. Дубровний, П. Муляр, О. Кононова, Н. Зимогляд та ін. Активний пошук українських науковців у напрямку музичного виконавства все ж залишає нині багато нерозкритих питань. Деякі з них пов'язані з тенденціями розвитку диригентського виконавства, що охоплюють вивчення творчості видатних персоналій, формуванням виконавських шкіл та традицій, методологічний та педагогічний аспекти цієї професії та ін.

Оглядові праці М. Стефановича, Ю. Станішевського, Л. Носова, В. Заболотного, М. Кузьміна, В. Откидача, М. Житара та ін., присвячені вітчизняному оперному й оркестровому виконавству, у яких диригенти згадуються, зазвичай на інформаційному рівні, як музичні керівники тих або інших колективів.

В. Плужніков та Ю. Лошков розглядають еволюцію диригентського мистецтва в історичному аспекті. Так, В. Плужніков описує шляхи формування професії диригента в Західноєвропейській театральній концертній практиці ХХ ст. А Ю. Лошков зосереджує свою увагу на становленні та розвитку диригентського виконавства в Україні. Дослідження Макаренка Г.Г. присвячені творчості диригента в контексті естетико-мистецтвознавчих вимірів.

В публікаціях Л. Кауфмана, В. Кухарського, А. Гозенпуда, Ю. Луціва, В. Губаренка, О. Великанова, В. Рожка, Л. Кияновської та ін., подається аналіз творчої діяльності окремих видатних українських диригентів – Т. Васильєва, Д. Ахшарумова, Н. Рахліна, В. Тольби, С. Турчака, К. Симеонова, Б. Афанасьєва, М. Колесси.

Водночас в українському музикознавстві та культурології на даний момент бракує комплексних досліджень розвитку диригентського мистецтва ХХ століття, в яких би детально розглядалися конкретні школи та напрямки, їх представники.

Мета статті – охарактеризувати творчу діяльність (наскільки це можливо зробити в рамках статті) видатного українського диригента, Народного артиста України, професора кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П.І. Чайковського Вадима Борисовича Гнедаша.

Для втілення цієї мети нам здається доречним звернутися до поняття "виконавська школа", яке часто стає об'єктом аналізу науковців. Так, Ж. Дедусенко у праці "Виконавська піаністична школа як ряд культурної традиції" виокремлює "творчий" і "дидактичний" аспекти, де за допомогою першого "здійснюється кристалізація безпосереднього досвіду діяльності", а за допомогою другого відбувається "акт передачі цього досвіду від вчителя учневі" [1, 5]. Український диригент, доктор мистецтвознавства Г. Макаренко вважає, що "із зазначених позицій поза увагою авторки залишається такий потужний шар передачі практичного досвіду, як теоретичні розробки та методичні напрацювання. Їх наявність свідчить про принципово новий щабель розвитку певного виду виконавського мистецтва. Саме наукові та науково-методичні напрацювання відкривають більш широкі, практично необмежені можливості професійної комунікації та постають визначальним фактором у трансформації суспільної свідомості" [3, 286]. Продовжуючи цю ідею, автор визначає основні компоненти виконавської школи:

- 1) практична виконавська діяльність – як форма кристалізації і накопичення досвіду;
- 2) навчально-освітні заклади – як спосіб передачі набутого досвіду;

3) теоретико-методологічні розробки – як фактор раціонального усвідомлення практичних здобутків та форма необмежених можливостей професійної комунікації.

Саме наявність цих складових Г. Макаренко вважає об'єктивними умовами виникнення, існування та активного функціонування виконавської школи [3, 286].

Отже, якщо спробувати синтезувати і переосмислити ці класифікації до певної особистості, то обидва дослідники виділяють виконавську (накопичення досвіду), педагогічну (передача досвіду) діяльності, а останній з них додає й методичні розробки, які теж розкривають досвід і знання певної особистості, але мають більш широке коло споживача цієї інформації і, як наслідок, виходять за межі персонального, набуваючи більш широкого (регіонального, національного ...) значення.

У статті ми спробуємо прослідкувати діяльність українського диригента В. Гнедаша в цих трьох напрямках, що дасть нам підстави вважати його яскравим представником Київської школи симфонічного диригування.

Народившись у 1931 р. в Москві в сім'ї інженера, В. Гнедаш свою першу музичну освіту здобув у м. Лебедин Житомирської обл., а в 1946 р. вступив до Житомирського музичного училища ім. В. Косенка по класу скрипки. Викладачем з фаху був З. Ройцвард, а по диригуванню – В. Дубровський, який і надав можливість В. Гнедашу вперше продиригувати студентським симфонічним оркестром. Для такої "першої проби" був обраний твір М.П. Мусоргського "Ніч на Лисій горі".

Після закінчення з відзнакою музичного училища в 1950 р. В. Гнедаш вступає у Київську державну консерваторію ім. П.І. Чайковського в клас Заслуженого діяча мистецтв Української та Таджикиської РСР професора О.І. Клімова, який з 1948 р. був ректором вищезгаданої консерваторії. Саме завдяки зусиллям О. Клімова була організована і кафедра оперно-симфонічного диригування, до якої він залучив видатних українських диригентів: Н. Рахліна, В. Пірадова, В. Тольбу.

У класі професора О. Клімова студенти цілеспрямовано та планомірно вивчали симфонічний репертуар – від класиків до творів сучасних композиторів. Дізнавалися про традиції диригування тих чи інших симфоній, навчалися вибудовувати драматургію творів, цілісність форми; вивчали концепцію і задум композиторів тощо. Будучи для студентів взірцем професіоналізму, професор виховував у своїх учнів високий художній смак, виконавську культуру, відповідальне ставлення до своєї спеціальності, людяність наставника, яка так потрібна майбутнім диригентам – вихователям, педагогам.

Завдяки наполегливості, жадобі до знань та працьовитості В. Гнедаш закінчив Київську державну консерваторію в 1955 році з червоним дипломом.

Йому дозволили здавати іспит з фаху із Державним симфонічним оркестром України, головним диригентом якого на той час був Н. Рахлін. Державна програма студента В. Гнедаша складалася з наступних творів:

1. М.Я. Мясковський симфонія 27.
2. П.І. Чайковський концерт для скрипки з оркестром.
3. П.І. Чайковський увертюра "Ромео і Джульєтта".

По завершенню консерваторії В. Гнедаш працює асистентом у відомого українського диригента В. Тольби в оперній студії, де його виставами були "Травіата", "Євгеній Онєгін". Паралельно з 1953р. В. Гнедаш викладає в київському музичному училищі ім. Р. Глієра та диригує симфонічним оркестром училища.

У своїх спогадах А. Кушніренко згадує: "Невдовзі Вадим здивує всіх "крутим віражем". Молодий перспективний диригент покидає улюблений Київ, активне концертне життя в столиці, яке давало слухати уславлених митців: Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Д. Ойстраха, М. Ростроповича, Г. Вишневську, З. Долуханову. Він їде на Донбас за запрошенням Донецької філармонії і очолює симфонічний оркестр... Для нього настав час обирати самостійний шлях у мистецтві. Й він не помилився" [2].

За період роботи в Донецькій філармонії (1956-1961) В. Гнедаш опанував весь класичний репертуар, виступав разом з такими видатними гастролерами, як: Е. Гілельс, Л. Оборін, Д. Шафран, Б. Гольштейн, В. Клімов, Л. Коган та ін.

Свою першу програму В. Гнедаш пам'ятає і зараз:

1. П.І. Чайковський симфонія № 5
2. Л. Бетховен концерт для скрипки з оркестром (соліст Б. Гольштейн)
3. О. Свешніков симфонічна поема "Цорс"

В 1959 р. В. Гнедаш приймає участь у другому національному конкурсі молодих диригентів (виступ на першому національному конкурсі в 1955 р. увінчався дипломом). Голова журі Б.М. Лятошинський оголосив тоді наступні результати: перше місце не зайняв ніхто; друге місце поділили між собою В. Гнедаш та Г. Проваторов, а третє місце зайняв І. Блажков.

За свою плідну і наполегливу працю В. Гнедаш отримує почесне звання Заслуженого артиста України (1960 р.) і запрошення очолити симфонічний оркестр Держтелерадіо компанії України.

Прийнявши цю пропозицію в сезоні 1961р. і по 1989р. В. Гнедаш очолює симфонічний оркестр. За цей період він здійснив близько тисячі фондових записів, серед яких опери, кантати, симфонії, ораторії, пісні тощо.

Крім роботи з мікрофоном у студії звукозапису, симфонічний оркестр Національного радіо і телебачення приймав активну участь у концертному житті не лише Києва, а й усю Україну. Пам'ятними

для диригента були і гастролі в Бухаресті, Варшаві, Софії, Москві, Мінську, Єревані, Баку, Тбілісі. В концертних програмах В. Гнедаш завжди пропагував нові твори, чим дав путівку у життя багатьом композиторам України.

Про плідну і професійну працю В. Гнедаша за пультом симфонічного оркестру Українського радіо свідчать відгуки в пресі:

У статті А. Стельмашенко "Оркестр та його керівник" дає наступну оцінку оркестру радіо: "Стилістична палітра колективу стала широкою і об'ємною. Вміння знаходити кожний раз індивідуальне образне рішення задуму композитора досягло істинної майстерності. Прекрасно граючи музику Бетховена і Шуберта, Лисенка і Чайковського, Шостаковича і Щедрина, оркестр однаково переконливо виконує твори сучасних композиторів України. Великі програми з зовсім нових творів готуються ним, як правило, в найкоротші терміни і незмінно на високому художньому рівні" [5].

А. Кушніренко в статті "За пультом 45 років" характеризує діяльність В. Гнедаша зазначає: "Під його керуванням оркестр звучить завжди звучить святково, урочисто. Дуже великим є вплив самотньої індивідуальності майстра на музикантів". "Його диригентська манера – гранична емоційна насиченість, високий романтичний порив, повна самовідданість і чіткий самоконтроль. Його інтерпретації відрізняються надзвичайною цілісністю, тонким відчуттям стилю та високим художнім смаком. Амплітуда творчих можливостей надзвичайно широка" [2].

Специфіка роботи оркестру Національного радіо і телебачення передбачала і співпрацю з різними кіностудіями України та Радянського Союзу. Так, В. Гнедаш брав участь в озвученні близько 380 фільмів виробництва Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, кіностудії "Укртелефільм", кіностудій науково-популярних, хронікально-документальних фільмів, Одеської кіностудії, кіностудії "Туркменфільм" та ін. Наведемо деякі з них, це – "Гадюка" (муз. Жуковського), двосерійний "Захар Беркут" (муз. В. Губи), двосерійний "Карпати-Карпати" (муз. І. Шамо), "Вогняні дороги" (муз. Є. Станковича), "Камінний господар" (муз. М. Скорика), трисерійний "Овод" (муз. Г. Перселла, Г. Генделя, В.А. Моцарта, Й.С. Баха, В. Храпачева), "Струни серця" (муз. Л. Ревуцького), "Співає Марія Стефюк" та ін.

Великий досвід диригентської діяльності В. Гнедаш отримав працюючи у різних сферах цієї спеціальності: виступи на концертних майданчиках, під час прямих ефірів, записи до фонду Національного радіо, озвучення кінофільмів тощо.

По закінченню Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського в 1955 р. В. Гнедаша залишили працювати в оперній студії, а вже через 6 років йому запропонували викладати у стінах рідної "альма-матері". Свій клас залишив йому О. Клімов. Проте в той час копітка робота на радіо забирала всі сили і прийшлося відкласти цю пропозицію на певний час. Повернутися до педагогічної діяльності в Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського знов запропонували в 1969 р. В своїй статті А. Стельмашенко відзначає: "В. Гнедаш систематично передає свій досвід молоді. Більшість диригентів, які виховані в його класі в Київській консерваторії плідно працюють в різних художніх колективах" [5].

Перший випускник В. Гнедаша Заслужений артист України, професор, завідувач кафедри оркестрового диригування Донецької музичної Академії ім. С.С. Прокоф'єва Володимир Агафонов згадує про заняття з маестро так: "Великий творчий досвід, знання симфонічного та оперного репертуару, оркестрових стилів, маючи прекрасну диригентську школу: скупа, лаконічна мануальна техніка, виключення усілякого позерства, володіння педагогічними прийомами спілкування із студентами – все це наповнювало заняття з новим педагогом творчим емоційним змістом" [з власного архіву].

Інший випускник класу професора В. Гнедаша, диригент Херсонського обласного Академічного музично-драматичного театру Юрій Керпатенко згадує про першу зустріч з маестро: "безпосереднє знайомство сталося в Києві під час проведення Другого конкурсу диригентів імені С. Турчака в 1997 році. Маестро не був членом журі, але стежив за виступами своїх учнів та інших учасників конкурсу із залу Національної філармонії України. Біля нього знаходилися інші його студенти, яким він точно коментував виступи диригентів. Відчувалося, що ти знаходишся поряд з професіоналом, який знає і володіє всіма тонкощами своєї професії. Це відчуття надихало мене так само опанувати цю магічну спеціальність. Тоді я відчув бажання стати диригентом..." [з власного архіву].

В. Гнедаш вкорінює у свідомість своїх студентів, що вони – майбутні керівники колективів – повинні вести боротьбу за єдність і згуртованість колективу, бути прикладом для оркестрантів, принциповими, вимогливими до себе, працелюбними та чуйними у ставленні до кожного оркестранту. Навчання диригента не обмежується роками перебування в учбовому закладі. Оркестр, театр чи будь-яка мистецька установа будуть потім студенту другою школою. Лише кожен день самостійної роботи, постійне поглиблення теоретичних знань, підвищення загальної культури, відпрацювання технічної майстерності дозволять майбутньому диригенту стати справжнім професіоналом.

Диригент Донецького театру опери і балету, учень професора Володимир Врублевський згадує: "Враження про Гнедаша В. Б. склалося як про досвідченого, безкомпромісного, талановитого музиканта і диригента, який дуже гостро чує оркестрову тканину, відчуває драматургію твору та здатний навчити цьому своїх учнів" [з власного архіву].

Крім суто детальної, професійної роботи над партитурою, для студента-диригента надзвичайно важливим стають поради педагога щодо його поведінки під час репетицій, взаємин з артистами

оркестру. Після занять з оркестром В. Гнедаш детально аналізує роботу студента по партитурі, враховуючи не лише зміст зауважень диригента, а й в якій формі вони були подані, чи були вони доречними, чи був інший вихід з даної ситуації. Визначивши всі недоліки на репетиції, у класі з концертмейстерами проходять вузлові моменти, визначають проблемні місця і шляхи їх подолання, визначають оптимальний план дій на наступну репетицію з урахуванням попередніх недоліків.

Більше 20 років в класі В. Гнедаша віддали вихованню молодих диригентів концертмейстери Валерія Савеліївна Богомаз, Людмила Юріївна Вільченко. Зараз у тісній співпраці з професором продовжують цю нелегку діяльність провідні концертмейстери Олена Абрамівна Ільїна та Олена Євгенівна Сенчук.

Як педагог, Вадим Борисович завжди працює над тим, щоб його учні отримали тверді, базові принципи володіння своєю професією, щоб ці знання і навички стали тим міцним фундаментом, на якому можна було б будувати всю подальшу діяльність у найрізноманітніших сферах, пов'язаних з управлінням оркестром або багатоскладним сценічним ансамблем.

Такими принципами на думку Ю. Керпатенка є:

1. Обов'язкове скрупульозне вивчення партитури з аналізом всіх її складових.
2. Неодмінною умовою вже першого заняття було знання партитури напам'ять.
3. Велика увага приділялася звільненню м'язового апарату з метою опанування свободи рухів.
4. Виховання слухової уваги, потрібність постійно чути оркестр по вертикалі і логіку розгортання твору по горизонталі.

Невипадково за таку плідну працю В. Гнедаш отримав вчене звання доцента в 1978 р., а з 1986 р. і по сьогоднішній день працює професором кафедри оперно-симфонічного диригування в Національній музичній академії музики ім. П.І. Чайковського. З 1994 по 2007 роки В. Гнедаш паралельно працював професором Київського Національного університету культури і мистецтв. А з 1994 по 1997 роки був завідувачем кафедри українського народно-інструментального виконавства в тому ж університеті.

Таким чином, професійний досвід маестро безпосередньо передає вже більше 40 років своїм ученикам. З класу професора В. Гнедаша отримали путівку у життя і продовжують його справу Народні артисти України С. Литвиненко, В. Здоренко, В. Редя; Заслужені артисти України В. Агафонов, В. Скакун, В. Самофалов; Заслужені діячі мистецтв А. Леонов, Й. Франц, А. Кульбаба, В. Зубицький; диригенти В. Варакута, В. Перевозніков, І. Сметанин, А. Сурженко, В. Дейнега, І. Каждан, В. Врубльовський, Д. Морозов, та ін., більшість з яких поєднують виконавську діяльність з педагогічною.

В 1980 р. в Києві вийшов збірник статей "Питання диригентської майстерності" присвячений методиці та теорії диригентського виконавства [4]. В своїй статті "Друга симфонія Б. Лятошинського (питання інтерпретації)" В. Гнедаш попри стислість характеристики симфонічної творчості композитора розглядає особливості драматургії, інструментовки та фактури його другої симфонії через конкретні виконавські завдання.

Такі спроби аналізувати симфонії класиків вже робили видатні диригенти сучасності. Так, Ф. Вейнгартнер дає поради диригентам щодо інтерпретування симфоній Л. Бетховена; К. Кондрашин надає диригентський аналіз симфоній П.І. Чайковського; Г. Рождественський інтерпретує деякі твори С. Прокоф'єва та І. Стравінського.

Аналізуючи другу симфонію Б. Лятошинського В. Гнедаш розуміє, що "Інтерпретація – ...багатоплановий аспект" і в своєму аналізі головну увагу приділяє "тематично-образному розвитку, динамічному процесу формотворення і у зв'язку з цим способам і формам виконання, окремим прийомам, штрихам..." [4, 166].

Характеризуючи драматургію симфонії, яка побудована на принципах гострої конфліктності він зазначає: "Перед інтерпретатором постає завдання рельєфно показати конфліктні начала. Те, що вони відзначаються яскравою, виразною контрастністю, полегшує виконавський процес, – адже раптова змінність, новий характер, свіжі барви є факторами, що стимулюють імпульсивність внутрішнього руху, живлять емоційний світ музиканта. Водночас у цьому криється й певна складність, оскільки конфліктні начала, обрані автором, взаємозумовлені, отже, містять взаємопов'язані елементи. Їх слід глибоко відчувати, бо надалі вони визначають єдність концепції". Драматургію будь-якого твору В. Гнедаш завжди доносить через розуміння чіткої будови його форми від невеликих фраз чи то речень і до цілих розділів та взаємодії частин всього циклу. Глибокий, детальний аналіз другої симфонії наводить його на думку, що "провідні теми набувають значення лейтмотивів. Системне проведення їх вражає своєю логічністю. А їхнє значення таке велике в усіх частинах, що створюється певне враження неподільності циклу. Саме тому неможливо зрозуміти зміст другої або третьої частини без попереднього ознайомлення із системою образів першої частини. Ось чому доцільно, мабуть, виконувати всі три частини без перерви, attacca. Хоч усі частини завершені за формою, до того ж немає авторських ремарок "attacca", проте кожна наступна завдяки активному проникненню лейтобразів являє собою логічне продовження. Отже, не слід виконувати якусь одну, окрему частину, що іноді спостерігається в концертній практиці" [4, 156]. Такі сміливі висновки може робити людина лише на підставі детального аналізу всієї партитури і знаючи особливості стилю композитора. Знання творчості Б. Лятошинського "не за книжкою" дає можливість порівнювати цю симфонію з іншими творами митця.

Так, В. Гнедаш вказує на типові риси стилю композитора: "Музика Б. Лятошинського в цілому відзначається своєрідною, гомофонно-поліфонічною фактурою. Поліфонічне накладання контрастних тем – типовий драматургічний прийом композитора". "Принцип стиснення тем у розвитку – типовий стилістичний прийом Лятошинського". Згадуючи про динаміку розвитку тембрів, він додає: "Лятошинський ніколи не тримає оркестрові ресурси у запасі як резерв для посилення звучання апофеозу. Нерідко вже в експозиційних частинах ці ресурси вводяться в дію, і, здається, що вони цілком вичерпані. Однак, внаслідок їх тембральної трансформації апофеоз звучить якнайвеличніше".

Отже, як бачимо, В. Гнедаш продовжує аналітично-публіцистичну діяльність видатних диригентів сучасності, надаючи поради з інтерпретування другої симфонії Б. Лятошинського. Ця стаття буде корисна не лише диригентам, які вперше будуть виконувати цей твір, а й музикознавцям, теоретикам та всім, хто захоплюється симфонічними шедеврами митця.

В своїй статті А. Стельмашенко підкреслює особливе ставлення диригента до творчості композитора: "З особливою прихильністю ставиться В. Гнедаш до творчості Б. Лятошинського. До всіх творів композитора диригент звертається, як правило, не одноразово і в кожному новому прочитанні відкриває для себе і для слухачів нові грані могутнього таланту композитора. На платівки, зокрема, записані його Симфонія № 1, "Слов'янська увертюра", сюїта з музики до кінофільму "Тарас Шевченко" [5].

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можемо зробити висновки:

1. Отримавши диригентську освіту в Київській державній консерваторії В. Гнедаш здобував свій виконавський досвід здебільшого з симфонічним оркестром Національної телерадіокомпанії України, головним диригентом якого він пропрацював 28 років.

2. Вже більше 40 років В. Гнедаш систематично передає таємниці диригентського мистецтва учням в рідних стінах своєї "альма-матер" тепер Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського, а з 1994 по 2007 роки паралельно працював в Київському національному університеті культури і мистецтв.

3. Його стаття, яка присвячена проблемам інтерпретації другої симфонії Б. Лятошинського, виводить його знання і досвід за межі класної роботи і стає надбанням кожного бажаючого.

4. Таким чином, спираючись на визначення "виконавської школи" Ж. Дедусенка та Г. Макаренка, ми можемо стверджувати, що В. Гнедаш є яскравим представником Київської школи оперно-симфонічного диригування.

Використані джерела

1. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. наук: спец. 17.00.01 "Теорія і історія культури" / Ж. Дедусенко. – Київ, 2002. – С.5
2. Кушніренко А. За пультом – 45 років / А. Кушніренко. – К.: Музика. – 2001. – № 6. – С. 18-19.
3. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри: Моногр. / Г. Макаренко. – К.: Факт, 2005. – 328 с.
4. Питання диригентської майстерності: Зб. ст. / [упор. М. Канерштейн]. – К.: "Музична Україна", 1980. – 184 с.
5. Стельмашенко А. Оркестр и его руководитель / А. Стельмашенко. – К.: Муз. жизнь, 1977. – № 18. – С. 6–7.

УДК 7.08

Алла Олександрівна Медведєва
здобувач Київського Національного
університету культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНА МАСКА ЯК ВАЖЛИВИЙ АТРИБУТ СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА

У статті узагальнено можливості театральної маски у роботі митців сценічного мистецтва у різні історичні періоди. Маска дає можливість зіграти узагальнений неіндивідуалізований сценічний образ, відобразити універсальну емоцію.

Ключові слова: "маска", "трансформація", "театральне мистецтво", "образ", "імпровізація", "актор".

The goal of this article is a generalization of opportunities in the theatrical masks of artists performing arts in different historical periods. It is necessary to underline that the mask allows you to play a general, not individual stage image, reflect the universal emotion.

Keywords: "Mask," "Transformation", "theater's art", "image", "improvisation", "actor".

Сьогодні театральність проникла у всі сфери духовного життя людини. Театральність стала необхідним компонентом нашого суспільного існування. Важко собі уявити без театру або театралізації шоу-програми, презентації, номінації, спортивні видовища, телебачення та навіть корпоративи. Те-

атральною аудиторією стало практично все населення країни. І театральна ігрова маска посідає у цій різноманітній палітрі сценічних форм не останнє місце. Яким би інтелектуальним, витонченим у новітніх формах не став театр, не можна забувати того, що на його фронтоні, як закликав один з видатних російських акторів ХХ століття Л. М. Леонідов, завжди повинно бути написано: "Сміх і сльози", що і відображає сама емблематика театру – давньогрецька трагедійна та комедійна маска.

Маска у сценічному мистецтві має певну художньо-митецьку місію і виконує конкретні функції і механізми моделювання образу. Маска як об'єкт у процесі моделювання може розглядатися як теоретичне поняття, як естетичний знак, як практичний інструмент творчості режисера і актора, як методичний принцип і прийом у театральному навчанні.

Маска розглядається у культурологічно-орієнтованих працях С.О.Аверінцева, Н.О.Автухович, Т.А. Апінян, М.М. Бахтіна, О.Я. Гуревича, Ю.М.Лотмана, А.А.Тахо-Годі, П.О.Флоренського, О.М.Фрейдена. У цих дослідженнях розкривається символічне значення маски у історико-культурному контексті. У художньо-естетичному аспекті тема маски представлена у мистецтвознавчих дослідженнях О. Білого, М. Волошина, В. Іванова, теоретиків і практиків театру і кіно А.Д.Авдєєва, П.Брука, Н.Н.Євреїнова, Ж.Л.Барро, Г.Крега, М. Рейнгарда, К.С.Станіславського, Г.О.Товстоногова, М.П.Чехова та ін. Маску використовували класики-драматурги О. Блок, Б. Брехт, Г. Лорка, Т. Еліот та ін.

Особливості використання маски у театральних експериментах відображені у працях Б.В. Алперса, Ю.М. Бонді, Б.Є. Захави, Б.І. Зінгермана, Н.Г. Зографа, Д.І. Золотніцого, В.П. Верігіної, Н.М. Горчакова, П.П. Громова, Ю.А. Крекне, С.Е. Радлова, К.Л. Рудніцкого, С. Серової, Ю.А. Смирнова-Новицького, В.Н. Соловйова, А.Я. Тучінської, Н.А. Філатової, І.С. Цімбал, С.М. Єйзенштейна, А.І. Райкіна, А.Р. Рубба.

Маска як феномен культури притаманна як архаїчному, так і високо розвинутому суспільству. Як інструмент формування цивілізованої індивідуальності маска має постійні, по суті, не змінні функції і різні співставлення цих функцій з новими зв'язками у конкретному соціально-культурному просторі. Особливо велике значення маска має у кризові часи суспільства.

Функції маски у ритуалі і обряді не тотожні театральним. При переході пластичної форми ритуальної маски у театр, її семантична функція інвертується. Маски можуть бути зовнішні схожими, але мета їх використання, механізми моделювання, принципи взаємовідношення з учасниками та глядачами різні. Прямих аналогів тут не може бути. Маска у ритуалі – предмет віри, це сакральний, релігійний знак з усіма відношеннями, що виникають звідси, взаємодіями, обов'язками, регламентом, інклюзивністю в життєдіяльність соціуму. Історія показує, що різноманітні ігрові форми культури, у яких використовується маска можуть неконфліктно існувати разом, опосередковано впливати один на одного, і частково перекривати інше "культурне поле".

Античний театр спочатку свого існування часто-густо використовував маску. Вона характеризувала персонаж і грала на рівні з актором. Маска знаменувала вихід людини на сцену, стираючи межу між життям та мистецтвом. Вона визначала статус, характер, емоційний стан образу, який не змінювався протягом всієї вистави.

Середньовічний театр продовжував традицію античного театру, використовуючи маску як засіб передачі узагальненого неіндивідуалізованого символу. Такою ж була маска у містеріях Російської Православної Церкви. Поступово вже поза Церквою, у повсякденних виставах світського типу, після Відродження вималювалася система стандартних театральних масок, із яких сама відома належала італійській комедії дель арте.

М. М. Бахтін пов'язує завдання маски в умовах народно-святкової культури Античності та Середньовіччя з "радістю змін і перевтілень, з веселою умовністю, з веселим запереченням тотожності та однозначності" [1] з метаморфозами, з порушенням природних кордонів, з висміюванням, з прізвиськом.

В основі маски лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне для стародавніх обрядово-видовищних форм. Такі явища, як пародія, карикатура, гримаса є за своїм еством синонімами маски, своєрідними двійниками. М. М. Бахтін відмічає, що саме у масці дуже яскраво розкривається сама сутність гротеску. Багато функцій ритуальних масок, таких як зміна зовнішності, експресивність та загострення смислу, гіперболізація персонажу, конструювання або моделювання образу, зберігаються обов'язково при створенні сценічного образу у театрі і на естраді.

Слово маска по-латині: "persona", і відноситься воно по-перше, до маски, яку використовує актор, по-друге, до самого актора, і по-третє, до характеру, який актор створює. Тобто, говорячи, про театральну гру у масці, можна говорити про маску, актора і сам персонаж як про результат творчого триєдинства.

Моделювання образу в масці пов'язано з усім комплексом пластичної виразності актора і таким феноменом, як імпровізація. Цей зв'язок прослідковується у відповідних психологічних особливостях, конкретних механізмах та параметрах психотехніки. Імпровізація – багатофункціональна. Її можна розглядати як вид творчості, як засіб сценічної гри і як її результат, а також як принцип навчання актора.

Творчість у театральній масці заснована на імпровізації і ніякого іншого засобу засвоїти маску немає. У такій імпровізації присутні всі елементи художнього перевтілення, вона надзвичайно динамічна і виникає на основі імпровізаційного самопочуття. З імпровізацією і маскою були пов'язані практично всі форми народного театру: давньогрецький – мім, давньоримський – фесценніни, давньоруський – театр скоморохів, італійський – комедія дель арте, французький – ярмарковий театр та інші. Вони, у свою чергу, вплинули на розвиток театрів у більш пізні віки.

XX століття принесло новий і досить стійкий інтерес до театральної маски. Гордон Крег у своєму журналі "Маска" виголосив необхідність повернення маски на сцену як первинного засобу відродження драматичного театру. Він загострив питання про оновлення театру, виховання нового покоління акторів, режисерів, художників на новаторських принципах. Тут доречно, буде згадати про Крегівську концепцію художньо-мистецької місії актора. У своїй теорії "актор і надмаріонетка" Крег пропонує світові цілком новий театр з унікально розвинутими акторами, чия майстерність перевищує загально зрозумілі людські можливості кожного окремого акторського організму. Вправність такого актора Крег порівнює з вправністю надмаріонетки, яку він наділяє рисами божественного ідола. За Крегом, кінцева мета акторського мистецтва – узагальнений, філософський насичений образ. Така собі актор-лялька, актор-маска. Для Крега слово "маска" не просто визначення "символу людського обличчя", а втілення закону особистості.

Крег стверджував принцип універсальності актора: поєднання у сценічній грі авторського, особистого початку зі зверхвиразністю. Однією з обов'язкових умов універсальності актора була здібність до імпровізації. Крег спробував відновити і поєднати тренінг у масках комедії дель арте і імпровізаційну техніку у навчальній програмі театральної школи. При цьому Гордон Крег говорив, що маска не буде користуватися попитом сучасного театру, йдеться про театр майбутнього.

У театрі XX і XXI століть маски існують як невід'ємна частина сценічної творчості. Для реформаторів європейської сцени XX століття маска є одним із знаків стародавнього театру, знаком театралізації.

Маска у театрі XX століття пов'язана не тільки з поняттям театральності, а й з підвищеною увагою до видовищності театру, його виразних засобів. Завоювання драматургії Нової хвилі і режисури першої чверті XX століття обумовили інтерес до маски як до методичного прийому професійного навчання актора.

Історія європейського та російського театрів початку XX століття приставляється як свідомо орієнтація на традиційні форми використання театральних масок поряд з іншими прийомами театру минулого часу. У Росії на початку XX століття свідомо орієнтація на ранні форми об'єднувала таких режисерів, як Євреїнов, Таїров, Вахтангов і Мейєрхольд, які у своїй творчій діяльності дотримувалися полярно протилежних понять. Особливу вершину в цьому русі представляє постановка "Маскарада" Мейєрхольдом та його гра у ньому як актора. Для історії російського та європейського театру дуже суттєвою була пропозиція Мейєрхольдом нового розуміння лермонтовського "Маскараду" у стилі, що поєднував відроджену комедію дель арте з рисами того нового постсимволістського театру, який був створений у Росії протягом декількох років.

Новий російський театр формувався як антитеза школі Станіславського, в якій навчалися майже всі ведучі режисери того часу. Для них питання містилося в тому, чи потрібно створювати систему психологічних вправ, подібних йогівським (на цій аналогії системі Станіславського наголошував Ейзенштейн), для того, щоб актор увійшов саме у той стан, який за альтернативного підходу досягається його зовнішньою грою. Ця дилема обговорювалася у відомій статті психолога Виготського щодо психології акторської гри. При першому підході місця для маски не залишається, при другому вона може бути такою ж дією, як і в традиційному східному театрі.

У сучасних педагогів гра у масці викликає інтерес і водночас загрозу. Загроза викликана формальністю цього інструмента перевтілення і відсутністю досконалої методики його практичного застосування у процесі навчання актора. Навчити тіло "говорити" – ось головне завдання, яке стоїть зараз перед педагогами вищих театральних закладів.

Маска безпосередньо пов'язана з ідеєю театралізації дійсності. Крім того, у естетиці сучасного театру домінуюче значення має візуальна, а не вербальна його сторона, а це значить, що театр цікавить не просто слово, а в першу чергу форма його подачі. Тут необхідно приділити велику увагу зовнішній виразності актора, тому що тіло розглядається як матеріал для створення смислових образів. Явище маски у театральному мистецтві відкриває з цієї точки зору нові виразні можливості. Звернення до маски не тільки як до виразного прийому, що використовується у театральній виставі, але і як до специфічного явища акторського мистецтва, дає можливість глибокого розкриття творчого потенціалу виконавця. Розуміння актором того, що його сценічне існування відбувається у масці-образі, сприяє надбанню ним сценічної свободи і розкриває неповторну творчу індивідуальність актора.

Всеволод Мейєрхольд – російський режисер, педагог, опираючись на Вагнерівський принцип синтетичного театру, у якому і слово, і музика, і світло, і образотворче мистецтво, і ритмічний рух – все влітається в органічну тканину вистави, створив свою школу синтетичного театру і акторської техніки, де поряд існує гра драматичного і оперного артиста, танцівника, еквілібриста, гімнаста, клоуна. Також, як і Гордон Крег він думав про нового актора, такого актора Мейєрхольд занурював у ігрову стихію професії, використовуючи прийоми гри різних театральних епох. У своїх навчальних програмах Мейєрхольд підкреслював самостійність актора, він вважав його композитором своєї ролі. Мейєрхольд дотримувався думки, що всіяке мистецтво – це, насамперед, організація матеріалу. Особливість акторського мистецтва полягає в тому, що актор водночас і матеріал і організатор. Тобто актор, ставлячи перед собою відповідне завдання, керує діями – створює образ зі свого власного матеріалу.

Євгеній Вахтангов у своїй режисерсько-педагогічній практиці використовував маску як зв'язок між фантастикою та реалізмом. Маска в його практиці виступала головним атрибутом фантастичного

реалізму. У своїй постановці "Гадібуці" по п'єсі С. Анского (1922р.) у театрі-студії "Габіма" Євгеній Багратіонович Вахтангов поєднав з системою гротеску ритуальні, обрядові елементи, вгадавши органічне поєднання функцій маскування обрядового та театрального. Код вистави не був "вербальним" – він у прямому сенсі опирався на ритуальні одиниці – рух, маску, звук, старовину мову, екстатичну емоцію, симфонічне поєднання динаміки дії з гротесковою структурою образів. Ритуал у цій виставі начебто відкривав вікно в інший світ. Єврейський обряд (бенкет для жебраків) режисер переводить з етнографічного плану в план узагальнений. У момент найвищої емоційної напруги Е. Б. Вахтангов практикував поступовий перехід мови до екстатичного наспівування, зосереджував особливу увагу на винахідливості жести, створюючи цілу симфонію пластичних знаків.

Найбільших успіхів у застосуванні маски у театральній педагогіці досяг французький режисер Ж. Копо. У театрі Старої Голуб'ятні у Парижі (1920-1924рр.) він широко практикує заняття з маскою, яка стає для нього фактором психофізичного звільнення, рухомою силою перевтілення одним з методів підготовки актора, який розвиває виразність, уяву, емоційну природу та здібність думати. Практика роботи з маскою у Копо слугувала надбанню практичних акторських вмій існувати в різноманітних стилях та жанрах театрального мистецтва.

Жак Копо вважав, що гра в масці це не тренаж міма, а рухливий тренінг – це акторський метод підготовки, який звільняє уявлення і чуттєвість актора. Ж. Копо, Ж. Леко та інші зарубіжні режисери-педагоги використовували і використовують заняття у масці для розвитку виразної гри актора без маски.

Маска це зерно, родзинка у трансформації сценічного образу. "Трансформація – це здібність артиста до легкого перевтілення на очах у глядача. Це засіб, яким користуються для підкреслення ігрового характеру видовища... Трансформація підтверджує умовність театральної дії, і надає можливість артисту показати себе в досить іншій формі існування на сцені. Трансформація вигідна артисту, тому що він може з її допомогою більш повноцінно і більш різноманітно розкрити свою обдарованість. Глядач зазвичай буває у захваті від різкої і активної зміни у акторській поведінці, уже сама миттєвість і таємність цієї зміни діє на глядача, надзвичайно ефективний артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, найбільш високого рівня переконливості" [6, 57]. Маска – простий інструмент трансформації. У трансформації образу масці властиві два напрямки – спрощення явища та його перебільшення. Існує два типи трансформації – побутовий та поетичний, кожний з яких має свою маску. У побутовій трансформації відсутня зовнішня окраска, що пов'язана з комедійністю та гротеском. Побутовій трансформації властиве співвідношення характеру і характерності. Маска побутової трансформації нейтральна або має конкретну характерність. Поетична трансформація відмінна від побутової і більше пов'язана зі зовнішнім виявленням. Психологізм тут лише відправна точка для символіки і тому маска займає головне місце у створенні образу. Поетична трансформація відокремлює персонаж від побутової правдивості і веде його до узагальнення самим коротким шляхом, забуваючи про мотивацію та життєву логіку, тобто трансформація відбувається за допомогою театральної маски.

Використання маски у акторській практиці є своєрідним психологічним механізмом, який виражається у наступному: виконавець, який надягнув маску, перевтілюється в другий персонаж, який може виконувати дії, неможливі у повсякденному житті. Знаходячись у безпеці за маскою, яку він представляє, актор найбільш вільно може дати вихід своїй творчій енергії, своїй фантазії, найбільш яскраво виявити свою сутність.

Відтак, театральна маска, як важливий атрибут сценічного мистецтва є необхідним фактором, що відкриває шлях до глибинних пластів творчої енергії і до інтенсивного прояву художньої виразності актора, у зв'язку з чим потребує серйозного наукового осмислення, у тому числі в рамках естетичної теорії.

Формування нових типів культур призводить до зміни семантичних, пластичних та художньо-мистецьких місій масок, змінює вектор направлення їх функцій. Генезис культури демонструє здатність цього знаку бути необхідним у різні історичні періоди. Особливо значною є місія маски у часи великих політичних, соціальних і культурних змін. Проблеми і протиріччя громадського життя диктують і вибір відповідного виду масок. Дія у масці – обмежений у часі феномен. Він може не повторюватися у історії культури у своєму споконвічному вигляді. Але його функції інвертуються і залишаються життєздатними.

Використані джерела

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Изд-во худ. лит., 1965.
2. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Маска как элемент культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 344 с.
3. Иванов В. В. Русские сезоны театра Габима (1916-1930). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. искусств / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М., 1999. – 36 с.
4. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К., Мистецтво, 1974. – 319 с.
5. Мейерхольд, режисюра в перспективе века. Материали конференції. Вып. 1 /Ред.-сост.: Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербак. – М.: ОГИ, 2001.

6. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с. (Бчка "В помощь художественной самодеятельности").
7. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1989 – Т. 3. – 280 с.
8. Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и театр Старой Голубятни / Е. Л. Финкельштейн. – Л.: Искусство, 1971. – 215 с.

УДК 793.3

Юлія Володимирівна Святелик
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв

АРЕТЕЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті аналізується категорія "аретей" як своєрідний епіцентр композиційного мислення хореографа. Стверджується, що ця категорія близька до латинського "virtus", що є усталеним засобом номінації віртуальної реальності. "Віртуальність" танцю визначається як певний спосіб індивідуації художнього образу.

Ключові слова: хореографічна культура, композиція, танець, образ.

In the article the analysis of category of "areteya" is given as original the epicentre of composition thought of choreographer. It will be that this category is near to Latin "virtus", which is a withstand mean of nomination of virtual reality. The "virtualness" a tank is determined as a certain method of individualizations of artistic appearance.

Keywords: choreographic culture, composition, dance, appearance.

Проблематика композиційного мислення у хореографії визначалася у працях С. М. Худекова, Ю. Б. Абдокова, А. В. Ахутіна, Н. А. Віхревої, В. Гаєвського та ін. [10], [1], [2], [4], [5]. Актуальність звернення до засобів гармонізації, структурування композиційної єдності у танці зумовлена тим, що композиція у хореографії ще не осмислюється як культурно-історична реальність, яка відображає художню цілісність доби.

Мета статті – визначити композиційні принципи індивідуації художнього образу в хореографії.

"Аретей" – поняття з близького за термнологічним ядром визначення танку як феномена європейської культури. Це поняття дає можливість побачити хореографію ще в одному вимірі. У перекладі з грецького, за словником А. Вейсмана, "аретей" (або "арете") означає доблесть, добродій, взагалі, якість, доброзичливість, здібність (фізичну і моральну), мужність, хоробрість [3]. Латинське "virtus" визначається власне як синонімічне "арете" [6]. Це спонукає обрати термін "аретей" для позначення можливості праці з віртуальними об'єктами. Можна стверджувати, що поняття "аретей" використовується як евристична категорія для віртуалізації або віртуального осмислення реальності. Саме поняття "віртуальний" потребує певних осмислень у хореографії як певної ідеальної, ментальної цілісності. Отже, "віртуальний" у повсякденному розумінні – як комп'ютерно створений образ – абсолютно не відповідає тій реальності, про яку йдеться. "Віртуальне" (від латинського – virtus) відповідає таким категоріям, як "справжнє", "найцінніше", "істина" [6].

М. Носов, Н. Маньковська та інші свідчать про те, що "віртуальне" – це в більшій мірі категорія, що поєднує в собі продукуючі, креативні і, разом з тим, трансформативні реалії, утримує породжуючий виток, більше того, зберігає його в собі і разом інтерпретує його в актуальному просторі і часі [8; 9]. Це надзвичайно важливо для розуміння танцю. Танець існує "тут" і "зараз", в актуальному просторі і часі наявного хронотопу, в якому відбувається саме танцювання і, разом з тим, він асоціативно пов'язаний з культурно-історичним потенціалом хореографічної культури, з тими далекими, а інколи і невизначеними реаліями, на підставі яких він з'явився у світ.

І тому саме "аретей" – цікавий образ, який, з одного боку, визначає індивідуальний, особистісний вимір здійснення танцю, а з іншого, – віртуальність як справжність, істинність, надцінність, надбуття танку, яке існує "тут" і "зараз", допоможе нам визначити ще один план, або ще одну реальність хореографічної культури. Якщо "хорея" означає триєдність танцю, музики і поезії, якщо "аритмія" або ритмологічна цілісність образу характеризує його структурно-диференційну складову, яка пов'язана з граматикою танцю, з пропорційно здійсненим образним явищем танцювання, то "аретей" характеризує особистісно-визначений образ танцю в просторі, ту "віртуальність", яка розуміється не як штучно визначена дійсність, а як надбуття реальності культури.

Тобто бачимо два виміри: один культурно-історичний, що здійснюється у прачасові, де існує величезний обшир породжування систем, де одна система спонукає до іншого системотворення, яке може не розумітися як наслідування а просто здійснюватися як вольовий, креативний поштовх, що

відбувалось, до речі, у Айседори Дункан; інший – це техніка, інструментарій, грамастика танцю, які характеризують набір формотворчих елементів здійснення образу "тут" і "зараз". М. Носов пише: "Специфіка аретеї визначається двома принципово важливими обставинами, з котрих витікають всі інші особливі ознаки цього виду практики.

Перше. Аретея ґрунтується на цілком специфічних моделях віртуального. Віртуальні моделі є поліонтичними, тобто включають в себе мінімум дві невизначені онтологічні реальності. Це можуть бути реальності, які відносяться до різних дисциплін, наприклад, до фізіології і психології, можуть бути реальності, які відносяться до одної дисципліни.

В інших видах практики або не визначається сутність різних реальностей, і тому причина і наслідки розглядається як ті, що відносяться до однієї і тієї ж реальності, або, якщо визначається сутність різних реальностей, то причина поміщається або в реальність більш низького рівня (так званий редукціонізм) або в реальність надзвичайно високого рівня (Бог, абсолют і тому подібне)" [9, 192].

Він намагається показати, що та реальність, яка породжує і стає породжуваною, розглядаються як еквівалентні – як абсолют, або як платформа, ґрунт, як фундамент для здійснення світозабудови образу. Так, наприклад, Айседора Дункан розглядала грецьку культуру як ту площину, на якій вона здійснювала свій імпресіоністичний танок, а інші теоретики визначали її як божественно визначений абсолют, який спонукає до сучасних образних бачень абсолюту. Це надзвичайно важливий підхід, де реальність визначається у своїх крайніх вимірах, або як ґрунт, або як горизонт (абсолют). Тому ми визначаємо два виміри: один – експресивно-креативний, який розуміє породжуючу реальність як ґрунт, як те, з чого зростає зернятко і стеблина цього танку, а інший – стилізуючий, який лише свідчить про те, що вищого, ніж рівень хорей як космологічного явища в Греції, побачити вже не можна, але ми його стилізуємо саме в просторі сучасних адекватій хореографічної культури.

Це може бути перманентна стилізація і ретроархаїзація "Жизелі", "Лебединого озера" або інших балетів, які стають вже архівом. Це може бути абсолютно інноваційна структурна реальність, що здійснювала та ж сама Айседора Дункан, яку так по-різному оцінювали в просторі інтерпретативно-імпульсивного віртуального образу, який існував тільки "тут" і "зараз". Згодом цей образ зникає. Ми бачимо лише фото, лише фактаж і асамбляж, який вже абсолютно не відповідає тому архітектонічному устрою, який розбудовував образ.

Віртуальне життя давньогрецької хореографії, звичайно, теж досить різноманітне. Воно переживає стиль бароко, класицизм, романтизм. Навіть, достатньо переглянути список балетів початку ХХ століття, що йшли на московських та петербурзьких балетних сценах з часу їх заснування, можна побачити, що програми величезної кількості балетів були взяті із міфології Давньої Греції: "Медея і Ясон", "Німфи і сатири", "Марс і Венера", "Амур і Псіхея" і ін. Можна стверджувати, що віртуальний міф давньогрецького балетного або, взагалі, хореографічного простору стає певною моделюючою системою для різних етапів становлення хореографічної культури.

Можна стверджувати, що танок виконує величезну соціальну функцію, тобто залучає до певного соціуму. Вміння танцювати вольту, наприклад, в котрій чоловіки робили своєрідні стрибки і з'єднувалися з рухом жіночого експресивного танцю, давало можливість визначити, що саме тут формувалась нова естетика. Вона почалась з опери-балету, а згодом вже балету як такого. Але ці жанри в тій чи іншій мірі стають віртуальними подвійниками золотого віку. Золотий вік сприймався як та настанова, яка пройшла через Відродження. Отже, вона, звичайно, була в більшій мірі презентацією римського декоруму, але дивертисменти теж були певним декорумом, вони і створювали той класичний елемент "вставки" в життя сцени, яка допомагала це життя побачити більш динамічно, в красивому просторі танцювальних па.

У часи Людовіка XIV танок був одним із шанованих видів мистецтва. Так, обдарований пластично і захоплений музикою король брав уроки танцю у танцмейстера Бошана і щоденно виконував вправи з танцювання і, більше того, він приймав участь в балетах, де був одним із відомих танцюристів. Так, балет "Ніч", який виконувався у 1653 році за твором Бонсерада, складався з чотирьох подій: перша – захід сонця; друга – вечір до опівночі; третя – від опівночі до трьох годин ранку; четверта – до сходу сонця. Танці були орієнтовані на народні традиції. Король танцював довго, до тих пір, поки йому не нагадали, що щось подібне вже було. "Від пристрасті – на людях, Людовік начебто відмовився після натяку здійсненню в п'єсі Расіна "Британік", де в монолозі в адресу Нерона, цей римський імператор звинувачувався в тому, що він був захоплений танцями і всенародно виступав у якості гістріона-актора" [10, 384]. Такі факти свідчать про багато, про те, що сам по собі сценічний простір залишався традиційно античним за своїм виміром, тобто презентований сценою або театроном. Якщо сам король виступав в одній із головних ролей балету, то, звичайно, це спонукало до наслідування.

Можна стверджувати, що такі величезні постаті, як Мольєр, впливали на хореографію і, більше того, його вплив залишається в контексті здійснення хореографічної культури, де Мольєр був визначений не лише як відомий письменник, а й як драматург. Цікаво, що п'єсу "Пан Пурсоньяк" Мольєр завершує балетом, де танцювали дикуни, бесканці, а у комедії "Міщанин у дворянстві" балетні виходи теж мали велике значення. Тобто балет вписувався в простір драми, опери, в простір інших видів мистецтва. Але цей простір моделював саме ту попередню хорею, яка існувала як певний синкретизм, єдність музичного, танцювального і поетичного мистецтва. Можна вважати, що саме такі віртуальні

подвоєння хореїчного космосу в хореографічній культурі свідчать про те, наскільки вони набувають актуальності в різний час.

Якщо в Давній Греції танок був одним з величезних та головних принципів "інтерпретації" руху космосу, а діалоги Платона протанцьовувалися, то у Новера танок теж став домінантою в балеті. Нічого подібного ще не бачили. І ця віртуальна подвійність нової синтези, яка вже здійснюється структурно-функціонально, говорить про те, що потрібні були особистості, які цю віртуальність піднімали на високий рівень. Вони знаходяться – це пані Гімар, яка вразила Париж своїми пластичним і разом мімічним талантом. Гімар була надзвичайно граціозною, вона аж до сорока років трималась на оперній сцені. Це свідчить про те, що її талант був одним із домінантних для тої доби. Такі художники, як Фрагнар, Ватто і інші зображували Гімар, яка стала надсимволом доби.

Взагалі С. М. Худеков в своїх хореографічних роботах не стільки створює історію хореографічної культури, скільки історію портретів, історію образів. У цьому є великий сенс, бо він надає реконструкцію хореографії в контексті тих реалій, які свідчать про захоплення, піднесеність, той хореїчний ерос, який ніколи не залишав культуру. Так, прекрасним партнером Тальоні був на той час танцюрист і згодом балетмейстер Мазильє, саме ці романтичні піднесені образи свідчать про те, що формується та надреальність, яка, на відміну від класицистського набору па, перетворюється у романтичну піднесеність, що була персонально означеною. Так, Готьє, один із відомих письменників, вважав, що в той час відбувалася реформація не лише балетного мистецтва, а й костюмів, образів. Все говорить про те, що спрощення, яке відбулося в стилі ампір, коли всі жінки одягали туніки і мерзли на холоді, хворіли. Захоплення антикою прийшло і на сцену балетних вистав.

Аретея Новера як хореїчний образ балетного космосу стала одним із блискучих віртуальних подвійників "золотого віку". Золотого віку танку як уявлення, що поєднувало музику, поезію, танок за домінантою саме танку. Деяко подібне намагалась здійснити і Айседора Дункан, але вона не набула обтяжливого професіоналізму, була заангажована античними ремінісценціями танку Всесвіту, сприймала античність як пластику імпресіоністичного зразка. Її життя стає тим взірцем і тим образом, який говорить про діонісійський жах (смерть дітей, мандрування між світами, починаючи з Америки, Лондону, Парижу, Радянської Росії, Парижу, трагічна загибель). Все це відбиває настанови аретеї як вдачі, яка є не лише образом, не лише діяльністю, а і вчинком, що характеризував образ античної хореї.

Айседора Дункан в своїх мемуарах "Мое життя" виступає не стільки як теоретик, а більше як хроніст своєї долі, хроніст своїх мрій. Інші висловилися інакше, зокрема Гордон Крег, який був захоплений її талантом. Він виказав абсолютно блискучу ідею, що її танку не можна протиставити нічого, окрім абсолютної антитези живому русійному тілу – ляльки (надмаріонетки), але антитези антропоморфного взірця. Це цікавий образ, який буквально стає демоном хореографії В. Ніжинського, входить в моду у вигляді манекеноподібних реалій танцю. Але манекенність і ляльковість в хореографії не прижилися. Вони лише залишаються тими надреаліями буття, які можна побачити в хореографічних системах постмодерного балету, про що буде йтися пізніше.

Г. Крег пише: "її називали великим митцем, грецькою богинею, але нічим подібним вона не була. Вона була чимось відмінним від всіх. Я часто думав, – скільки в ній ірландського, передусім, скільки того природного генія, котрий не піддається визначенню; адже в ній було і більше. Зрештою, і підстрибнутий ніс, і маленький твердий підбородок, і замріяне серце вона унаслідувала від милих ірландців. А в очах її була Каліфорнія, її очі дивилися на всю Європу, і їм подобалось те, що вони бачили.

Що в ній було, окрім цього, нікому ніколи не вдасться визначити. Вона була провісником. Що б вона не робила, все робилося з дивною легкістю, так по крайній мірі здавалося. Саме це і надавало їй видимість сили. Вона здійснила танок в нашому світові з твердою впевненістю, що творить велике і істинне. Так і було. Вона відкинула балетні сукні та балетні думки. Вона відкинула балетні взуття і шкарпетки. Вона надягла якесь ганчір'я, яке на вішалці більш всього походило на обідрані ганчірки; коли ж вона надягла їх, вони перетворилися" [7, 159].

Такий чудовий панегірик образу танцюристки відповідає тому віртуальному образу, який вона здійснила як антитезу балетних екзерсисів Новера, як буквальный прорив у міф, прорив у діонісійський екстаз, який починає захоплювати ХХ століття після А. Дункан.

Г. Крег спровокував думку пошуку антитези класики в цілому. Пороч з надлюдиною Ніцше, яка є сама воля і воління як таке (чого не уникла, до речі, і А. Дункан – танок є наскрізна матерія воління, яка утворює своїм тілом пластику, архітектоніку хореїчного космосу давньої Греції), за Гордоном Крегом, потрібна бути антитеза такої вольової людини [7]. Не рух, не дія людських органів і членів, а, навпаки, страждальна субстанція, яка залежить від волі і розуму того архітектора і режисера, який здійснює реконструкцію архаїчного космосу у сучасному мистецтві. Він називає цю антитезу – "надмаріонеткою", яка оживає, стає русійною завдяки зовнішній волі і зовнішньому руху.

"Актор повинен буде піти, а на зміну йому прийде фігура неодушевлена – назвемо її надмаріонеткою, поки вона не завоювала права називатися іншим кращим іменем. Про маріонетку написано немало. Їй присвячено декілька неповторних книг; вона стала темою ряду творів мистецтва. Сьогодні, в найменш щасливий період існування маріонетки, багато людей в ній бачать дитячу іграшку, ляльку вищої якості, і думають, що вона має походження від ляльки. Але це не так. Маріонетка має своє походження від кам'яних ідолів в давніх храмах; це те, що виражає в нашому часі форму зображення

божества. Незмінний близький друг дітей маріонетка й сьогодні вміє вибирати і захоплює своїх прихильників" [7, 227].

Хореїчний космос як синтетичний образ належить не лише грецькій культурі, але й має своє зародження в далеких реаліях палеоліту і неоліту. Танок як рухи тіла в цих культурах ще не структурований по горизонталі та вертикалі, не має розгорнутої артикулятивної системи. Але має ритм, має експресію, має рух, має всі ознаки, які характеризують його як цілісність.

Міфологія і міфодрама танку ранніх культур полягали в тому, що міф тут ще не є оповіданням, а є повною тотожністю людини і всесвіту. Танок був космологічним. Космологічність хореї як єдності музичного, поетичного і танцювального мистецтва була синкретичною цілісністю. Згодом ці мистецтва відокремлюються та відособлюються, формується диференційно-структурована цілісність музичного, хореїчного (хореографічного) та поетичного (драматичного) світу. Еволюція ритмології танцю відбувається на підставі міфогенезу як розгорнутої фрази міфологізації простору хореографічної культури.

Уся історія хореографічного мистецтва демонструє тенденції перманентного звернення до давньогрецької міфології. Але важливо побачити міфогенез хореографії не як нарративну цілісність (міф-оповідання), а як метакультурну та метахудожню реальність міфа – коліски цивілізації та культури в цілому. Міфологічні уявлення Всесвіту, починаючи від палеоліту, неоліту дають неповторні образи єдності людини і світу. Образи, які в танку описуються як хорея, аритмія, аретейя.

Аретейя – більш пізній етап композиційного, пропорційного та диференційного осмислення танку. Піфагорійський досвід метрики музики, танцю, математики знаходить розвиток у дефініціях пайдеї Платона та характеристики танку у Лукіана. Ця лінія ґенези ритмології танцю призводить до виникнення різних систем його нотації та певних граматичних систем, які набувають сталого вигляду у добу Відродження. Еквівалентними хореографічним граматикам є архітектурні "граматики", пропорційні системи А. Дюрера, Л. Б. Альберті, Леонардо да Вінчі та ін. Ритмологія набуває знак структурованої цілісності, дискретно-монтажної операційної системи.

Аретейя характеризує наступний етап ґенези ритмології хореографії, який можна умовно визначити як "віртуальний", якщо розуміти віртуальність танцю як певне подвоєння породжуючої та породженої реальності (традиції та її інтерпретації). Цей період характеризує ще більшу диференціацію хореографічного мистецтва та індивідуацію виконавства танцю.

Умовність позначення трьох етапів ґенези ритмології танцю (космологічний – хорея; структурно-диференційний, пропорційний – аритмія; індивідуально-інтерпретативний, "віртуальний" – аретейя) за грецькими номінаціями обумовлена тим, що такі спроби вже є в реконструкції ґенези філософських (А.В. Ахутін), культурологічних, естетичних (В. Татаркевич, О. Лосєв), музичних, драматичних, поетичних, віртуальних (О. Бенеш, С. Аверінцев, Р. Якобсон, М. Носов) уявлень світоглядного типу у мусичних мистецтвах. Більше того, звернення до метахудожніх паралелей є евристичним для більш об'ємного культурологічного осмислення феномена ритмології танцю як культурно-історичної цілісності.

Таким чином, ритмологія танцю інтерпретується як своєрідна мистецька практика хореографічної культури, яка має міфологічні, граматичні, особистісні ознаки, що визначаються як міфогенез, аритмія, аретейя, які відображують типи культурної цілісності танцю та певний тип професійної рефлексії.

Використані джерела

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве) : автореф. дис. на соискание степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 / Ю. Б. Абдоков. – М. – 2009. – 19 с.
2. Ахутин А. В. Античные начала истории / А. В. Ахутин. – СПб. : Наука, 2007. – 784 с.
3. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь / Греко- латинский кабинет Ю. А. Шичалина. – Репр. 5. изд. 1899 г. – М., 1991. – 1379с.
4. Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки) : автореф. дис. на соискание научн. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.01 / Н. А. Вихрева. – М. – 2008. – 20 с.
5. Гаевский В. Хореографические портреты / В. Гаевский. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – 608 с.
6. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – М.: Русский язык, 1986. – С.827.
7. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / Эдвард Гордон Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 399 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская.– СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия "Gallicinium").
9. Носов Н. Виртуальная психология / Н. А. Носов. – М. : Аграф, 2000. – 342 с.
10. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.

УДК 7.071.2+784.1

Юлія Сергіївна Ткач
художній керівник та головний диригент
Академічного хору ім. П.Майбороди
Національної радіокомпанії України,
здобувач Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

У даній статті представлена авторська концепція диригентської інтерпретації в сфері хорового виконавства. Зокрема, встановлено специфіку складових диригентської інтерпретації, досліджено етапи інтерпретаційного процесу, розкрито поняття художньої цілісності твору та засобів створення такої цілісності. На основі виокремлення специфіки складових диригентської інтерпретації створено методуку аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Ключові слова: *хорове виконавство, диригентська інтерпретація, диригент-хормейстер, виконавський стиль.*

In this article represented author conceptions of the conduct interpretation in the choir performance sphere. Specifically: establishing the particularity component of the conducts interpretation, investigated the stage of the interpretation process, delights the conception of the art integrality work and facilities formation this integrality. On the base detachment particularity components of the conducts interpretation creates method of analysis individual style of performance conductor.

Keywords: *choir performance, conducts interpretation, conductor, style of performance.*

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямів сучасного музикознавства. Поява низки праць вітчизняних та зарубіжних вчених, що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації, з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом. Натомість, теоретичне осмислення явища диригентської інтерпретації, яка є специфічним різновидом загальної музичної інтерпретації, відбувається з помітним відставанням. Треба зауважити, що останнім часом має місце поступове узгодження практичного досвіду з окремими позиціями теорії виконавської інтерпретації, про що свідчить низка наукових та методичних праць диригентів, зокрема Г.Єржемського [3; 4], Р.Кофмана [9], Г.Макаренка [13], В.Рожка [16] та інших. Проте, в цих дослідженнях розглянуто специфіку диригентської творчості в галузі симфонічного мистецтва. Специфіка ж диригентської інтерпретації в умовах хорового виконавства ще не отримала належного теоретичного узагальнення, що і зумовлює актуальність даної роботи¹. Метою дослідження є узгодження положень теорії загальної музичної інтерпретації зі специфікою мистецтва хорового співу, а також розробка методуку аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Коротко зупинимося на окремих положеннях загальної теорії музичної інтерпретації, які, на нашу думку, мають важливе значення для розуміння специфіки диригентської інтерпретації, а також для встановлення критеріїв індивідуального стилю диригента.

1. Теорія музичної інтерпретації визначає чотири складові інтерпретації, що узгоджуються попарно між собою – суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та результат даного процесу. Таким чином, необхідно встановити специфіку кожної з означених складових в умовах хорового виконавства.

2. Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації важливе значення має встановлення О.Котляревською [8] етапів інтерпретаційного процесу. Це, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю того або іншого диригента.

3. В осмисленні індивідуального виконавського стилю диригента важливою є розробка поняття виконавської концепції твору, художньої цілісності твору та засобів створення такої цілісності. На основі мобільних ресурсів музичного тексту, його варіативного потенціалу можливе створення інтерпретаційної версії твору, виконавської концепції. Аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору (динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою) є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

4. Безперечно, індивідуальний виконавський стиль диригента слід розглядати як специфічний прояв індивідуального виконавського стилю музиканта, дослідження якого становить вагомий частку

загальної теорії музичної інтерпретації. Тому ряд положень теорії, зокрема, щодо класичного та романтичного виконавського архетипу, щодо технічної, художньої та інтелектуальної складових виконавського стилю тощо – є цілком справедливими по відношенню до виконавського стилю диригента-хормейстера.

Враховуючи наведені положення теорії інтерпретації, розглянемо специфіку кожної з чотирьох складових виконавської інтерпретації – суб'єкту, об'єкту, процесу та результату – в умовах хорового виконавства.

Специфіка суб'єкта диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Суб'єктом диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві виступає, з одного боку, диригент, а з іншого – колектив виконавців (хор). Отже, на відміну від інших видів музичного виконавства, в даному випадку суб'єкт інтерпретації є комплексним. Специфіка структури суб'єкту диригентської інтерпретації передбачає певні взаємовідносини в системі "диригент – хоровий колектив", що включають психологічний, технічний та етико-естетичний аспекти. Психологічний аспект – це вплив диригента на хоровий колектив, який відбувається на раціональному та емоціональному рівні. Диригент-хормейстер впливає на свідомість хористів за допомогою слів, на підсвідоме начало – за допомогою емоційного спілкування, магнетизму [7, 243]. Технічний аспект взаємодії диригента і хорового колективу передбачає донесення диригентом власної виконавської версії твору за допомогою мануальної техніки, а також особистісних якостей – волі, магнетизму, енергетики, вербальних засобів. Етико-естетичний аспект – це відповідальність хормейстера перед хоровим колективом, його морально-етичні ідеали та система духовних цінностей. Це те, що дає диригенту моральне право апелювати до загальнолюдських цінностей як у побутовій сфері – у повсякденному спілкуванні з артистами, так і в професійно-творчій. Названі аспекти тісно пов'язані між собою, утворюють повноцінну систему впливу диригента на хоровий колектив. Вони функціонують як на зовнішньому (комунікативному), так і на внутрішньому (особистісному) рівні.

Індивідуальність диригента-хормейстера виявляється в його творчому методі та індивідуальному виконавському стилі.

Творчий метод диригента – це сукупність світоглядних, розумових, психологічних, професійних особливостей та особистісних якостей, які визначають його підхід до творчості, в тому числі стиль спілкування з колективом, індивідуальний виконавський стиль, репертуарні пріоритети тощо. Складові творчого методу утворюють певну ієрархію, в якій розрізняються фундаментальні та похідні елементи. До фундаментальних складових належать світогляд, художнє мислення, психологічні, фізичні, психічні особливості, професійні та особистісні якості диригента. Від фундаментальних елементів залежать похідні – стиль спілкування з колективом та репертуарні пріоритети. Критерії відбору тих або інших творів до репертуару музиканта-виконавця завжди пов'язані із його світоглядом, художнім смаком. Це ще в більшій мірі стосується диригента-хормейстера, оскільки йдеться про хорові твори, де наявний вербальний текст, що конкретизує зміст таких творів.

Окрім загально-професійних якостей музиканта-інтерпретатора (в т.ч. вміння передати задум композитора, створити цілісний музичний твір тощо), творчий метод диригента-хормейстера включає професійні якості, обумовлені специфікою хорового мистецтва. Це, зокрема, володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базисної системи елементів хорової звучності, вміння працювати в натуральному та темперованому строї, вміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передати власні відчуття на емпіричному, вербальному та мануальному рівнях. Серед особистісних якостей диригента необхідно виділити лідерство, комунікабельність, диригентський магнетизм, волю, артистичну енергетику, емоційність, інтелект, морально-етичні ідеали, щирість, доброзичливість, відчуття справедливості тощо. Репертуарні пріоритети, що їх визначає диригент, є одним з найголовніших показників його художнього кредо.

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера – це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До загальних виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій [5, 9] (збільшення напруги, темпу, динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання. Спеціальні виконавські засоби – це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або "ланцюгове" дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об'ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. Технічні виконавські засоби – відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

Попри унікальність індивідуального виконавського стилю кожного хорового диригента, можна встановити три основних типи виконавських стилів – раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. Раціоналістичний тип характеризується об'єктивізмом, точним розрахунком інтерпретації, логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей монолітні конструкції. Для емоціонального типу властиве домінування емоційного начала, артистична свобода, яка основана на суб'єктивному відчутті, інтуїції, імпульсивності, стихійності. Синтетичний тип (за типологією В.Живова – інтелектуа-

льний [5]) характеризується глибиною, проникливістю виконання, емоційністю без стихійності, аргументованим, логічним суб'єктивізмом, продуманою імпровізацією тощо [5, 91].

Як зазначалося, в рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про виконавський стиль, притаманний даному хору. Отже, можна виділити наступні чинники, що впливають на виконавський стиль хору: 1) об'єктивні характеристики хорового колективу: а) склад хору (кількість і якість співаків, їхній вік, професійний статус, навички співу в хорі, особиста зацікавленість, відданість справі тощо); б) статус колективу – державний, самодіяльний, приватний тощо (від статусу залежать умови роботи в колективі, стабільність та масштаби фінансування, репетиційна база, наявність або відсутність державної чи меценатської підтримки, кількість замовлень, інтенсивність концертної діяльності, публічність тощо); 2) репертуарна спрямованість колективу (традиції) – показник його художньо-естетичної позиції; 3) сукупний вплив індивідуальних виконавських стилів диригентів-хормейстерів, що працювали з колективом. Звідси, колективним виконавським стилем можна вважати синтетичний вид традиції (виконавської, репертуарної, звукової), що склалася історично та має чітко визначену національну приналежність. В ній – багатоскладовий інтерпретаційний "макет" певного кола творів, визначених репертуарною спрямованістю колективу, спирається на особливий різновид, деякий звуковий ідеал, що функціонує в колективному виконанні на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору тощо. В свою чергу, діє зворотній зв'язок – хоровий колектив з багатими традиціями стає певного роду мистецьким середовищем, яке виховує не лише артистів хору, але і диригента.

Специфіка об'єкта диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Специфічним для хорового мистецтва є наявність у більшості творів двох текстів – музичного та літературного. Об'єктом диригентської інтерпретації слід вважати синтетичний текст музичного твору, який отримує назву авторський (первинний) текст хорового твору. В структурі тексту хорового твору розрізняються стабільні (інваріантні) і мобільні (варіативні) компоненти. До перших можна віднести, по аналогії з текстом інструментального твору, звуковисотність, метроритм та структуру. Специфічним компонентом хорового твору, що також належить до стабільних, є вербальний текст. До варіативних компонентів хорового твору належать динаміка, агогіка, темп, артикуляція, програма твору, авторські вербальні позначення, а також група специфічних хорових засобів (дикція, стрій, частковий та загальний ансамбль тощо). Аналізуючи варіативний потенціал хорового твору, необхідно, таким чином, враховувати наявність літературного тексту, що – як і будь-яка інша програма музичного твору – конкретизує та звужує його зміст.

Специфіка процесу диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Під процесом диригентської інтерпретації слід розуміти становлення художньої концепції твору, а також трактовку хору, його виражальних можливостей: а) в ході взаємодії суб'єкта і об'єкта інтерпретації; б) в ході взаємодії між собою виконавських ланок суб'єкту інтерпретації – диригента і хорового колективу. В структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії – самостійна, репетиційна та концертна.

Самостійна стадія передбачає створення індивідуальної виконавської концепції твору (або, за термінологією Г.Макаренка [13], особистої внутрішньої моделі твору). Дана стадія пов'язана із внутрішньою активністю диригента (за Г.Єржемським). Змістом самостійної роботи диригента є смислотворення – перехід первинного тексту хорового твору в цілісний твір, що звучить в уяві диригента. В процесі смислотворення, у свою чергу, можна виділити кілька етапів – підготовчо-інформаційний, первісно-емоційний, інтелектуально-аналітичний, образно-змістовний та емпіричний.

Сутність підготовчо-інформаційного етапу полягає у зборі відомостей про твір – зокрема, встановленні культурно-історичного контексту твору, світоглядних особливостей його авторів (поета і композитора), програми твору, виконавської історії тощо. Первісно-емоційний етап інтерпретаційного процесу – це формування первісного уявлення про твір на загально-емоційному рівні (подобається – не подобається). Як зазначалося, у загальній теорії музичної інтерпретації (зокрема, в методиці аналізу варіативного потенціалу музичного твору О.Котляревської) дані етапи інтерпретаційного процесу визначаються як випередження, формування первісного уявлення про твір на основі даних про нього та контекстуалізація, встановлення зовнішніх зв'язків твору.

Інтелектуально-аналітичний етап включає аналіз співвідношення вербального та музичного текстів, музично-теоретичний та виконавський аналіз твору. В ході аналізу співвідношення музичного та словесного тексту необхідним є знайомство з літературним першоджерелом твору. Музично-теоретичний аналіз передбачає розгляд загальних та специфічних засобів музичної виразності (відповідно, до перших належать мелодія, гармонія, динаміка, метр, агогіка, структура тощо, до других – засоби, що притаманні хоровому мистецтву: встановлення темпу і виду хору, регістру, діапазону хорових голосів, хорової фактури, видів ансамблю тощо). В ході виконавського аналізу розглядаються загальні, специфічні, та технічні виконавські засоби виразності даного твору; встановлюються потенційні труднощі роботи з твором (вокальні, інтонаційні, ритмічні, ансамблеві, дикційні тощо); аналізуються виконавські умови – обставини творчо-виробничого процесу, рівень хору та ін. Даний етап інтерпретаційного процесу в загальній теорії музичної інтерпретації визначається як поглиблення – з'ясування особливостей функціональних зв'язків в межах твору, встановлення внутрішнього смислу твору.

Образно-змістовний етап – це побудова образно-змістовного строю твору, що є узагальненням аналітичних даних попередніх етапів інтерпретаційного процесу. Емпіричний етап передбачає пошук виконавських технологій, які можуть бути використаними у репетиційній роботі. Образно-змістовний та емпіричний етапи інтерпретаційного процесу слід розглядати, відповідно, як формально-змістовний результат самостійної стадії процесу диригентської інтерпретації: завершенням цієї стадії можна вважати чітке уявлення диригента – що саме (який твір, у всій глибині його внутрішніх і зовнішніх зв'язків) і яким чином (за допомогою яких виконавських технологій) слід здійснити в ході репетиційної роботи над даним твором. В загальній теорії музичної інтерпретації цим етапам інтерпретаційного процесу відповідає етап осягнення, а його головною метою стає можливе створення "нового образу твору" [8, с.9]. Обов'язковими складовими такого образу в умовах хормейстерської інтерпретації є змістовний і пластичний компоненти. Втілення індивідуального образу твору починається в наступній стадії інтерпретаційного процесу – репетиційній.

Репетиційна стадія передбачає а) впровадження хорової технології: роботу над найважливішими компонентами хорової звучності – ансамблем, строєм, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору; б) втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. В ході репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу. Поступово індивідуальна виконавська концепція твору (та, що склалася в уяві диригента-хормейстера в процесі самостійної роботи над партитурою) перетворюється на колективну виконавську концепцію – колективне уявлення про виконуваний твір. Колективна виконавська концепція складається в результаті донесення диригентом-хормейстером індивідуального образу твору до свідомості колективу. Як і в індивідуальному образі твору, в колективному також поєднуються змістовний і формальний (або технічний) компоненти. Інакше кажучи, колективний образ твору – це чітке уявлення артистів хору щодо того, який твір і за допомогою яких виконавських технологій (приймів вокальної техніки, засобів хорового виконання тощо) втілюється в ході репетиційної роботи. Чим більш чітким, деталізованим буде колективний образ виконуваного твору, тим більшою буде зацікавленість артистів процесом роботи, їх націленість на кінцевий результат репетиційного процесу – створення унікальної (колективної) виконавської версії твору. Концертна стадія процесу диригентської інтерпретації передбачає втілення індивідуально-колективної концепції твору "тут і зараз" – в умовах конкретного концертного виконання хорового твору.

Специфіка результату диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Результатом роботи диригента-інтерпретатора слід вважати виконавський (вторинний) текст хорового твору, що існує в уявній (самостійна стадія), реальній (репетиційна стадія) та завершеній (концерт) формах. Як зазначається у теорії музичної інтерпретації, виконавський текст твору є сукупністю виконавських версій даного твору, в тому числі версій різних суб'єктів інтерпретації, а також версій одного суб'єкту інтерпретації, створених в різний час, в різних виконавських умовах (під час концертів, записів, репетицій). Специфічною ознакою виконавського тексту є художня цілісність, яка є результатом осмислення нотного тексту інтерпретуючим суб'єктом, створення на цій основі виконавської концепції твору та втілення цієї концепції в процесі виконання твору. Художня цілісність твору є умовою та ознакою втілення виконавської концепції. Аналіз засобів досягнення художньої цілісності хорового твору дозволяє порівняти різні виконавські версії одного твору та зробити висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів-хормейстерів.

Чотири компоненти диригентської інтерпретації, що розглядалися вище, – суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації – не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому, розглядаючи будь-який з них, необхідно враховувати інші. Більше того, окремі складові диригентської інтерпретації проявляють себе за допомогою інших складових.

Встановлення специфіки диригентської інтерпретації є теоретичною основою для розробки методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, в якій даний стиль розглядається крізь призму взаємодії вищезначених складових диригентської інтерпретації. Методикою передбачено аналіз виконавських прийомів і засобів хормейстера (загальних, спеціальних та технічних) в різних стадіях інтерпретаційного процесу, з урахуванням особливостей об'єкту інтерпретації (варіативного потенціалу хорового твору) та специфіки інтерпретуючого суб'єкту, обумовленої колективним характером творчості, зокрема, роллю хорового колективу в процесі інтерпретації.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента включає чотири напрямки, які відповідають чотирьом складовим диригентської інтерпретації (об'єкту, суб'єкту, процесу та результату інтерпретаційного процесу).

Уявлення про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера складається з аналізу самостійної, репетиційної та концертної стадій процесу диригентської інтерпретації. Даний аналіз ґрунтується на вивченні аудіо та відеозаписів концертів та фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (в першу чергу, артистів хору), рецензій концертів тощо. Важливим матеріалом аналізу є інтерв'ю з хормейстером, виконавський стиль якого досліджується (опубліковані, або, по можливості, здійснені самим дослідником), а також особисті враження дослідника від відвідувань репетицій, концертів. В ході аналізу необхідно знайти відповіді на ряд запитань. Зокрема, чим керується

диригент-хормейстер у виборі того або іншого твору до репертуару свого колективу? З чого він починає роботу над новим твором? Як готується хормейстер до початку роботи над новим твором? Коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над даним твором? Яким чином хормейстер знайомить колектив з новим твором? Якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка? Які завдання ставить перед колективом та собою хормейстер перед початком репетиції? Коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду? Якою бачить свою роль в концерті даний диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні тому чи іншому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямком дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення об'єкту інтерпретації, яке здійснюється в двох аспектах, тобто встановлюється – що (які твори) і як (яким чином) інтерпретує даний диригент-хормейстер. Показовим в сенсі індивідуального виконавського стилю є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для даного диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають в репертуарі даного диригента? до яких він повертається неодноразово? що змінюється в інтерпретації таких творів? – так можна окреслити коло питань, що пов'язані із специфікою об'єкту диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації. Даний аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних та мобільних компонентів і подальший аналіз варіативного потенціалу даних творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

Визначальним для дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій музичних творів – тобто результату процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, запропонованих різними диригентами-хормейстерами. Головним завданням аналізу виконавських версій того чи іншого хорового твору є встановлення засобів досягнення художньої цілісності даного твору. Матеріалами, що аналізуються в цьому аспекті, виступають аудіо та відеозаписи концертів та репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера не можливе без урахування специфіки його "інструменту" – тобто, колективу, з яким він працює. Як зазначалося, хоролий колектив, наряду з диригентом-хормейстером, виступає як складова комплексного суб'єкту диригентської інтерпретації. Хоролий колектив, особливо, колектив із вагомими виконавськими традиціями, у свою чергу, здійснює вплив на виконавський стиль диригента-хормейстера.

Запропонована методика систематизує дослідницькі дії по вивченню індивідуального виконавського стилю диригента. Застосування її для аналізу індивідуальних виконавських стилів тих або інших диригентів-хормейстерів, опис таких стилів та їх порівняльний аналіз має стати наступним завданням дослідження.

Примітки

¹ Окремі аспекти проблеми, викладені у теоретичних розробках хорових диригентів (О.Єгоров [2], В.Живова [5], С.Казачкова [6], В.Краснощочкова [12], П.Чеснокова [17],) не дають комплексного уявлення про диригентську інтерпретацію в хоровому мистецтві, до того ж, з'явилися вони достатньо давно.

Використані джерела

1. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
2. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором / О. Єгоров. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1961. – 239 с.
3. Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования / Г.Л. Ержемский. – СПб.: Форт, 1993. – 261 с.
4. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г.Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
5. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М.: Музыка, 1987. – 95 с.
6. Казачков С.А. Дирижер хора – артист и педагог / С.А. Казачков. – Казань: Казанская гос. консерватория, 1998. – 308 с.
7. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки / Н.П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 150 с.
8. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. ... кандидата мистецтвознавства / О.І. Котляревська. – К., 1996. – 19 с.
9. Кофман Р.І. Виховання диригента. Психологічні особливості / Р.І. Кофман. – К.: Муз. Україна, 1986. – 40 с.
10. Кочнев Ю.Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. ... кандидата искусствоведения / Ю.Л. Кочнев. – Л., 1970. – 22 с.
11. Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю.Л. Кочнев // Советская Музыка – 1969. – №12. – С. 24–29.
12. Краснощочков В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощочков. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.
13. Макаренко Г.Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г.Г. Макаренко. – К.: Факт, 2005. – 328 с.

14. Мальцев С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя. – Вып. 2. – М.: Сов. Композитор, 1976. – С. 68–104.
15. Москаленко В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... д-ра искусствоведения / В.Г. Москаленко ; Киевская гос. консерватория им. П.Чайковского. – К., 1994. – 212 с.
16. Рожок В.І. Стефан Турчак / В.І. Рожок. – Харків: АРС, 1994. – 205 с.
17. Чесноков П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков : Пособие для хоровых дирижеров. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1961. – 238 с.

УДК 316.7

Лілія Миколаївна Лазарєва
аспірантка Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МОДЕЛІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

У статті розглядається художня комунікація в сучасному інформаційному просторі, вивчаються моделі художньої комунікації.

Ключові слова: *художня комунікація, моделі художньої комунікації, сучасний інформаційний простір.*

Model of art communication in contemporary information space. This article deals with art communication in today's information environment, studies models of art communication.

Keywords: *art communication, the model of art communication, modern information space.*

Кінець ХХ – початок ХХІ століть – час глобальних змін як у соціальній, так і в культурній сфері. Відбувається зміна однієї соціокультурної парадигми та виникнення інших, орієнтованих на цінності інформаційного суспільства.

Інформаційне суспільство (англ. Information society) – за концепцією постіндустріального суспільства, нова історична фаза розвитку цивілізації, в якій головними продуктами виробництва є інформація і знання. Інформаційне суспільство передбачає збільшення ролі інформації та знань в житті суспільства, а також долі інформаційних комунікацій у суспільних процесах, створення глобального інформаційного простору.

Поява нової парадигми обумовлена низкою причин, так зокрема, одним з ключових моментів можна вважати зміни у сфері трансляції і зберігання культурно значимої інформації. Створення та використання інформаційної техніки, переробка та зберігання інформації, збільшення масивів інформації, форм її передачі та сприйняття у суспільстві – все це змінює комунікативний простір безпосередньо та комунікативні процеси у ньому, їх складові та, зокрема, трансформує моделі комунікації. Саме цим обумовлений вибір теми статті, її мета та завдання.

Сучасні інформаційні технології, зауважує Т. Бальжирова, давно вже вийшли за межі засобів організації комунікаційного акту і претендують на те, щоб відігравати роль основного інструмента соціокультурного впливу. Під впливом "інформаційного вибуху", що призвів до соціальних та культурних трансформацій, відбувається якісний стрибок і в галузі застосування глобальних мереж [1].

Інформаційне суспільство є поєднанням великої кількості структурних компонентів, в ряду яких особливе місце займають нові способи знаково-символічного перетворення художньої інформації в сучасній художній культурі.

За О. Подшибякіним, поняттям "сучасна художня культура" прийнято позначати всю сукупність мистецтв, художніх практик, проектів, близьких до художніх, тобто, це певна соціальна діяльність, не пов'язана з безпосереднім створенням художнього об'єкту, але має своєю кінцевою метою можливість утвердження художнього об'єкта в соціокультурному просторі [11].

Специфіка сучасної художньої культури, на відміну від художніх культур попередніх історичних періодів, полягає в її перехідному характері, що пов'язано з істотними змінами в культурі рубежу ХХ – ХХІ століть, і формуванням інформаційного суспільства.

Дослідження специфіки художньої культури в контексті інформаційного суспільства, вважає О. Подшибякін, має важливе практичне значення, оскільки художня культура в цілому, і мистецтво зокрема, на інтуїтивному рівні часом швидше і більш точно визначають "ситуацію сучасності", ніж більшість наукових інструментів, що працюють за принципом "post factum". В деякій мірі художня культура виступає в ролі "проявника", часом латентних і важко фіксованих науковими інструментами процесів, що відображають сучасність, за допомогою актуалізації художніх уявлень [11].

Питанням взаємодії комунікаційної сфери зі сферою культури та мистецтва займалися відомі зарубіжні та вітчизняні науковці, соціологи, філософи та мистецтвознавці, такі як Р. Якобсон, Г. Грайс,

Р. Вільямс, Е. Холл, В. Медушевський, Б. Асаф'єв, Г. Макаренко, В. Борев, А. Коваленко, Г. Єржемський, А. Якупов, С. Скребков, Є. Назайкинський, О. Берегова, Н. Бєлявіна, В. Щербина, Н. Уланова, Л. Черкашина, О. Подшибякін та ін.

Незважаючи на кількість досліджень, орієнтованих на вивчення проблем інформатизації культурного та мистецького простору, все ще недостатньо досліджені проблеми реалізації художніх уявлень в контексті інформаційного суспільства.

І як зазначає, О. Подшибякін, до цих пір немає чітких уявлень про механізм здійснення художньої комунікації в інформаційному середовищі. Ще не достатньо вивчений зв'язок між інформаційними технологіями і художніми уявленнями існуючими в суспільній свідомості. Недостатньо послідовних досліджень спеціфіки художньої культури в умовах становлення інформаційно орієнтованого світогляду, і як наслідок цього, не представляється можливим проаналізувати адекватність використання категорій сучасних наук про культуру, для аналізу художнього простору інформаційного суспільства [11].

На думку О. Подшибякіна, художня культура у сучасному суспільстві існує в системі об'єктивізації соціокультурної діяльності, основними ланками якої виступають два рівнонаправлених вектора художньої діяльності в соціальному просторі. Перший, що визначає структуру та кодування майбутнього послання, це творчість художника, актуалізація його естетико-аксіологічних уявлень про світ. Другий вектор, що найбільше проявився лише в культурі ХХ століття (але, був присутнім протягом становлення мистецтва як такого), є співтворчість публіки в процесі осмислення художнього об'єкта і наділення його певним значенням. Отже, робить висновок О. Подшибякін, "в якості одного з головних елементів сучасної художньої культури виступає поняття художньої комунікації. Твір мистецтва не створюється у відриві від соціокультурного контексту, оскільки будь-який діалог з простором здійснюється як дія, спрямована на втілення і вияв свого художнього послання в житті окремого індивіда, групи людей чи усього суспільства в цілому" [11].

О. Берегова говорить про художню комунікацію, що "художня комунікація, як взаємодія між художником-творцем і читачем (слухачем, глядачем), котрий сприймає твір мистецтва, є найбільш яскравим і повним виявом комунікативної функції культури" [2, 260]. На підтвердження своїх думок вона наводить вислів дослідника І. Савранського: "Художня комунікація – завжди духовно-емоційне явище, яке сприяє засвоєнню найважливіших загальнокультурних цінностей. ...засвоєння культури – це, певною мірою, процес художньої комунікації, який активно впливає на формування людської особистості, створення її моральної основи, вироблення того чи іншого ставлення людини до світу і до людей" [13, 73].

Ю. Лекомцев розглядаючи художню комунікацію, зазначає, що твір мистецтва в широкому плані повинен розглядатися як специфічне повідомлення в деякій комунікації. У комунікативну ситуацію входять творець і коло глядачів, з наборами близьких за структурою кодів або естетичних моделей. Роль глядача не зводиться, підкреслює Ю. Лекомцев, до механічного декодування (або до суми ізольованих декодуючих процесів); сприйняття твору викликає загальну реакцію, зближує одних, розмежовує інших, служить провідником впливів одних на інших і т.д. Творець знаходиться під постійним впливом суспільства (тобто своїх глядачів). І, нарешті, робить висновок вчений, загальне оточення впливає і на автора, і на глядача, обумовлюючи спільність естетичних моделей, змісту, потреби в комунікації [8].

По визначенню В. Козакової, художня комунікація – це здійснення інтелектуально-творчого взаємозв'язку автора (митця) та реципієнта, передача останньому художньої інформації, що містить певне ставлення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтації. Опосередкованою ланкою цієї передачі є художній твір¹, а у виконавчих видах мистецтва (музика або театр) ще й виконавець. В ході художньої комунікації у адресанта (митця) виникають три типи стосунків: автор (митець) – дійсність, автор (митець) – реципієнт, автор (митець) – художній процес, завдяки яким і відбувається повний комунікативний акт [7].

Художня комунікація, підкреслює О.Козакова, здійснюється через розуміння змісту художнього твору, його прочитання в контексті історії, соціальної реальності, художньої культури, громадської думки. Цей аспект художньої комунікації передбачає розуміння: історичної реальності, що зображена автором; реальності, сучасної реципієнту; автора (його особистості); того, що він хотів сказати і того, що він сказав; змісту художнього тексту; духа культури, відображеного в тексті, художньої концепції твору [7].

У процесі художньої комунікації, за словами В. Козакової, виникає поле ставлень реципієнта – сукупність об'єктивних та суб'єктивних факторів, що визначають сприйняття повідомлення. Сприйняття залежить від певних передумов – знань, почуттів, переживань реципієнта, від характеру повідомлення та від обставин (місце та час) його отримання. Актуальність повідомлення визначається його важливістю для отримувача в тому сенсі, що має на увазі відправник. Процес комунікації реалізується, коли поле ставлень отримувача інформації співпадає з визначаючим текст полем ставлень відправника [7].

За Є. Назайкинським, художня комунікація – це процес, в якому реально втілюється творчість, виконання, сприйняття та реалізується акт спілкування. На думку Є. Назайкинського, в системі художньої комунікації центром є твір. Навколо нього групуються найбільш важливі елементи комунікації – автор, виконавець, реципієнт. Художнє спілкування, зауважує вчений, неможливе і без інших елементів, що створюють умови та середовище спілкування, а також є об'єктами відображення, впливу та перетворення [10, 21].

В ході дослідження художньої комунікації в роботі будуть розглядатися основні моделі комунікації, зокрема, художньої. Основна увага буде звернена на зміни процесу художньої комунікації, худо-

жнього сприйняття² та використання нових каналів комунікації (засобів та технологій) у сучасному інформаційному середовищі.

Вивчення моделей комунікації є важливим для розуміння закономірностей та особливостей цього процесу, його складових, їх взаємодії та взаємовпливу. Оскільки, художня комунікація є одним з різновидів комунікативних процесів, то зрозуміло, що вона базується на тих самих принципах, і тому для розуміння особливостей художньої комунікації розглянемо спочатку загальні закономірності та найбільш поширені моделі комунікації. За В. Кашкіним, модель комунікації відтворює складові елементи та функціональні характеристики комунікативного процесу у вигляді схеми [6].

Різноманітні наукові підходи до вивчення комунікації визначають створення диверсифікованих моделей комунікації.

Стандартна модель комунікації, що прийнята більшістю дослідників, на думку Г. Почепцова, складається з наступних елементів:

джерело кодування повідомлення декодування одержувач.

Розглядаючи цю модель, Г. Почепцов зазначає, що термін "кодування" пояснюється тим, що часто процес переходу до повідомлення дійсно відбувається з деякою затримкою, що включає процеси різноманітної трансформації вихідного тексту [12].

Розглянемо основні моделі, розроблені дослідниками теорії комунікації.

Формула Г. Лассуела, створена американським дослідником у 1939-1940 рр., дозволяє чітко визначити, хто говорить, що, який канал зв'язку використовується, на кого він спрямований, і з яким ефектом (рис.1).



Рис. 1 Модель комунікативного процесу за Г. Лассуелом

Також широке розповсюдження отримала модель Шеннона-Уівера (рис. 2), розроблена наприкінці 40-х років ХХ ст. В цій моделі комунікація описується як лінійний односторонній процес та включає наступні елементи: джерело інформації, відправник, канал, отримувач, ціль. Окрім цих термінів, Шеннон ввів поняття "шуму" (перешкода для сприйняття). Надалі багато дослідників вивчали спотворення інформації в процесі її передачі та сприйняття.

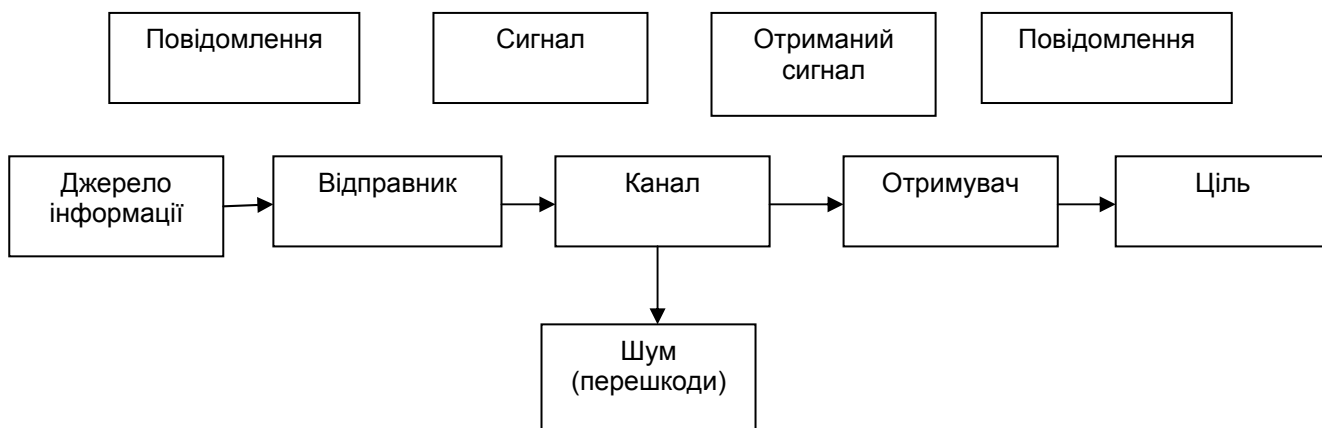


Рис. 2 Модель комунікативного процесу за Шенноном-Уівером

В подальшому розробки теорії та, відповідно, моделей комунікації, проводилися в напрямку переходу від статичних моделей до динамічних, що відображали взаємодію учасників комунікативного акту, особливо у відношенні емоційного, артистичного та художнього аспектів. Також важливе місце у

вивченні моделей комунікації займає проблема спотворення інформації. В контексті вивчення художньої комунікації це питання "інтерпретації" твору.

Більш розширену модель комунікації, запропоновану М. де Флером (рис. 3), схематично можна зобразити таким чином:

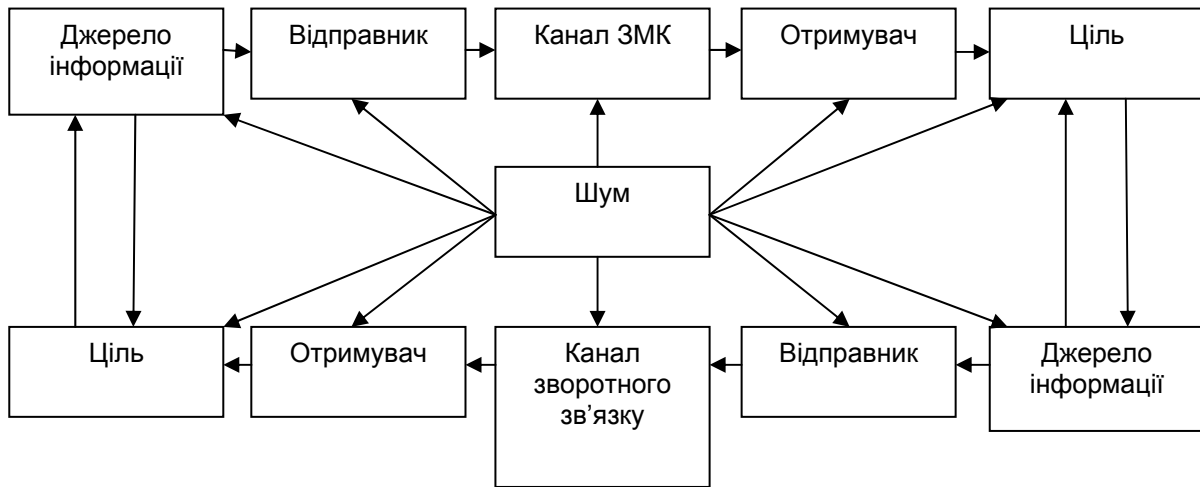


Рис. 3 Модель комунікативного процесу за М. де Флером

Американські вчені Ч. Осгуд та У. Шрамм, вивчаючи масову комунікацію, створили свою модель (рис. 4):

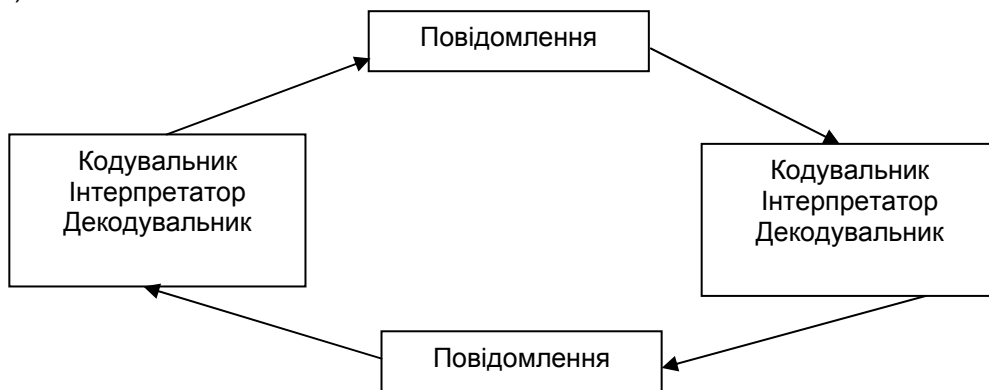


Рис. 4 Модель комунікативного процесу за Осгудом-Шраммом

За С. Герасімовою, головна відмінна риса циркулярної моделі Осгуда-Шрамма полягає в постулюванні циркулярного характеру масової комунікації. Інша особливість цієї моделі, зазначає вчена, визначається увагою авторів до поведінки головних учасників комунікації – відправника та одержувача, в чій основні завдання входять кодування, декодування та інтерпретація повідомлення [5, 89].

Дискурсивна модель американського вченого Дж. Фіске (рис.5) є ще одним варіантом моделі масової комунікації. За його теорією, зазначає С. Герасімова, "ЗМК-тексти – це продукти своїх читачів. Телевізійна програма стає текстом у момент читання, тобто тоді, коли її взаємодія з однією з її численних аудиторій активує які-небудь смисли/задоволення, які вона здатна викликати" [5, 90].

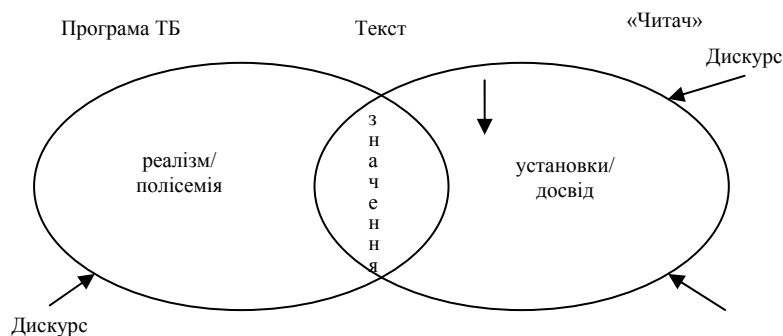


Рис. 5 Модель комунікативного процесу за Дж. Фіске

Головне в теорії Дж. Фіске, робить висновок С. Герасімова, полягає в тому, що текст, що містить зміст, розташований на перетині дискурсивного світу аудиторії і дискурсу³, втіленого в ЗМК-тексті [5, 91].

Російський дослідник Ю. Лотман розглядає комунікацію як переведення тексту з мови мого "я" на мову твого "ти". "Сама можливість такого переведення зумовлена тим, що коди обох учасників комунікації, хоча і не тотожні, але утворюють пересічні множини" [9, 12-13].

Вчений робить висновок, що всі явища культури є різного роду комунікативними механізмами. Особливу увагу дослідник приділяв візуальній комунікації та культурі як генератор кодів [9, 12-13].

Є. Назайкинський створює свою схему системи художньої комунікації (рис. 6). Він говорить про художню комунікацію як про систему, в якій реально втілюються процеси творчості, виконання, сприйняття та реалізується акт спілкування [10, 21].

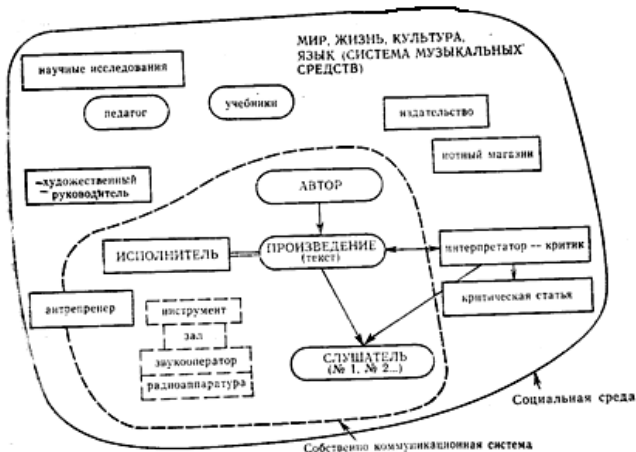


Рис. 6 Система художньої комунікації за Назайкинським

В зображеній системі центром являється твір (наприклад, музичний). Біля нього групуються найбільш важливі елементи комунікації – автор, виконавець, слухач. Художнє спілкування неможливе і без інших елементів, що створюють умови та середу спілкування, а також, що являються об'єктами відображення, впливу та перетворення. До них відносяться інструмент, зал, музична мова, культура в цілому, світ, життя. Воно неможливе без педагога та підручників, без художнього керівника та антрепренера, без музичного редактора та типографії, без інтерпретатора-критика та аналітичної статті, хоча всі ці компоненти факультативні в тому сенсі, що вони визначають лише специфічні додаткові властивості музичного життя та культури [10, 20-22].

Ґрунтуючись на дослідженнях Є. Назайкинського, Н. Белявіна пропонує свою схему художньої комунікації (рис. 7):

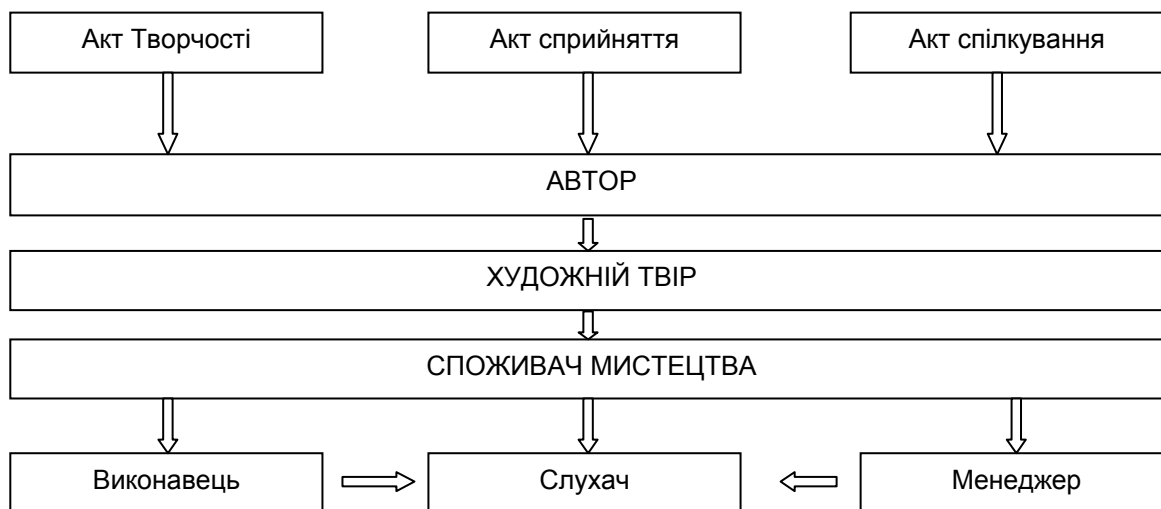


Рис. 7 Схема художньої комунікації за Белявіною

Процес об'єктивізації системи художньої комунікації, на думку Н. Белявіної, відтворюється через акт творчості, акт сприйняття та акт спілкування всіх компонентів системи. Він проковує автора на

створення художнього твору, залучає споживача художнього твору – виконавця та менеджера, які завершують коло художньої комунікації через слухача актом сприйняття [4, 12].

Досить часто специфіка каналу комунікації визначає код трансляції тексту. Так, своєрідним кодом у процесі існування музичного твору як тексту культури є його виконавська інтерпретація.

Розглядаючи музику, музичний твір, музичну передачу як текст, Л. Черкашина зазначає, що вони є елементами складного комунікативного процесу, який можна зобразити (рис. 8) [14, 29]:

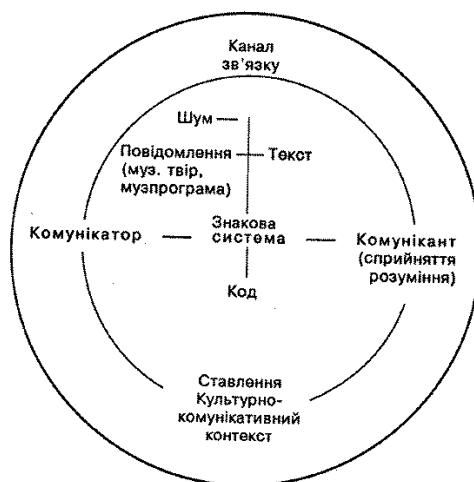


Рис. 8 Комунікативний процес у музиці

Аналізуючи моделі масової та художньої комунікації та проектуючи їх на сучасні умови функціонування художньої культури та комунікативного простору, можна сказати, що у даний час ці схеми та моделі зазнають значних трансформацій.

Як відмінна риса сучасної художньої комунікації, у контексті інформаційного простору, виступає масовість і комунікаційна доступність художнього простору. Саме в мистецтві кінця ХХ століття виявляється неможливим локалізація культурного явища тільки в рамках одного напрямку, течії, концепції та стилю. Колишній, чітко обмежений простір поширення будь-якого з видів мистецтва, на сьогоднішній день розширюється, і втрачає свої попередні межі. В сучасному інформаційному просторі немає ні часових, ні просторових обмежень для доступу до художньої події.

Таким чином, механізм інтеграції сучасної художньої культури в простір інформаційного суспільства, відбувається за допомогою освоєння нових художніх прийомів, заснованих на технологічних рішеннях в області комунікації та інформатизації. В умовах інформаційного суспільства, методи трансляції художніх об'єктів і методи конструювання художньої реальності мають найбільше значення.

Трансформуючись, сучасні моделі комунікації охоплюють весь процес та динаміку обміну інформацією між учасниками комунікативного процесу. В сучасному інформаційному просторі процес обміну даними неможна розглядати як суто лінійний чи циркулярний.

Основою сучасної моделі комунікації як процесу являється те, що людина одночасно і постійно виступає і в ролі джерела, і в ролі одержувача інформації. Таким чином, в сучасному інформаційному просторі уявлення про модель комунікації видозмінюються від лінійної через модель взаємодії і до моделі комунікації як процесу.

Сучасне суспільство характеризується переходом від традиційних форм комунікації до інформаційних, витісненням речових форм комунікації, появою нового комунікативного засобу Інтернет і, як наслідок, впровадженням електронних форм комунікації.

Можна зробити висновок, що в інформаційному суспільстві все більшого розповсюдження набуває електронна форма спілкування, де в якості механізму комунікації виступає Інтернет. Його розвиток має наслідком трансформацію технологій комунікації та посилення інтеграційних процесів у інформаційному суспільстві.

В цілому проведене дослідження дає підстави зробити висновок про необхідність подальшого вивчення розвитку моделей художньої комунікації в сучасному інформаційному просторі, сучасних формах культури, зокрема масової. Необхідність виявити механізми та зміни, які відбулися у комунікації та у художній комунікації, зокрема, під впливом втручання нових інформаційних технологій.

На сьогоднішній день електронні форми комунікації у сфері мистецтва виводять можливості художньої комунікації на якісно новий рівень, а перетворення мережі Інтернет на комунікативний простір змінює комунікативні процеси. Саме це ставить проблеми дослідження даної сфери як серйозного явища в мистецтві та потребує подальшого вивчення.

Примітки

¹ Художній твір – це соціально функціонуючий текст, що в процесі соціального буття набуває статусу твору та поєднує в собі знакове і незнакове: зі знаків шляхом якісного стрибка складається художнє висловлювання – художній образ (незнакове); з образів складається художній текст (новий стрибок), включення якого в соціально функціонуюче перетворює його у твір (метазнак художньої культури) [3].

² Художнє сприйняття – взаємовідношення твору мистецтва та реципієнта, що залежить від суб'єктивних особливостей останнього та об'єктивних характеристик художнього тексту, від художньої традиції, а також від суспільної думки та мовно-семіотичної умовності, що в однаковій мірі визнається автором та тим, хто сприймає його творчість [3].

³ Дискурс визначається Дж. Фіске як "мова або система репрезентації, що розвинулися в ході соціальних процесів і яка створює та підтримує когерентний (взаємопов'язаний) набір смислів щодо якогось важливого предмета" [15].

Використані джерела

1. Бальжирова Т.Ж. Интернет як засіб соціальної комунікації в умовах формаційного суспільства в Росії, що формується: дис. канд. соц. наук / Бальжирова Туяна Жамсарановна. – Улан-Уде, 2003. – 161 с.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / Олена Берегова. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.
3. Борєв Ю.Б. Естетика : [Підручник] / Борєв Юрій Борисович. – М. : Вища школа, 2002. – 511 с.
4. Белявіна Н.Д. Концертний менеджмент / Н.Д. Белявіна // Питання музичного менеджменту. – К: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1996. – С. 8 – 25.
5. Герасимова С.А. Культурология и теория телекоммуникации : элементарный курс : учеб. пособие / С.А. Герасимова. – М. : Гардарика, 2007. – 173 с.
6. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации / В.Б. Кашкин. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. – 175 с. Режим доступу до документа: <http://kachkine.narod.ru/CommTheory/2/WebComm2.htm>
7. Козакова В.С. Проблема художественной коммуникации в культурно-эстетической действительности. [Електронний ресурс] : вибрані матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції V культурологічні читання пам'яті Володимира Підкопаєва. – Режим доступу до журналу: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija_s_s2_2.php
8. Лекомцев Ю.К. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы. Режим доступа: http://diction.chat.ru/xud_kom.html
9. Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума.// АН СССР. Научный совет по комплексной программе "Кибернетика". Предварительная публикация. – М., 1977. – С. 12-13.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
11. Подшибякин О.М. Специфіка художньої культури в контексті інформаційного суспільства: дис. канд. філософ. наук / Подшибякин О. М. – Великий Новгород, 2004. – 215 с.
12. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – К. : Ваклер, 2001. – 656 с.
13. Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры / И. Л. Савранский. – М. : Наука, 1979. – 231с.
14. Черкашина Л.С. Соціокультурні та естетичні засади менеджменту в сфері аудіовізуальної комунікації / Л.С. Черкашина. – К: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1996. – С. 25–49.
15. Fiske J. Television and Postmodernism // Curran J., Gurevitch M. (eds.) Mass Media and Society. L : Edward Arnold, 1991.

Історія

УДК 94(477)"16/17"

Петро Степанович Гончарук
професор, професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В ОБРАЗОТВОРЧИХ ТВОРАХ
(нотатки з приводу висвітлення постаті гетьмана І. С. Мазепи
в історичних працях та творах живопису)
/продовження, початок у № 1, 2011/**

У статті на широкій джерельній базі розповідається про І. С. Мазепу як талановитого державотворця, мудрого політика, переконаного патріота України. Не затушовуються її помилки в його діяльності.

Ключові слова: Переяславські, Московські, Глухівські та Коломацькі статті (1659; 1665; 1669; 1687).

In the article on a wide spring base a story goes about I.S.Mazepa, as talented statesman, wise politician, convinced patriot of Ukraine. Errors are not shaded in his activity.

Keywords: Perejaslov, Moscow, Glukhivski and Kolomatski articles (1659; 1665; 1669; 1687).

У добу Мазепи відроджується Київ як духовний центр України – і то не лише в межах козацько-гетьманської держави, а його значення та вплив, як це було за часів Петра Могили, поширюється далеко на схід і південь – у країни Східної Європи і православного Сходу.

Головним культурно-науковим осередком Києва і всієї України знову стає Могилянська колегія, яка щасливо пережила скрутні часи Руїни [2]. Зміцнення української державності в останній чверті XVII століття створювало для колегії відповідну матеріальну базу, а відновлення культурних зв'язків із Заходом і відкриття широкого поля культурної діяльності на Сході допомагало колегії скупчувати видатні професорські сили, що здебільшого здобули підготовку в університетах Західної Європи, що притягувало широкі маси студіюючої молоді. Імена Варлаама Ясинського, Юсафа Кроковського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича (1681-1736), мабуть, найвизначнішого вченого-енциклопедиста (теологія, філософія, література, історія, математика, астрономія тощо) тогочасної України, що вперше почав викладати в Києві фізику (теоретичну) й математичні науки, та інших професорів колегії свідчать про високий науковий рівень її навчання. У 1690 р. в колегії було запроваджено повний курс теології. У 1694 р. царською грамотою від 21 січня 1694 р. вона дістала фактично права академії і внутрішню автономію, а 7 жовтня 1701 р. офіційно визнана академією.

В Києво-Могилянській академії "цвѣченіе всякому з малороссійских дѣтей хотячому учитися походить", як писав гетьман Мазепа. Справді, академія мала загальнонаціональний характер, охоплюючи всі стани української людності, від гетьманича до звичайного посполитого. Але насамперед тут формувались кадри української провідної верстви.

Гетьман Мазепа віддає сюди в науку своїх небожів – І. Обідовського та Л. Войпаровського. Тут вчилися діти генеральної старшини й полковників – Ханенки, Полуботки, Лизогуби, Ломиковські, Горленки, Мировичі, Лисиці, Берли, Новицькі, Голуби, Туранські, Маркевичі, Скоропадські й багато-багато інших майбутніх державних, культурних, церковних діячів гетьманської України. Згодом тут училися їхні діти, і ця традиція зберігалася майже до кінця існування Гетьманщини. Саме тут, зокрема в академічних осередках формувалися ідеї, які визначали політичну ідеологію козацької аристократії і мали поважний вплив на українську державну політику.

Звідси, зокрема, вийшла нова генерація старшини, що відіграла таку велику роль у другий період гетьманування Мазепи, а потім на еміграції (П. Орлик, Ф. Мирович) і в Україні за наступних гетьманів (П. Полуботок). А передусім тут творилися кадри української адміністрації, судівництва, духовенства – тогочасної української інтелігенції, які походили з різних верств українського народу. За часів Мазепи Київська академія мала найбільше за все своє існування число студентів – понад 2000 [1, 120-124].

Могилянсько-Мазепинська академія була не єдиним високим учбовим закладом на Гетьманщині. Поруч з нею, під опікою й за допомогою гетьмана Мазепи з'являється року 1700 і починає швидко зрос-

тати новий академічний осередок – Чернігівська колегія. Вона містилася при Борисоглібському монастирі й спочатку мала три класи, а з 1705 року, коли вона була вже в ширшому приміщенні, – шість.

Завершуючи розповідь про Києво-Могилянську академію як мазепинську універсальну школу української культури, варто додати, що цей навчально-науковий центр був не тільки джерелом черпання духовної сили і мудрості для українського народу. Її вплив сягав далеко поза межі України.

Послугами Академії, її професорського складу, та їх науковими працями, друкарською продукцією цього навчального закладу понад 200 років користувалася повною мірою Московська держава [2, 213]. Були з Академією у постійних творчих зв'язках Білорусія, Угорщина, Молдавія, Болгарія, Сербія та інші слов'янські країни [1, 122-124].

Сказане вище дає підстави дійти висновку, що І. С. Мазепа як гетьман, державотворець, організатор прискороного культурного розвитку України, піклуючись про Києво-Могилянську академію, заслужив право на визнання вітчизняною наукою, літературою, живописним мистецтвом та іншими образотворчими засобами справжніх заслуг перед своїм народом.

Історики, досліджуючи постать І. С. Мазепи, переборюючи опір велико-російських апологетів, вималювали не тільки презентаційний образ гетьмана, показали його як талановитого державного діяча, впливового рушія української національної культури, послідовного захисника церковних моральних цінностей, лідера нації, яку він спрямовував до власної свободи, а й нагадали читачам про його помилки, створені ним обставини, які призвели до краху кар'єри на старості літ.

Істориків зрозуміли і підтримали українські та зарубіжні художники, які, репрезентуючи різні художні школи, представили глядачам широкі пізнавальні матеріали про І. С. Мазепу, глибоко емоційні полотна про цю постать, які випромінюють повагу до гетьмана, образ якого ось уже 325 років не дає багатьом дослідникам історії його життя і діяльності спокою. Серед них можна назвати "Портрет гетьмана Івана Мазепи" художника С. І. Васильківського (1900, НХМУ, інв. номер Ж-1108). "Портрет гетьмана Лівобережної України Івана Мазепи" невідомого художника (XIX ст., НМІУ, інв. номер М-168); "Портрет гетьмана Івана Мазепи" художника В. М. Масютина (1933, МГ, інв. номер КН-640); гравюру працю "Портрет гетьмана Івана Мазепи" художника К.-В. Кієлісінського (XIX ст. ЛНБВС, інв. номер 30308) та багато ін.



Художник І. С. Васильківський (1854-1917).
Портрет гетьмана Івана Мазепи. 1900-і рр.



Невідомий художник.
Портрет гетьмана Лівобережної України
Івана Мазепи (?) XIX ст.



*З гравюри Даніеля Бея (1760-1823)
Портрет гетьмана Івана Мазепи (?)
XVIII ст.*



*З гравюри Даніеля Бея (1760-1823).
Портрет гетьмана Івана Мазепи
(?) XVIII ст.*

Занурюючись у вивчення зображень гетьмана І. Мазепи, зроблені художниками у XVIII-XIX ст., а також полотен з батальними сценами, які відбувалися при його каденції, не можна не помітити, що образ постаті Івана Степановича надзвичайно розмитий, неадекватний його вчинкам та заслугам перед народом. Як правило, обличчя гетьмана не схожі між собою. З різних полотен на вас дивляться старі втомлені люди, очі яких не випромінюють волі, мудрості, здоров'я.

І це цілком зрозуміло. Очевидно, тут не обійшлося без негативного впливу на художників XVIII-XX ст. московських концепцій про Мазепу – зрадника, який на старості літ накоїв лиха.

І дуже правильно вчинили працівники музеїв міста Львова, що 21 червня-24 серпня 2003 року провели виставку "Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття" і на її базі випустили у світ "Каталог" (Київ, 2003), який дає уяву про цей захід.

Слід зазначити, що виставка, присвячена постаті І. Мазепи у Львові, не перша. У травні 1932 р. Національний музей задумав і здійснив зусиллями вченого і довголітнього директора Іларіона Свенціцького виставку, яку тоді було приурочено до 300-х роковин ювілею гетьмана (нар. 20, 03, 1632), що ґрунтувалося на звістці польсько-українського поета Т. Падури за матеріалами А. Осінського, зроблених на основі запису в Кремінецькому єзуїтському молитовнику, і яка в тому часі (1932 р.), як пригадує М. Возняк, знайшла собі багатьох прихильників. Які експонати тоді були на виставці, встановити не вдалося. Одне, про що доносить запис із щоденника І. Свенціцького, це те, що було зібрано матеріали з Варшави, "Оссолінеума" та Національного музею. Окрім того, газета "Діло" (1932 р. – № 104 від 14 травня) опублікувала текст промови Свенціцького по відкритті мазепинської виставки під назвою: "Доба Івана Мазепи".

Сьогодні ми вже маємо доволі значну бібліографію "мазепіани", хоча тема далеко не вичерпана. Повне монографічне дослідження цієї постаті ще чекає своїх дослідників. І це повинно робитися на рівні держави. Інша справа – історико-мистецькі виставки, які дають не тільки пізнавальний матеріал й мають емоційний вплив на глядача. Мусимо констатувати, що таких виставок стосовно постаті Мазепи, які б розкривали історичну постать, її оточення і той час, було вкрай мало. Звичайно, є розділи в експозиціях українських музеїв, створено профільний музей "Гетьманства", наявний достатньо обширний, але розпорошений матеріал. Проте серйозної концептуальної виставки ще теж доведеться че-

кати. Можливо, що дана виставка "Гетьман Мазепа. Погляд крізь століття", мабуть, зі свідомо претензійною назвою, бо по-суті вона є тільки постановкою проблеми, а не її вирішенням.



Художник К.-В. Кієлісінський.
Портрет гетьмана Івана Мазепи (?)
XIX ст.



Гравер О. А. Осіпов (бл. 1700 – бл. 1850)
Портрет гетьмана Івана Мазепи (?) XVIII ст.

Організатори, взявшись за проведення цієї виставки – розуміли, що без державної підтримки неможливо охопити всю величезну кількість експонатів матеріальної культури епохи гетьмана Мазепи, які знаходяться не тільки в Україні, а й поза межами – Швеція, Франція, Польща, Єрусалим, Єгипет, Росія та інші країни. Тому ця виставка присвячена більш тим моментам, які поєднували Мазепу із західноукраїнським регіоном.

Музеезнавці Львова у 2003 р. гідно вшанували світлу пам'ять гетьмана Івана Степановича Мазепи, і як патріота, і як державного діяча, і як мецената, презентуючи згадану вище історико-мистецьку виставку. Для її влаштування вони провели тривалу і складну дипломатичну роботу з багатьма музеями України, хранителями історико-мистецької матеріальної і духовної культури доби гетьманства. Можна нарахувати декілька тисяч першокласних експозиційних предметів по музеях України, які дозволяють висвітити і представити добу гетьмана Івана Мазепи належним чином.

Шкода, що більшість музеїв не знайшла можливості поєднати спільні зусилля для створення науково-цілісної та ідейно спрямованої експозиції загальнонаціонального рівня у розкритті історичного образу Мазепи, правдиво представити його власну ідею автономії України і показати відношення минулих і прийдешніх поколінь до особи гетьмана.

Деякі музейні установи замінили замовлені експонати на другорядні або взагалі відмовили в наданні, пославшись на потребу експонування у власних експозиціях, з огляду на "великий" потік відвідувачів у літню пору. Та головна проблема не в тому, що не всі музейні предмети було залучено до створення інтелектуально-ідейної концепції виставки. На превеликий сум, самі музейні працівники не збагнули до кінця ідею виставки і не побачили глибше перспективи консолідації музеїв у проведенні спільних потужних національно-патріотичних культурологічних акцій державного рівня з метою просвітництва українського суспільства, піднесення і закріплення значущості ідеї незалежності, пробудження найвищих форм почуття патріотизму у громадян України.

Немає сумніву в тому, що прихильники діяльності І. С. Мазепи робитимуть все, щоб кращі представники української інтелектуальної еліти – музейні наукові працівники і вчені, згуртувалися навколо української ідеї і об'єдналися в ім'я найвищої мети – національної незалежності і найсвятішого ідеалу – любові до Матері України.



Художник В. М. Масютин (1884-1955). Берлін.
 Портрет гетьмана Івана Мазепи. 1933 р.

Використані джерела

1. Семчишин М. Тисяча років української культури / Семчишин Мирослав. – К., 1993. – С. 120-124.
2. Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія / З.І. Хижняк. – К., 1981.

**ЗАХІД І СХІД В ІСТОРИЧНОМУ ПРОЦЕСІ:
МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ**

У статті аналізується взаємодія двох моделей історичного розвитку, умовно позначених як "Захід" і "Схід", від давнини до сучасності.

Ключові слова: *дихотомія, Захід, Схід, цивілізація, вестернізація, орієнталізація.*

The article analyzes the interaction of two models of historical development, conditionally denoted as "the West" and "the East" from ancient till present time.

Keywords: *dichotomy, the West, the East, civilization, westernization, orientalizacion.*

Від часів античності закарбувалося: "Historia est magistra vitae", що виявляє головне призначення історії – вчити життя. Це означає виявляти головні тенденції розвитку людства, що проявляються в окремих подіях. Вітчизняна історіографія, як показує її аналіз, не надто звертає увагу на подібні аспекти, більше концентруючись на дослідженні деталей розгортання українського поступу. Проте історичні узагальнення мають колосальне значення для інших соціогуманітарних наук – від філософії та соціології до культурології та мистецтвознавства. Мета пропонованої студії полягає у тому, аби окреслити лінію взаємодії двох гілок цивілізаційного розвитку, які умовно прийнято називати "Захід" і "Схід", у давнину і на сучасному етапі.

При тому, що на динаміку всесвітньо-історичного процесу впродовж тисячоліть впливало чимало різноманітних факторів, провідне місце серед них займали ті принципові структурні відмінності, які різко визначали шляхи еволюції Заходу і Сходу. Сама сутність цього процесу визначалася їх взаємодією і протидією. Розвиток відносин між ними можна порівняти із рухом маятника. Перше "відхилення" – виникнення і розквіт стародавніх східних цивілізацій, які на перших порах очолили історичний процес. Друге – піднесення античності, яка стала результатом великої дихотомії, тобто роздвоєння історичного шляху на дві гілки – східну і західну. Від античності починається піднесення Заходу, хоча воно не було прямолінійним. Спільноти, що виникли у Великому Середземномор'ї, надто відрізнялися від східних деспотій. Насамперед, на відміну від підданих останніх, громадяни стародавньої Греції були вільними (хоча й існували категорії невільного населення) і зобов'язаними брати участь в управлінні своїми полісами. Від часів античності найвищою цінністю для західних спільнот стає свобода, але у поєднанні із іншою цінністю – повагою до закону. І те й інше втілювалося у провідній ролі приватної власності з гарантуванням прав власника, що забезпечувало реалізацію ринково-приватновласницьких відносин. На традиційному Сході ж ринкові відносини та індивідуальна власність від давнини перебувала під суворим контролем апарату адміністрації, оскільки вважалося, що власність на все в державі належить владі. Але третім "відхиленням" маятнику стала орієнталізація античного світу, тобто Схід взяв гору: Олександр Македонський, підкоривши величезні простори Сходу, перетворився на типового східного деспота, відбулося проникнення східних елементів у його імперію, громадяни якої поступово перетворилися на підданих і розчинилися у масі завойованого населення; на античний Рим постійно тиснули варвари, що врешті-решт призвело до його краху; у його східній частині – Візантії були сильні орієнтальні елементи, а саму її підкорили турки-османи. Вони являли собою частину мусульманської цивілізації, яка на тривалий час вийшла на авансцену історії. Впродовж століть динаміку історичного процесу визначали багаті і квітучі держави Сходу – від Арабського Халіфату до Китаю. І лише від часів Ренесансу, Реформації та Великих географічних відкриттів починається потужний ривок Заходу, коли він не тільки випередив у своєму розвитку Схід, але майже повністю підкорив його.

У всесвітньо-історичному процесі не просто так виділяється ця точка – межа XV – XVI ст. – час Великих географічних відкриттів. Це був час зародження сучасного світу, який ще називають Світом Модерну, формування нової соціальної, політичної, економічної, культурної семантики світопорядку. Закладалися основи історичного піднесення Заходу, його півтисячолітнього домінування на міжнародній арені. Великі географічні відкриття були не просто подорожами допитливих і хоробрих людей. В них відбулося дуже багато з тих процесів, що вже мали місце у західноєвропейському суспільстві. Насамперед, це криза феодалних відносин, а також зародження і зміцнення буржуазних. На сторожі інтересів буржуа стали потужні держави, які розуміли значення їхніх ресурсів, а також прагнули одержати зиск від оволодіння цінностями і торгівлі продуктами, на які був багатий несвропейський світ. Поступово підприємці і підприємництво стали визначальним фактором суспільного розвитку. За часів Ренесансу відбувся радикальний переворот у поглядах на призначення Людини, яка стала все сміли-

віше дивитися на світ і можливості його пізнання й перетворення. Реформація також значно вплинула на суспільну свідомість. Зміни у свідомості сприяли інтелектуальному прориву, що позначилося на розвиткові наук та технологій. Вони, в свою чергу, призвели до промислової революції, що почалася в останній третині XVIII ст. Західна Європа, яка перебувала на аграрній, доіндустріальній стадії, почала переходити до індустріалізму. На відміну від традиційного і консервативного Сходу, для якого головним було збереження status quo, Захід виявив динамізм і прагнення до постійного оновлення. Це виявилось і в його експансіонізмі, що призвело до колоніалізму. Переважна більшість незахідних країн перетворилися на підкорені або залежні. З одного боку, це – експлуатація, визиски, гноблення і припинення. З іншого, поява під впливом Заходу залізниць, інфраструктури, промислових підприємств, шкільної та університетської освіти, закладів охорони здоров'я, елементарної гігієни.

Схід далеко не завжди вітав такого роду зміни, намагався триматися за традиції минулого, чинив опір у різних формах. Але історичний процес все більше набував форм вестернізації, тобто все більша присутність в ньому елементів західного устрою. Чимало нововведень прижилося, що відіграло значну роль у тих змінах, що відбувалися в світі. Проте неєвропейський світ, який багато чого одержав від Заходу за часів колоніалізму, внутрішньо готувався до опору. Деякі його частини, такі як Японія або нові індустріальні країни Азіатсько-Тихоокеанського регіону (Південна Корея, Тайвань, Гонконг, Сінгапур та ін.), вельми успішно пристосувалися до незнайомих форм повсякденного існування, створених Заходом. Ці форми сильно змінили образ життя, однак свої релігійно-цивілізаційні принципи, нехай у різній мірі і різних формах, народи цих країн турботливо зберігали. Тому не дивно, що коли кінець Другої Світової війни призвів до руйнування колоніальної системи, країни неєвропейського світу почали одна за одною енергійно включатися до світового історичного процесу.

Від середини минулого століття і до цього часу виявилось чергове відхилення "маятника", яке одержало назву реорієнтація світу, інакше кажучи, посилення впливу на нього Сходу. До початку XXI ст. зростання ролі і значення країн Сходу в економічному, демографічному (до 85 % населення планети) і політичному розвитку світу стало очевидністю, а присутність східних анклавів у багатьох західних країнах тільки посилює цю тенденцію. Йде процес масової міграції вихідців із незахідних країн, які у великій кількості осідають у західних державах. Значна їх частина сьогодні налаштована вороже до цінностей сторони, яка їх прийняла, що створює для останньої неабияку внутрішню небезпеку разом із тиском на її соціальну сферу. З іншого боку, сучасна медицина і санітарія, інші культурні запитання із Заходу усунули для Сходу загрозу вимирання. Але, зберігши століттями відпрацьовану задля подолання цієї загрози високу народжуваність, саме Схід нині енергійно відтворюється. Планета невдовзі буде неспроможна витримувати тиск населення, що надмірно розрослося. Таким чином проблеми Сходу стають глобальними.

Нині на перший план світової історії висунулися провідні цивілізації Сходу. Найпотужніша з них – китайська. Відбувається потужна глобалізація її економіки, що виявляється у гігантській пропозиції готових виробів і величезному попиті на ресурси. Це, в свою чергу, має колосальні різнопланові впливи на інші країни – від тиску на місцевого товаровиробника до скуповування китайцями перспективних компаній та нерухомості за кордоном. На світові економічну та фінансову систему серйозний вплив має фінансово-економічна взаємозалежність Китаю і США. Пекін скуповує казначейські зобов'язання уряду США, підтримуючи таким чином цей один з найважливіших фінансових інструментів не тільки для Америки, але й для усїєї світової фінансової системи. Китайські інвестиції у цінні папери та активи сприяли виникненню надлишку грошей, а це виявилось економічно небезпечним для американських банків, які знизили кредитні ставки і втратили пильність та відповідальність у фінансових справах. Наслідок – світова фінансово-економічна криза, що стала для всіх очевидною восени 2008 року.

Незаперечно, китайське керівництво усвідомлює загрози, які несе його економіка світу. Тому корисним не тільки для китайської економіки, але й для глобальної фінансової стабільності стало рішення Пекіну спрямувати майже 600 млрд. дол. на внутрішні потреби, а не викидати гроші назовні [1]. Міжнародні спостерігачі вказували, що Китай "інвестує надто багато, а споживає надто мало", в результаті чого його економіка виявилася погано збалансованою, оскільки у механіці зростання виник перекив в бік важкої промисловості. Якщо раніше уряд КНР приділяв першочергову увагу форсованому розвитку промислової інфраструктури, так команда Ху Цзиньтао і Вень Цзибао прислухалася до порад щодо більшої "соціалізації" економіки, що розуміється як необхідність вирівнювання прибутків, більшої соціальної справедливості і боротьби із корупцією. У центр уваги висунутий розвиток трудових ресурсів із акцентом на вдосконалювання системи освіти і охорони здоров'я, на соціальні реформи, боротьбі з бідністю (на початку XXI ст. у 47 % населення Китаю прибуток у розрахунку на день складав менше 2 дол. [2]), а також захист оточуючого середовища. Треба мати на увазі, що кожний долар, на який збільшується подушовий прибуток більш ніж мільярдного населення, обертається прямим або опосередкованим, однак вельми відчутним попитом на продовольство, сировину, енергію, промислові вироби та послуги. Окрім тиску на ресурсну базу, іншим наслідком є перерозподіл економічної потуги між провідними державами світу.

Після століть іноземних поневолень наприкінці XIX ст. почалося цивілізаційне відродження Індії, що триває досі. Поступове набуття цивілізаційної ідентичності живило національно-визвольний рух, на чолі якого стояли не тільки провідні громадські діячі, а й видатні мислителі – Махатма Ганді і

Джавахарлал Неру. Саме вони визначили ту стратегію, яка забезпечила успішний розвиток на наступні півстоліття. Значною мірою ці успіхи зумовлені такими базовими для цієї цивілізації цінностями, як культ знань, що призвело до прискореного розвитку високих технологій в країні; традиції самоуправління та виборності влади в общині, які у поєднанні із вестмінстерською британською політичною моделлю сприяли становленню демократичної системи тощо. Індійське населення у відповідності до стародавніх настанов і звичаїв постійно і швидко зростає, у чому вбачається запорука безпеки проти сусідніх цивілізацій. Проте понад мільярдна спільнота сповнена гострих протиріч і суперечностей. Віковічні соціально-кастові контрасти, величезний масив бідноти, невирішеність багатьох соціальних проблем мають місце поруч із значними науково-технічними досягненнями. А ті – із загостренням релігійної ворожнечі, міжетнічної напруженості, що часом призводить до вибухів насильства, що суперечить цивілізаційним настановам його небажаності.

Вагому роль у розвитку світу у ХХ ст. відіграла японська цивілізація – перша східна цивілізація, яка здійснила успішну модернізацію. Переживши катастрофу поразки у Другій Світовій війні вона повторила швидке оновлення, і світ заговорив про японське економічне диво. Незадовго до закінчення минулого століття Японія претендувала на чільне місце у світовому співтоваристві у наступному. Проте так не сталося: Японія з лідерів перетворилася на "хвору людину Азії", яка зазнає суттєвих кризових ознак. Причини слід шукати в особливостях цивілізаційного плану, що вплинули на менталітет. Японська цивілізація попри зовнішній блиск технологічних чудес залишається традиційною із головними цінностями всезагальної гармонії в общині, порядку, організованості і дисципліни, які не сприяють неспокою від окремих індивідів, відмінних від решти. А саме вони є творцями нових концептів, які раніше запозичувалися у західних країн. Запозичення і швидке вправне впровадження у себе мало результатом успішну модернізацію навздогін, що дала змогу побудувати розвинене індустріальне суспільство в Японії. Проте перехід до постіндустріальної стадії виявився ускладненим, оскільки в його основі – індивідуалізм у різних проявах. Не можна сказати, що сучасне японське суспільство не відчуває впливів індивідуалізму, насамперед, серед молодих генерацій. Цінності "групізму" і самозреченої працьовитості поступилися місцем культу споживацтва і егоїстичним настроям, одним з наслідків цього стала демографічна проблема: люди одружуються пізно і не прагнуть народжувати багато дітей. Через це відбувається загальне старішення населення країни, яке занепокоєне послабленням "справжнього японського духу".

На фоні втрати історичного динамізму японською цивілізацією виразно виступає його зростання з боку цивілізації ісламської. Насамперед – зростання кількості мусульман в світі, яка перевищила мільярд із тенденцією швидкого збільшення. Також в світі відчувається посилення релігійної, ідейної і політичної активності у відповідних регіонах із виходом за їх межі у вигляді міграційних потоків, гри на нафтогазових ринках, терористичної діяльності тощо. Після тривалого періоду стагнації, зумовленої внутрішніми негараздами і зовнішніми факторами, серед яких значну роль відіграли колоніальна та напівколоніальна залежність, мусульманська спільнота поступово консолідувалася і намагається відновити ті позиції в світі, які вона займала за часів середньовіччя. Лунають заклики ісламізувати весь світ, аби досягти гармонії і порядку і виключити всі вади, які несе людству "розбещений" Захід. Слід зазначити, що іслам успішно привертає на свій бік все нових і нових прибічників. Свою роль відіграють як простота його релігійних правил, точне виконання яких гарантує спасіння і гараздвання після смерті, так і відчуття захищеності, яке набуває людина, включаючись до братства єдиновірців.

При тому, що наявний такий цінний природний ресурс, як нафта і газ, він розподілений нерівномірно між різними країнами мусульманської цивілізації. Існує величезна кількість безробітних, особливо серед молоді, яка своє незадоволення ситуацією спрямовує у різні прояви – від виїзду до заможних країн Заходу, де зростають протестні настрої з обох боків, до приєднання до різних радикально налаштованих організацій, які часто вдаються до терористичних акцій. Посилення ісламського фундаменталізму можна розглядати як намагання побороти нав'язування західних цінностей буття, які не співпадають із власними, проте позбавляють бажаного місця в світі і самоповаги.

Серед усіх цивілізацій у найгіршій ситуації знаходиться тропікоафриканська. Справа не тільки в тому, що тут зосереджено світову бідність і криваву конфліктність. Головне це те, що вона впродовж століть переживає цивілізаційну кризу. Ця спільнота від початку свого існування базувалася на соціокультурній "припасованості" до специфічного природного простору континенту. Однак вона не виробила власних писемності і науково-технічних традицій, що не дало змоги подолати болісні контакти із Заходом, який набагато перевершував її інтелектуально, технічно та організаційно. Тому впродовж останніх півтора століть у її історії деструктивні процеси переважали над конструктивними, що лише посилювалося на сучасному етапі, коли очевидним є загострення системної кризи, яка вразила усі сфери буття тропікоафриканської цивілізації: економічну, політичну, соціальну, духовну.

На свій лад відреагували на вестернізацію дві проміжні цивілізації – латиноамериканська та російська. З одного боку, у процесі свого розвитку вони чимало сприйняли від західних моделей, з іншого – надто від них відрізнялися. Молодшою у цій парі є перша, яка ще знаходиться у стадії свого цивілізаційного становлення – переході від співтовариства із суперечливою і конфліктною "культурою неповної сформованості" до більш інтегрованого в соціальному та культурному плані. Ознаки цього особливо помітні у період після кризових 1980 – 90-х рр. Пошуки цивілізаційної ідентичності виявля-

ються у різний спосіб – у посиленні протистояння глобалізації та політиці США, так званому "лівому повороті", гаслі "соціалізму XXI століття", поверненні національних прав на природні ресурси субконтиненту тощо. Особливо показним є все більш активне включення до соціального і політичного життя латиноамериканських країн "індіанського фактору". Фахівці утруднюються сказати, як і коли завершиться цей процес цивілізаційного самовизначення. Але у будь-якому випадку зсуви у Латинській Америці справлять, і вже справляють вплив на сучасний світ. Достатньо сказати, що саме Латинська Америка стала стартовим майданчиком антиглобалістського руху. Його роком народження вважається 1996-й, коли на території мексиканського штату Ч'япас, контрольованого повстанцями, відбулася перша всесвітня зустріч супротивників глобалізації. Посилюється тиск латиноамериканської діаспори на північноамериканську цивілізацію. А Бразилія входить до групи БРІК – потенціальних супердержав світу – разом із Росією, Індією та Китаєм.

Російська цивілізація існує довше, ніж латиноамериканська, і впродовж тривалого часу не потерпала від кризи самоідентифікації. Однак від початку 1990-х рр., коли після краху світової соціалістичної системи і СРСР вона прогала змагання з північноамериканською цивілізацією за домінування в світі, відновилися дискусії науковців стосовно її специфіки та особливостей історичного розвитку. Серед факторів, які оцінюються неоднозначно – впливи вестернізації на сучасному етапі. Більшість російських діячів вважають, що вона нічого крім "втрати обличчя, компрадорства і розпаду" не принесла. Натомість, за їхньою думкою, відбувся підрип базових основ суспільства і національних культурних традицій. Визнаючи вплив азійських факторів, починаючи від часів половців та монголів, наголошуються оригінальні риси – цінності та інститути, які народжувалися органічно як засоби пристосування народу до екологічного і господарського простору, геополітичних умов, зовнішніх впливів. До таких відносять форми співжиття – общинність; особливу роль держави; готовність жертвувати приватним заради спільного, що виступала як скріплюючий і мобілізуючий фактор; своєрідність трудового ритму і господарської етики; російську версію православного християнства. За часів президентства Б. Єльцина був короткий період, коли відкрилися "вікна можливостей" – руху Росії шляхом лібералізації і демократизму, що, за думкою тодішніх реформаторів, мало її посилити. Натомість наслідки були протилежними – падіння в прірву кризи прискорилося, що поставило країну на межу катастрофи. Відбулася зміна вищого керівництва – президентом став В. Путін, який обрав шлях посилення авторитаризму. Поліпшенню ситуації сприяло зростання цін на енергоносії на світових ринках, що призвело до надходження величезних прибутків від торгівлі ними. Проте існує й "зворотний бік медалі". Як свідчить історія, чимало країн, багатих на нафту, так і не змогли вибратися із "пастки бідності". Шалені прибутки від нафти збагачують її експортерів, проте майже нічого не дають іншим секторам промисловості і населенню в цілому. Існує навіть словосполучення "сировинне прокляття" (або "голландська хвороба"). Воно позначає дисбаланс у нерозвиненій економіці, на яку несподівано падають величезні гроші, що одержуються без особливих економічних зусиль. Ці гроші замість того, щоби стимулювати економіку, можуть довести її ледь не до повного колапсу, знецінивши як самих себе, так і працю, задавивши всі інші галузі промисловості, окрім видобувної. До того ж перед Росією гостро стоїть небезпека вичерпання її надр. А далі? Постає питання: чи буде існувати Російська Федерація як така. Окрім факторів, які цьому загрожують, на одному з перших місць – загальна деморалізація населення. Інтелектуали наголошують важливість зміцнення духовних основ, ствердження життєвих ціннісних орієнтирів, адекватних вітчизняним реаліям, аби подолати суспільний безлад. Висловлюється сподівання, що встановлення значущих орієнтирів та цілей, духовних і моральних опор допоможе об'єднати той креативний потенціал російського суспільства – вчених, інженерів, кваліфікованих робітників, селян, які прагнуть нормально працювати на землі, який поки що в Росії існує, але дезорганізований і стискається. Серед факторів, які суттєво впливають на перспективи розвитку російської цивілізації, не треба забувати про її протистояння із ісламською.

Протистояння християнських цивілізацій з мусульманською є однією з провідних тенденцій сучасного світу. На зміну політико-ідеологічному протиборству часів "холодної війни", за яким ховалися геополітичні плани панування в світі північноамериканської та російської цивілізацій, прийшов інший конфлікт, який розвивається на ідейно-релігійній основі із подібним глибинним змістом. Найвищими точками цього зіткнення є військові дії західних держав в Іраку та Афганістані, війни і наступні трагічні події, пов'язані із Чечнею, криваві терористичні акції, організовані ісламістськими бойовиками в декількох країнах світу тощо. Іншими проявами цього протистояння є створення теократичної ісламської держави в Ірані; спроби мусульманських меншин жити за своїми особливими правилами в європейських країнах; болісні реакції ісламської спільноти на окремі виступи преси, які зачіпають релігійні почуття послідовників Мухаммада – скандал навколо карикатур із зображенням Пророка та мусульман, приміщених в низці європейських ЗМІ; зростання ксенофобських настроїв у західних країнах тощо.

В останнє десятиріччя минулого століття в світі широкого розголосу набула концепція директора Інституту стратегічних досліджень при Гарвардському університеті С. Хантінгтона, яку він виклав у скороченому вигляді у статті "Зіткнення цивілізацій" (вийшла друком у 1993 р.), а потім у книзі "Зіткнення цивілізацій і переосмислення світового порядку" [3]. Згідно з його позицією, світова історія після закінчення "холодної війни", коли боротьба точилася між двома суспільно-політичними системами, продовжилася у контексті зростаючих зіткнень між основними цивілізаціями, до яких він відніс західну,

православну, арабо-ісламську, китайсько-конфуціанську, індуїстську, латиноамериканську та ін. При чому головним глобальним розломом стало розділення на "Захід і решту інших", а найагресивніше у боротьбі із Заходом виявляє себе ісламська цивілізація.

Причини такого повороту у міжнародному житті, що намітився наприкінці минулого століття із тенденцією до посилення і далі, можна звести до наступних. Наявні цивілізаційні відмінності є найбільш суттєвими, насамперед це відмінності у мовах, культурах, традиціях, релігіях. Останні є найважливішими, бо саме вони визначають різницю в уявленнях про взаєминах Бога і людини, індивіда і групи, громадянина і держави, про співвідношення прав і обов'язків, свободи і влади, рівності та ієрархії. Ці відмінності породжені багатовіковою історією і вони глибші, ніж відмінності політичних ідеологій та режимів. Малоімовірно, що вони зникнуть у найближчому майбутньому. Навпаки, на нинішньому етапі розвитку людства з особливою гостротою постала проблема збереження ідентичності – навіть перед американцями та європейцями, які все більше "розчиняються" у полікультурному морі іммігрантів. Це є одним з проявів небаченого досі і вкрай нерівномірного зростання населення планети, що породило демографічну асиметрію: з одного боку – схильні до депопуляції промислово розвинені західні країни, які часом називають Північ, з іншого – перенаселені країни, що розвиваються – Південь. В основі основ – боротьба за ресурси, яка тільки загострюється у зв'язку із зростанням населення і вичерпанням надр. Впродовж останніх десятиріч відбулося перегрупування сил на міжнародній арені: піднялися і посилили свої позиції Китай, Індія, деякі країни Великого Близького Сходу та Південно-Східної Азії. Вони кинули виклик домінуванню західних держав. Наприкінці першого десятиріччя XXI ст. в числі 20 найпотужніших економік світу 10 – незахідні країни, а їхня частка у глобальному ВВП та міжнародній торгівлі постійно зростає. Посилення економічних можливостей призводить до активнішого виявлення своїх позицій в інших сферах. В результаті посилюється конкуренція не тільки в економічній та фінансовій сферах, алей і в політичній, релігійній, культурній. На світовому рівні Захід все більше втрачає свій колишній статус "носія істини в останній інстанції". Складно сказати, якими саме виявляться риси суспільної моделі, на яку будуть орієнтуватися господарські системи, проте, напевно вона буде жорстко детермінованою ринковим фундаменталізмом та споживацтвом. Неможливо запропонувати для всіх цивілізацій один варіант альтернативного устрою життя, проте ті, що будуть визначені кожною з них, будуть вільні від одномірності "ідеальної моделі" безмежного лібералізму. Тобто суперництво у доведенні переваг власної моделі розвитку між Заходом і Сходом триватиме.

Використані джерела

1. Бергер Я. Китай. Десятилетия поисков и свершений / Яков Бергер // Азия и Африка сегодня. – 2009. – № 10.
2. Бергер Я.М. Китайская модель развития / Яков Михайлович Бергер // Мировая экономика и международные отношения. – 2009. – № 9.
3. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? / Сэмюэль Хантингтон. – Режим доступа: <http://www.politstudies.ru>.

УДК 314.122.7

Іван Григорович Сінельников
професор Київського Національного університету
культури і мистецтв, Заслужений працівник культури України

ВЕСІЛЬНИЙ ОБРЯД РОСІЯН-СТАРОВІРІВ ЖИТОМИРЩИНИ

Стаття "Весільний обряд росіян-старовірів Житомирщини" присвячена дослідженню унікальної культури однієї з найменш вивчених релігійних конфесій, що діє на території сучасної України – старообрядництва, історія якого налічує вже майже три століття. У своєму дослідженні автор спирається на матеріали власних етнографічних експедицій у село Російські Пилипи Чуднівського району Житомирської області та досліджує особливості традиційної весільної обрядовості росіян-старовірів заданого регіону: описує основні етапи весілля; надає значну кількість текстів весільних пісень, що до сьогодні побутують у старообрядницькому середовищі Житомирщини; розкриває зміст та послідовно описує різноманітні магичні, юридично-побутові та ритуально-ігрові обряди, які є складовими весільного обрядодійства і зберегли у собі особливості світогляду старообрядців заданого регіону.

Ключові слова: росіяни-старовіри, весільний обряд, Житомирщина.

The article "The Wedding rite of Russians-Old Believers from Zhytomyr region" is dedicated to the studying of the unique culture of one of the least investigated religions confession, acting on the territory of modern Ukraine – the Old Belief, aged almost three hundred years. In his research the author bases himself

upon the materials of his own ethnographic expeditionsto the village Rosiyski Pylyhy, Chudniv city district, Zhytomyr region, and examines the local peculiarities of the traditional wedding rites of Russians-Old Believers of the above mentioned region: describes the main phases of the wedding; presents the large quantity of the wedding songs' lyrics, which has existed till now in the Old Believers environment of Zhytomyr region; explains the essence of and consecutively describes the various magical rites, the legal-domestic rites, the ritual games, which are the constituent parts of the wedding rite and keep up the special features of the perception of the world, intrinsic to the Old Believers of this region.

Keywords: *Old-Russian, wedding ceremony, Zhytomyr.*

Старообрядці, які на основі православного християнства створили не лише оригінальне віровчення, а й унікальну культуру, на сьогодні залишаються однією з найменш вивчених релігійних конфесій, що діють на території сучасної України. Історіографія старообрядницьких поселень в Україні нині представлена лише поодинокими розвідками (Таранець С., Федорова А., Волошин Ю. [1]). Старообрядництво Житомирщини чи не вперше стає об'єктом історико-етнографічного дослідження, автор статті спирається на матеріали власних етнографічних експедицій в с. Російські Пилипи Чуднівського району Житомирської області (1984 – 2010 рр.), що було засноване наприкінці ХУІІІ ст. старовірами-"філіповцями".

Важливим компонентом народної культури є традиційна весільна обрядовість, яка в росіян-старовірів включала магичні, юридично-побутові та ритуально-ігрові обряди. "Нове весілля" (весільний обряд росіян-старовірів середини ХХ ст.) складалося з трьох головних актів: сватання, заручини і безпосередньо саме весілля. Весільний цикл російських старовірів Житомирщини зберіг характерні ознаки слов'янського весільного обряду, однак має відмінності, що відрізняють його від весільних обрядів навколишніх українських сіл. Зазвичай, у росіян-старовірів весілля справляли зимою (після Різдва) і весною (після Великодня). Та основним періодом проведення весілля був час після закінчення сільськогосподарських робіт: "Как только ди Пакрови дєвка ня вийдіт замуж, то гиварілі: "Дєвка сучия". Або ще пригаваривіют: Пакрівинька, Пакрівинька, пакрой міне галовиньку. Хоть какой-нібудь анучію, шоб ня бить дєвкою сучию" [2]; (тут і далі цитується із збереженням місцевої говірки. – І.С.).

Треба зазначити, що до середини ХХ ст. весільні звичаї росіян-старовірів мали консервативне спрямування: шукали пару лише у своєму селі або (рідко) зі своїми одновірцями з іншого села. Такими найближчими селами для Російських Пилипів були Кустин, Троянів, Крута. Зберігаючи принципівість у ставленні до віри, старовіри не допускали чужинців у свої оселі, навіть на прохання попиту води давали окремих посуд, часто той посуд, з якого пив чужинець, викидався. Тому і шлюб брали виключно між своїми одновірцями. Після Великої Вітчизняної війни ставлення до одруження з "іновірцями" змінилося, однак допускалося одруження лише з православними.

Багатоденну весільну гру росіян-старовірів відкривало сватання. Сватом, як правило, був хрещений батько жениха, родич, або поважна людина, яка вміла вести справу, гарно говорити та розхвалювати нареченого, його сім'ю. На сватання йшли: попереду свати, за ними наречений, батьки, хрещені батьки. Сватання призначалося на вечір, йшли до дому нареченої задвірками, не розмовляли, боячись невдач. Зайшовши до хати, тричі хрестилися, потім віталися з батьками нареченої. У хаті молоді свати вели себе, як вимагав обряд: не проходили до столу без запрошення, говорили, використовуючи інакомовні формули: "Нам нада ня жита, ні пшаніца, а красняя дєвица", або "У вас тавар – у нас купец", "У вас тьоличка – в нас бичок". Свати виступали у ролі мисливців, які ганялись за кунцею, сліди якої привели у цей двір; або у ролі купців, які хочуть купити теличку, яка паслася біля їхнього городу; або ж чули від людей, що продається в них телиця – "красняя дєвица".

- Да, придайоца, – відповідали батьки молоді.

- А дє ж яна, пикажиті яну, хочим пиглядеть ни яну, а чи яна сития чи худая. Как худая, то ня будім брать, а как сития, то вазьмом.

Після чого батько кликав дочку до сватів, запитуючи у них:

- Ну што, будіті куплять? – Да, будім. Бо наш бичок бяз тьолички ну нікак ня можит. Такая ж яна яму ду души [3].

Після домовленості свати клали на стіл хліб з хусткою або з рушником. Наречена пов'язувала рушником сватів на знак згоди, господарі запрошували до столу. Разом зі сватами сідали молодий і молода. Перед тим, як випивали за договір, молоді разом кусали хліб (на ознаку подальшого співдружного життя), а потім продовжували пригощатись. Під час вечері, що завершувала сватання, домовлялися про час проведення весілля, яке справляли через місяць, а то й раніше за домовленістю.

Важливою частиною весільного обряду росіян-старовірів Житомирщини були просини. Напередодні весілля, в суботу, запряжені у вози коні від молодого від'їжджали за нареченою. Вдома у молоді відбувалися наступні події: наречена одягала вінок з стрічками, разом з нареченим просила благословення (тричі хрестились перед образами, роблячи земні поклони). Отримавши благословення у батьків, разом з хлопцями та дівчатами, наречені сідали на прикрашені квітами та стрічками вози і з піснями та музикою їхали запрошувати на весілля. На першій "падводі" їхали "нявеста с жиніхом", загалом у весільному поїзді могло налічуватися від 3 до 7, а то й більше прикрашених возів. Під'їхавши до воріт, молодята йшли до хати запрошувати на весілля, а на дворі продовжували звуча-

ти пісні та музика. Треба зазначити, що, окрім російських пісень, часто звучали запозичені українські пісні з сусідніх сіл: Ой що це за село, / Що в ньому весело, / Кружка хати зілля, / Просимо на весілля [4]. Зайшовши до хати, молоді хрестилися на образи, а потім, привітавшись з усіма, говорили: "Прасілі тятінка и мамінька, и ми, мілисті просім да нас на хлеб, на соль, ни вяселля. І сколькі естя в хаті душ, усіх пріглашалі" [2].

Напередодні вінчання, вранці, в хаті молодого збиралися родичі, сусіди. Батьки жениха благословляли сина під звуку весільних пісень:

Как Іванова мамонька всюю ночушку ні спала.
 Всюю ночушку ні спала, (е) по галовушкі гладіла.
 (Е) по галовушкі гладіла, ва чужия люді раділа.
 Поезжай-ка, майо дітятко, ва тьомни леса па ягиди.
 Ва тьомни леса па ягиди, ва чужи сьоли па девушку.
 Вибірай-ка, майо дітятко, што із ягодив – ягоду,
 Што із ягодив – ягоду, што із зрелих-то зрелую,
 Што із зрелих-то зрелую, што із девушик – девушку,
 Што із девушик – девушку, што с красавіц – красавіцу,
 Што с работніц – работніцу, до работушки охотніцу [2].

Після благословення молодий з дружками сідали на прикрашені паперовими квітами, стрічками підводи (їх повинно було бути не менше трьох, траплялося і більше) і від'їжджали за молодою. У цей час у хаті молоді збиралися дівчата, співаючі, одягали молоду. Коли заходив до хати "жаніх", "нявесту" ховали, підставляли інших дівчат та жінок; присутні осипали жениха насмішками. Зустріч молодого перетворювалася на своєрідну виставу і тривала доти, поки молодий не знаходив наречену. Після цього молоду садовили за стіл на стілець, на якому лежала подушка, навпроти сідав молодий. До столу підходила мати, кропила голову молоді свяченою водою, накладала на неї вінок, після чого дружки продовжували вбирати та прикрашати молоду. Треба зазначити, що на сучасному весіллі, як під час вбирання молоді, так і за столом, звучать здебільшого українські весільні пісні, які були запозичені від жителів сусідніх українських сіл: Давай, мати, до коси масла, / Бо я твоїх корів пасла / На ранній росі, на зеленій просі. / Од льоду до льоду, / Більш не пастиму зроду. / Ой на дворі терен те-шуть, / А в хаті косу чешуть, / А вже терен дотесують, / А вже косу дочесують, / А вже терен дотесали, / А вже косу розчесали [2]. Під час вбирання молоді співали також і російські пісні:

Вискрясенія рана, вискрясенія рана, сінія моря грала,
 Сінія моря грала, сінія моря грала, там Мар'я воду брала.
 Там Мар'я воду брала – в сінія моря впала.
 - Ой тятінка, горя, ой тятінка, горя, рятуй міне с моря.
 - Ой таперь ні мая воля, ой таперь ні мая воля рітавать тібе с моря.
 Таперь Іванова воля, таперь Іванова воля рітавать тібе с моря [4].

Яравая яблунька, яравая яблунька над ярим стаяла.
 Над ярим стаяла, над ярим стаяла, сільна прицвятала.
 Сільна прицвятала, сільна прицвятала, нямножка вradіла.
 Нямножка вradіла, нямножка вradіла, сягожи два ябличка.
 Сягожи два ябличка, сягожи два ябличка, ня вмести раділісь.
 Ня вмести раділісь, ня вмести раділісь, а вмести скатілісь [4].

Як наголошує інформантка Т. А. Антонюкова, раніше прикрашала молоду заміжня близька родичка молоді – хрещена мати, рідна тітка; не дозволялось прикрашати молоду розлученим жінкам. Голову дівчини прикрашали дрібним зеленим аспарагусом, або зеленим барвінком, а також прикріпляли дві червоних квітки, зроблених з паперу. До коси вплітали червону, рожеву, рідко – блакитну стрічку. На голову одягали вінок у формі корони із штучних білих квітів та зелених листочків. До вінка прикріплювалася довга біла прозора тканина, яку називали "гірлянд" або "велин". Біле довге плаття знизу обшивали зеленим аспарагусом [2, 5].

Коли закінчували наряджати "молоду", наречений підходив до неї, брав за руку, цілував і піднімав зі стільця. В цей час за подушку, на якій сиділа молода, починала боротьба: бояри намагалися забрати подушку, щоб потім отримати за неї викуп, а дружки спішили сісти на неї – хто перша сяде, та першою вийде заміж. Цей обряд, за свідченнями старожилів с. Російські Пилипи, був запозичений з весільного обряду в сусідньому селі Українські Пилипи [2]. Після цього молода пришивала нареченому білий букет квітів на праву сторону піджака, дружка боярину пришивала квітку та обв'язувала його стрічкою зліва направо. Сватам пов'язували рушники, чіпляли на груди червону квітку. Свахам на голову прикріпляли також червоні квіти. Всім одруженим чіпляли букетики квітів справа, неодруженим – зліва.

Перед від'їздом до вінця батьки благословляли молодят: молоді ставали обличчям до образів, хрестилися, батько читав молитву; молодята, стоячи на колінах, робили три земних поклони. Мати благословляла їх на виході, обсипаючи житом, пшеницею, дрібними грошима, цукерками. До вінчання молода йшла попереду з боярами, за нею з дружками під руку йшов молодий. За молодими йшли свати, гості. До "часовні" також їхали на прикрашених паперовими квітами, стрічками, дзвіночками брич-

ках. Запряжених у вози коней нараховували до 20 пар, а то і більше. Повертаючись з вінчання, молодий та молода обов'язково повинні були триматися разом: "С вянца, как пивянчалися, ідут яни вжи вдвох, и вжи тада бырані Бог адін аднова пускать, штоб ніхто ні пірйяшол, бо ризийдуца, – да тих пор, пакуда сядут ни падводу. Шоб ніхто дарогу ні пірйяшол і ніхто ні ризийдініл. Сядают ни падводу і єдут ди нявести" [2]. По дорозі їх перестрівали діти та дорослі: виходили на середину дороги, ставили стілець, накривши його рушником, клали хліб, або букет з квітів та колосків жита, і за це вимагали викуп. Було поганою прикметою забирати хліб, букет колосків без згоди переймаючих, або обходити стороною перейму. ("Ні мінайті, бо грех бальшой"). Тож всю свою майстерність у красномовстві доводилось показувати сватам. Треба зазначити, що здебільшого переймачами були діти; дорослі, що стояли поруч, прямої участі в торгах не брали. Переймів по дорозі було багато: "Пака да хати дайдьош, то всі гроши висипіш" [5].

Перед хатою молодят зустрічали мати нареченої з іконою в руках, батько – з хлібом. Молоді тричі хрестилися, почергово цілували ікону та матір, хліб та батька. Присутні на зустрічі співали: Святі, мати, свечку, святі, мати, свечку, / Вийді на ювстречку. / Сустрень(і) сваю дітя, сустрень(і) сваю дітя, / Адна радная. / Адна радная, адная радная, / А другая суженая [5]. Після благословення молоді заходили до хати, кожен намагаючись переступити поріг першим: "Хто первий зайдьот да хати, той будіт хазійнавть" [3]. Зайшовши до хати, тричі хрестилися на образи. Молодий заводив наречену за стіл, батьки частували їх. Після чого молодий виходив із-за столу і йшов зі своєю родиною, друзями святкувати до своєї хати; молода зі своєю родиною і друзками, починали весілля окремо, без молодого. Уч-та проходила також окремо у домі молодого та молодої.

Увечері молодий, отримавши батьківське благословення, з боярами, сватами та родиною, з музиками та піснями відправлявся за молодою. Мати нареченої виходила з хати назустріч зятю перебрана, в виверненому кожусі; пропонувала женихові замість хліба й горілки чашку з водою й вівсом. Молодий удавав, ніби випивав, тоді кидав чашку через голову назад. Ця обрядодія відноситься до групи містифікаційних, фіктивних обрядів, що має ствердити непричетність роду молодої до всієї цієї справи: переймів, викупу молодої тощо. Після цього весільний поїзд молодого зустрічали перед хатою парубки, вимагаючи викуп. Після довгих розмов та сперечань молодого пропускали до хати, де за столом в оточенні дружок сиділа молода, місце біля неї потрібно було викупити. Тут ішли торги з братами, та родичами молодої. Дружки співали: Наехила Літва, наехила Літва, / Будіт у нас бітва. / Будім бити, ваявати, будім бити, ваявати, / Но Марусі не выдавати [3].

Свати та бояри також вихваляли нареченого, при цьому співали: А в нас коні варанія, а в нас коні варанія, / А баяри маладия. / Ой кройся, зять, кройся, ой кройся, зять, кройся, / Сабалямі – бобирямі, / Бобирямі, кудрямі, бобирямі, кудрямі, / Чорними бравямі. / А в нас коні варанія, а в нас коні варанія, / А баяри маладия [3].

Ці торги інколи переходили межі толерантності, доходило й до бійки. Лише молода могла заспокоїти розлючених гостей, непомітно запропонувавши молодому місце біля себе. Після чого гарячі торги припинялися, і гостей зі сторони молодого садовили за столи і починали частувати, "таді й ничинали пірйяпой. Раньши гості дарілі ни веселлі гроши. Випівалі чарку водкі, какую ни тарелкі ім падносілі свати". Кожен гість бажав молодим добра, здоров'я, усіляких гараздів, висловлюючи свої побажання римованими віршами. Кладучи на тарілку гроші, говорили: "Ни майо ні впавайті, а рана вставайті и свайо дибивайті, бо хто рана встайот, таму бог дайот". Разом з серйозними побажаннями молодим примовляли і гумористичні. До прикладу: "Дарую вам лося, штоб вам добрі жилося", "Дарую миладому пісталет, штоб стрілял в ту казу, што внізу, да сто лет", "Дарю вам зайца, штоб миладая дяржала миладова за ...пальца", "Дарю вам кошик цибулі, штоб миладая ні давала свякрухі дулі", "Дарю вам кошик гніліц, штоб миладой ні хаділ до другіх миладіц" [3, 7]. І знову продовжувалися жарти, звучали пісні, перейми:

А в нашива свата, а в нашива свата сасновія хата,
А сені с берьози, а сені с берьози, – баяри тварєзи.
Ой дайті нам водкі, ой дайті нам водкі для нашії глодкі.
Ой дайті нам піва, ой дайті нам піва для нашива діва.
Ой дайті гарелкі, ой дайті гарелкі для нашії девкі [3, 7].

Зауважимо, що на сьогодні помітно, як у другий половині ХХ ст. в селах росіян-старовірів переплелася російська пісенна культура з українською. Бо ж не тільки на весіллі, а й на інших забавах, можна почути як українську, так і російську пісню. Хоч і українська пісня частково зазнавала змін, як в тексті так і в мелодії. Отже, після вечері, молода прощалася зі своїм родом, звучали сумні пісні:

Ай васкукнула дий кукушичка зи сялом.
Как васплак(и)нула дий дявчоничка зи сталом.
Што ні жаліслівий родний тятінька ди міне,
Атдайот йон міне маладьошинькую ат сібе.
Уставай-ка, майо родня дітятка, ранійка.
Полівай-ка свою рутую мьятушку, всі цвяти.
Адукуль взялся конь з дубровушкі во город,
Што прімял, прітапкал рутую мьятушку, всі цвяти [4].

Відхід дівчини від свого роду, очевидно, в давнину розглядався як смерть. Тому над дівчиною-нареченою голосили так само, як і над померлою. Оплакування мало не побутовий і не психологічний сенс, а ритуальний, зумовлений поглядом на шлюб, як на акт переходу дівчини з одного роду до іншого. Тому весілля можна поділити на дві умовні частини: перша – пов'язана з відходом дівчини з свого роду; друга – з її прийняттям до нового, іншого роду. Під час прощання молодої з її родом свати готували придане: подушки, ковдру, полотно тощо. Все це складали у рядно, і свати несли придане до свекрухи. Попереду весільного гурту ішла молода з молодим; пісні, жарти, музика супроводжували весільний гурт до хати молодого, де весільний поїзд зустрічали батько з хлібом та мати з іконою. При вході до хати молодята отримували благословення на щасливе сімейне життя. Далі молоду садовили на покуті і "жаніх ризб'ягал миладуху": під гру гармошки та спів весільних пісень знімав з неї весільний вінок – "гірлянду" ("вельон"). Свекруха пов'язувала на голову "у бабку" червону хустку а потім "скільки єсть девик, миладуха каждый никладайт вилін ни гилаву і с йой танцуїт". Жінки співали: Що хотіли – те й зробили, / Що хотіли – те й зробили, / З жита – паляницю, / З дівки – молодичю. "Помню, Сьома ризабрал Полю, а ми с Льонький Гаврілкіний сиделі ди нам па очиріді ни дявалі вилін, но Льонька ні схатела, то так яна долга ні виходіла замуж" [2].

У понеділок у хаті молодої готували сніданок, який родичі несли молодій: "Варют варенікі, хто с щим хочит, виснавном с картошкой и сирим, ну і тожи варют с вуглем, с валосім, с лушпайким, с буракам. С здоровий моркви делиют чарки, вілкі делиют с гілячик безу, яшніцу-глазуню, і няслі ди нявести" [3]. "На третій день пірідягаюца у нявесту, жиніха, в циганив, ходют пи хатах, у гості да тих, хто гулял ни вяселлі. А ще лазют на хату, комін трусіть, міне здайоца, што такая раньши било толькі в Украинских Піліпах, а патом і наши сібе взялі" [2]. Молода не зустрічала своїх батьків та родичів: її ховали. Дочки з'ясовували стосунки під хатою свекрухи та шукали молоду, співали весільних пісень з експресивною лексикою а також побутових сороміцьких пісень, тому у понеділок на весілля дітям забороняли приходити. Наведемо приклади:

Сваха сваху ждала, три дня в ступу ср..ла,
Як зійшлись до ступи, з'їли г..но з ступи.
Лізла сваха по драбині та й упала межі свині.
Свині думали, що мати, та й почали її ссати.
Веселися х.., ведуть молодую,
Цицькату, ср..кату, п... волохату [6].

Після того, як молоду знайшли, усі сідали за стіл, і родина молодої частувала горілкою та пригощала варениками усіх присутніх. Батьки молодого пригощали усіх присутніх горілкою червоного кольору (з вишнями, малиною) – це було ознакою цнотливості молодої. Вона у понеділок за столом сиділа у червоному платті та червоній хустці – це було також демонструванням всьому роду "чесності", цнотливості молодої.

Разом з піснями на весіллі звучала також і танцювальна музика. У середині ХХ ст. найпопулярнішими серед танців були "Кирапет" і "Крикавяк", що супроводжувалися приспівками:

Кирапет, мой кирапет, каротінкі ношкі.
Пріхаді к нам ни абет – ниварю картошкі.
Краковяче, краковяче, чога дівчина плаче?
Вона в морі купалася, вона риби злякалася [3].

Танцювався також і білоруський танець "Лявоніха", який років 30 – 40 тому був досить розповсюдженим у селі Російські Пилипи:

Как Лявон ди Лявоніху любіл, Лявоніхі чирявічкі купіл.
Лявоніха добра жонка била ди Лявону рубашонку дала,
Ди ня митию, ні качаную, у суседа пизичаную.
Лявоніха, растуди тваю мать, ні хаді ка мнє капусту ламать [7].

У понеділок закінчувалося весільне обрядодійство, хоча часто святкувати продовжували до наступної неділі. Таким чином, наведений весільний обряд, записаний у с. Російські Пилипи Чуднівського району, що на Житомирщині, де вже майже три сторіччя проживають росіяни-старообрядці, дає можливість відмітити, як досить тісно переплелися релігійні і язичницькі уявлення у світогляді старовірів. Він до сьогодні зберіг в собі давні праісторичні елементи і виявляє велику одноцільність і традиційність. Саме в цьому обряді відтворювалися стародавні коди (архетипи) життя старовірів: дім, церква, родина. Весільний обряд і всі супроводжуючі його дії, звичаї, повір'я, атрибути мали і сьогодні мають для старовірів найважливіше значення: в них розкривається особливий світогляд цих людей. Ретельний документальний запис цього обрядодійства дає можливість не тільки реконструювати побут старовірів Житомирщини, а й зрозуміти сенс їхнього буття, який пов'язаний з релігією, з християнською вірою, що є основою їхнього існування і сьогодні.

Використані джерела

1. Таранець С. Куреневское тримонастырье: история русского старообрядческого центра в Украине (1675-1935). – К., 1999; його ж: Старообрядчество Подолии. – К., 2000; його ж: Джерела з історії старообрядництва

ва Правобережної України кін. ХУІІІ – поч. ХХ ст. – Автореф. дис. канд. іст. наук. – К., 2003; його ж: Старообрядчество города Киева и Киевской губернии / НАН Украины. Институт украинской археологии и источниковедения им. М.С. Грушевского. Музей истории и культуры русского старообрядчества Украины. – К., 2004. Федорова А.І. Старообрядницькі общини Південної Бессарабії у ХІХ – першій половині ХХ ст.: історико-конфесійний аспект. – Одеса, 2005. Волошин Ю.В. Розкольницькі слободи на території Північної Гетьманщини у ХУІІІ ст.: історико-демографічний аналіз. – Автореф. дис. канд. іст. наук. – К., 2006.

2. Записано від Антонюкової Тетяни Олександрівни., 1935 р. нар.
3. Записано від Синельникова Григорія Йосиповича, 1930 р. нар.
4. Записано від Синельникової Степаніди Івановни, 1908 р. нар.
5. Записано від Морозової Євгенії Іванівни, 1934 р. нар.
6. Записано від Синельникова Юрія Григоровича, 1964 р. нар.
7. Записано від Борисової Ксенії Йосипівни, 1933 р. нар.

УДК 008:930:323.31(477) "17/18"

Марина Михайлівна Будзар
кандидат історичних наук,
РВНЗ "Кримський гуманітарний університет"

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ ПАНСЬКОЇ СІЛЬСЬКОЇ САДИБИ В УКРАЇНІ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглянуто та обґрунтовано принципи вивчення панської сільської садиби в українських землях як історико-культурної моделі з метою розширення науково-категоріального апарату та поглиблення міждисциплінарних зв'язків у дослідженнях, присвячених історії національної культури.

Ключові слова: панська сільська садиба, історико-культурна модель, національна культурна парадигма.

In the article the principles of studying the manorial estate in the Ukrainian lands have been considered and grounded. The manorial estate is taken as a historic-cultural model with the aim to widen the scientific categorical set of notions and to deepen the interdisciplinary ties in the research work, devoted to the history of the national culture.

Keywords: the manorial estate, a historic-cultural model, the national cultural paradigm.

Сучасний стан історичної науки в Україні позначений оновленням теоретико-методологічних напрацювань, що відповідає загальносвітовій тенденції видозміни історичного дискурсу, коли, згідно з умовиводами Л. П. Рєпніної, новий стиль мислення у галузі історії визначається установкою на "... інтеграцію аналізу культури як "комплексу цінностей і норм" та вивчення механізмів її "роботи" у відповідному соціальному контексті" [15, 11].

Історична теорія, розроблювана науковцями на теперішньому етапі її еволюції, акцентує взаємозв'язок об'єктивного та суб'єктивного в історичній реальності, що зумовлює її пізнавальну ефективність. Завдання створення синтетичної праці чи національного гранд-нарративу (І. І. Колесник) вимагають конструювання нових культурних та інтелектуальних моделей, які унаочнили б багатовекторність історичного буття, що, відповідно, робить першочерговими розвідки з регіональної історії, засновані на принципі диференціації, котрий "...актуалізує компаративістські студії" [10, 213]. Однією з нагальних потреб на шляху розбудови "нової стратегії компаративної історії" (Я. В. Верменич) є, за переконанням фахівців, прагнення "... позбутися стереотипу "психологічної селянськості" української нації, пильніше придивитися до фактично обділеного увагою істориків міського життя, культурних осередків, шляхів розвитку інтелектуального потенціалу" [5, 68]. Це, у свою чергу, вимагає оновлення дослідницьких стратегій у царині історії культури, передбачаючи побудову історико-культурних моделей, які узагальнювали б провідні ознаки досліджуваного явища. Тому безумовно ефективним, на нашу думку, є аналіз історико-культурних утворень, що утворилися внаслідок поєднання різноманітних форм матеріально-духовної активності людини. До таких феноменів можна віднести панську сільську садибу як володіння елітного соціального прошарку, що розвивалася відповідно до соціально-економічного, політичного та культурно-духовного буття окремих регіонів України, передусім у історичних реаліях ХVІІІ–ХІХ століть.

Останніми роками феномен садиби як самодостатнє економічне та соціокультурне утворення привертає все більше уваги фахівців з різних галузей історичного знання та суміжних дисциплін, у чиїх працях аналізується поміщицьке маєткове господарство у обставинах економічного та суспільно-конфесійного розвитку окремих регіонів України, матеріал з життєдіяльності садиби використовується для реконструкції обставин історичного буття конкретних земель, досліджуються палацово-паркові

ансамблі як наслідок соціокультурної діяльності елітного стану [1]. Водночас все частіше постає завдання розглянути панську сільську садибу в українських землях як оригінальне утворення, що виконувало роль культурних центрів провінції, стимулювало співпрацю різних соціальних верств [14, 309], як поліфункціональний комплекс, придатний для вивчення взаємодії різних форм економічної та соціокультурної діяльності у його межах [2; 17]. Цікавим є досвід російських вчених, котрі презентують саме комплексний підхід до розгляду цього феномену [9; 12; 16]. Тим доцільніше є вивчення панської садиби саме в українських землях з метою доведення оригінальності функціонування цього явища як продукту національної історії, що можливо за умов активізації прийомів компаративістики та міждисциплінарних досліджень.

Відтак, метою нашої розвідки є обґрунтування теоретичних засад дослідження історико-культурної моделі панської сільської садиби в Україні XVIII–XIX століть.

Передусім зазначимо, що конструювання історико-культурної моделі панської садиби у контексті історичного розвитку окремих українських земель має базуватися на змістовному підґрунті, утвореному сумою знань, отриманих з історії України, регіональної історії, історії української культури, краєзнавства, мистецтвознавства тощо, але відбуватися за умов виокремлення культурних парадигм універсального змісту.

Першочерговим для виокремлення комплексних прикмет панської садиби як історико-культурного об'єкта є узгодження понятійного апарату, тому що, за зауваженням Л. Зашкільняка, "... історична епістемологія дає переконливі докази того, що власне поняття, терміни і категорії <...> стають стереотипними маркерами "впорядкування" самого буття" [8, 82].

Існуючи у конкретно-історичних реаліях від межі XVII–XVIII до кінця XIX століть, маєтковий комплекс, розбудований особами з елітного прошарку, отримав оригінальні модифікації залежно від регіону розташування (Волинь, Київщина, південні землі, Поділля, Полтавщина, Слобожанщина, Чернігівщина) та, відповідно до цього, варіанти у називанні – "селитьба", "садиба" (Лівобережжя, Слобожанщина, південно-східні землі), "фільварок" (Правобережжя). Слово "селитьба" за внутрішнім змістом пов'язана з поняттями "селитися", "постійно проживати", назви "садиба" та "фільварок", позначаючи головний архітектурний ансамбль з парком, палацово-парковий комплекс із господарчими будівлями або усю територію, що належала конкретному власникові (разом з економічною зоною), стають у синонімічний ряд зі словом "маєток" [4, 503, 1095, 1323]. Себто слова "маєток", "садиба", "селитьба", "фільварок" утворюють типологічний ряд з основним значенням – "житло". Це є закономірним за умов, що центром будь-якої садиби у тому вигляді, як вона існувала на територіях, де розвивалося феодалне землеволодіння, був будинок господаря, але цим трактуванням сутність зазначеного феномену не вичерпується. За нашим переконанням, зміст наукової дефініції "панська сільська садиба" є таким: багатоконпонентний комплекс, що виконував господарчі, соціально-адміністративні, побутові та культурні функції як володіння елітного соціального прошарку у заданих історико-географічних координатах.

Ще одним обов'язковим складником для визначення історико-культурної моделі панської садиби є критерій типологізації за перевагою у життєдіяльності садиби певної функції, згідно якого ці утворення диференціюють як "житлові" (або "родові"), представницькі ("резиденції"), господарчі чи "економії" та "культурні гнізда" [2, 19]. Для історико-культурних розвідок найбільш продуктивним є останній з таких функціональних типів – "культурне гніздо", що переважно слугував базою для розвою різноманітних форм культурно-художньої роботи, продовження національних традицій і визначив роль панської садиби у збереженні та модернізації культурно-освітніх центрів українських земель.

Актуалізація "культурологічного" компоненту у вивченні панської сільської садиби як цілісного утворення потребує його характеристики як "культурної форми" – водночас цілісного, циклічно завершеного акту діяльності, що має біль-менш новаторський зміст, та результату, отриманого внаслідок здійснення такого акту [18, 342].

Трактування панської сільської садиби як культурної форми [3] уможливлює розгляд її структурної цілісності, у якій все історичне (приватне) – це засіб реалізації структуротворчого (загального), тобто є ґрунтовною підставою для конструювання історико-культурної моделі цього явища. Таке моделювання неможливе без виявлення реальної динаміки варіювання зазначеного об'єкту, тобто має бути реалізована історична класифікація типів панської сільської садиби в її еволюційній парадигмі, тим більше, що фактор історичної спадковості є трохи не найголовнішим у функціонуванні феномену садиби як культурної форми. Вдаючись до прийому історичної класифікації, необхідно враховувати, що процес історико-культурної генези панської садиби залежав від таких сутнісних ознак її, як етимологія (була результатом діяльності елітарної групи соціуму) та функція (слугувала родинно-господарчим осередком). Саме тому закономірності видозміни цього феномену у історичних реаліях обумовлювалися двома провідними факторами – утворенням елітних суспільних груп та нагромадженням і перерозподілом земельних володінь.

Тобто одним з провідних для здійснення характеристики панської сільської садиби в українських землях шляхом історико-культурного аналізу є питання про співвідношення "стадіального" та "полілінійного" аспектів функціонування цього явища, у вирішенні якого визнаємо рацію за С. М. Гатальською, котра, підсумовуючи дослідження у цій сфері, здійснені Р. Бартом, А. Ж. Гремайсом та іншими, зазначила, що діахронія "... як еволюція системи, <...> не заперечує, а пояснює сутність син-

хронічної організації для кожного окремого моменту" [6, 49]. На підтвердження цього можна згадати аргументацію Ю. М. Лотмана, котрий, відзначивши унікальність процесів культурної еволюції, наголосив на необхідності співставлення діахронії/синхронії для результативного вивчення культурних артефактів, тому що у синхронному зрізі їхнього існування постійно відчувається присутність глибинних, іноді досить архаїчних станів [11, 615].

Отже, для конструювання історико-культурної моделі панської сільської садиби потрібне застосування як "горизонтальної" типологізації, передусім соціально-стратифікаційної, так і "вертикальної" – історично-хронологічної.

Аналіз процесів динаміки розвитку панської сільської садиби у відповідності до історично-соціальної хронології та властивостей тієї історичної доби, прямим чи непрямым відображенням якої вона була, необхідний також для усвідомлення властивостей садиби як "культурного тексту", носія змістовної інформації про себе та суспільство загалом. Потреба аналітичного тлумачення текстових парадигм панської садиби в історико-культурному просторі України XIX ст. вимагає використання постмодерністського наукового інструментарію, передусім теорії текстової інтерпретації, один з розробників якої, К. Гірс, пов'язав зі способом буття соціуму та поведінки окремих індивідів й запропонував трактувати культуру не як утворення, що до нього у певний спосіб належать явища суспільного життя, інститути чи процеси, але як контекст, у межах якого ці об'єкти можуть бути адекватно, тобто "насичено" описані [8, 32].

Відтак конструювання історико-культурної моделі садиби вимагає ставлення до цього феномену до "культурного тексту", атрибуту семіотичного контексту й застосування для його характеристики поняття "інтертекстуальність", запровадженого у широкий обіг Ю. Кристеву та інтерпретованого у концепції про текст та інтертекст Р. Барта, що, за висновком фахівців, пояснює механізм взаємодії історичного явища як "тексту" із семіотично організованим соціокультурним простором шляхом інтеріоризації зовнішнього [13, 182].

Тобто, якщо розглядати утворювану модель панської садиби як об'єкт, що має синтезовану сутність, за допомогою інструментарію текстової інтерпретації, то можна вдаватися до кількох ракурсів тлумачень: 1) з позиції майнової та соціальної диференціації суспільства – "дворянське" / "селянське"; 2) з позиції оцінювання мистецько-стильових форм – "барочне" / "класицистичне", "романтичне" / "еклектичне" тощо; 3) з позиції просторових координат – "будинок" / "парк" та "у середині парку" / "у середині будинку"; 4) в аспекті форм прояву соціальної дії – приватний простір садиби / суспільний простір за її межами; 5) з позиції виявлення знакової природи усього, що породжувалося садибним буттям, – назва садиби, символіка паркових насаджень та усієї паркової композиції, семіотичний зміст картинних галерей, що вміщували родинні портрети, зображення відомих історичних осіб, професійні твори вітчизняних та зарубіжних майстрів; 6) в аспекті характеристики авторства художніх форм, репрезентованих "садибним світом", – "аматорське" / "професійне"; 7) з позиції виявлення ступеню національної ідентифікації – "імперське" – "національне". Необхідно пам'ятати, що усі ці інтерпретаційні ракурси тісно пов'язані між собою. Використання таких ракурсів для виявлення структурних елементів історико-культурної моделі панської сільської садиби дозволить репрезентувати її як явище, якому була притаманна значна семантична насиченість, особлива система координат, у межах якої кожен елемент у взаємозв'язку з іншим мав власне змістове навантаження.

Необхідною умовою структуризації фактологічного матеріалу, що стосується функціонування панської сільської садиби в українських землях у визначених часово-просторових межах, є його систематизація задля виявлення провідних ознак, у підґрунтя якої мають бути покладені характерні ознаки, презентовані науковцями для відокремлення феномену садиби від інших історико-культурних утворень, – синтетичність, егоцентризм, традиційність.

Синтетичність панської садиби необхідно розуміти як те, що вона розвивалася внаслідок об'єднання різних форм діяльності людини (господарчої, соціальної, художньо-естетичної). За підсумковим твердженням Т. П. Каждан, синтетичність садибного "культурного тексту" обумовлена співставленням господарської діяльності та культурних зацікавлень власника, пластичних і видовищних мистецтв, рукотворних об'єктів із природним середовищем, народного та дворянського світів [9, 12]. Будучи "територією окультуреною", садиба водночас функціонувала як джерело продукування різноманітних артефактів, що надає їй особливої значимості в історико-культурному контексті XVIII–XIX століть. Важливим наслідком синтетичної природи садиби був "культурний поліфонізм", зокрема те, що творцями артефактів, які з'являлися в її межах, ставали і видатні майстри-професіонали, й обдаровані дилетанти.

З ознакою синтетичності безпосередньо пов'язана така риса садиби, як егоцентризм. За формулюванням спеціалістів, під егоцентризмом треба розуміти залежність функціонування садиби як культурної форми від психологічних якостей та соціальної ролі господаря (магнат, дідич, інтелектуал, земський діяч, представник творчої праці), коли у центрі садибного світу знаходилася людина, що перетворювала навколишнє згідно власних уявлень про приватне існування [12, 9].

Ще однією провідною ознакою садиби як феномена культури є поняття "традиційності", що, за формулюванням Г. Ю. Стерніна, визначається як замкненість, усталеність у часі деяких прикмет, суттєвих для цього явища як для культурної форми, та безпосередньо пов'язується з буттєвістю – наяв-

ністю постійного набору змістовних прикмет, що "консервували" окремі стрижневі властивості утворення [16, 84]. У реальності традиційність садибного способу життя оберталася наявністю форм, що акумулювали інформацію про усі попередні модифікації цього утворення та історичну біографію його власницького роду, причому не тільки об'єктивно-фактичну, але й легендарно-міфологічну.

Відтак, можна дійти висновку: конструювання історико-культурної моделі панської сільської садиби в українських землях потребує виявлення узагальнених визначальних прикмет цього феномену та розкриття засадничих структур, властивих йому як результату соціокультурної активності людини. Тлумачення панської сільської садиби як багатокомпонентного поліфункціонального комплексу дозволяє досліджувати це утворення як "культурну форму", усі конкретно-історичні ознаки якої є засобом об'єктивації її загальних властивостей. Це, у свою чергу, актуалізує аналіз садиби як "тексту", компонент семіотичного контексту, окремі складники якого підлягають різноманітним інтерпретаціям та можуть бути розглянуті не тільки як продукти певної історичної епохи, але як утворення значної знаково-семантичної наповненості, що репрезентують роботу механізмів історичної пам'яті, висвітлюють етапи процесу національної самоідентифікації української інтелектуальної еліти.

Характеризуючи феномен дворянської садиби за допомогою інструментарію текстової інтерпретації, необхідно виділити кілька ракурсів тлумачень: 1) з позиції майнової та соціальної диференціації тогочасного суспільства; 2) з позиції взаємодії мистецько-стильових форм, представлених у просторі садиби; 3) з позиції просторових координат; 4) в аспекті форм прояву соціальної дії; 5) з позиції виявлення знакової природи усього, що породжувалося садибним буттям; 6) в аспекті характеристики авторства художніх форм, репрезентованих "садибним світом"; 7) з позиції виявлення ступеню національної ідентифікації.

Тобто історико-культурна модель панської сільської садиби має бути сконструйована шляхом здійснення міждисциплінарних досліджень, що поєднали б у собі історичний, економічний, соціологічний, генеалогічний, краєзнавчий, культурологічний аспекти. Це, відповідно, дозволить репрезентувати історичний феномен садиби як "перехрестя" культурних значень, що, на наш погляд, є одним з продуктивних засобів дослідження історико-культурної спадщини панської садиби в українських землях XVIII – XIX століть.

Використані джерела

1. Бірвова О. Ю. Поміщицькі садиби Харківської губернії (перша половина XVIII – початок XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 "Історія України" / О. Ю. Бірвова. – Харків, 2009. – 20 с.; Лобко О. А. Поміщицькі маєтки Правобережжя в умовах соціально-економічної трансформації 1831–1917 років (за матеріалами володінь графів Потоцьких) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 "Історія України" / О. А. Лобко. – К., 2008. – 20 с.; Павлюк В. В. Палацо-паркові ансамблі магнатурії – центри культури Волині // Осягнення історії: зб. наук. праць на пошану професора М. Ковальського з нагоди 70-річчя. – Острог; Нью-Йорк, 1999. – С. 402–418.
2. Будзар М. М. Дворянська сільська садиба Лівобережної України XIX ст.: типологія та еволюція культурних форм : дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01 / М. М. Будзар. – К.: ДАККІМ, 2009. – 290 с.
3. Будзар М. М. Панська сільська садиба XIX ст. як культурна форма (на матеріалі Полтавщини та Чернігівщини) / М. М. Будзар // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – Вип. 29 : Регіональна історія та культура в українському і східно-європейському контексті. – С. 230–236.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь : ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.
5. Верменич Я. До дискусії про концепцію "синтетичної" історії України / Я. Верменич // Історія України : маловідомі імена, події, факти [збірник статей]. – К. : Інститут історії України НАН України, 2008. – Вип. 36. – С. 63–72.
6. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
7. Гирц К. Інтерпретація культур : пер. с англ. / К. Гирц. – М. : РОССПЭН, 2004. – 560 с. – (Серія "Культурологія. XXвек").
8. Зашкільняк Л. Антропоморфний вимір сучасних національних гранд-нарративів Л. Зашкільняк // Ейдос : альманах теорії та історії історичної науки ; вип. 3, ч. 1 / гол. ред. В. Смолій. – К. : Інститут історії НАН України, 2008. – С. 77–83.
9. Каждан Т. П. Художественный мир русской усадьбы / Т. П. Каждан ; РАН, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М. : Традиция, 1997. – 319с. : ил., порт.
10. Колесник І. І. / Регіональна історія в українській історіографії: практика та рефлексія / І. І. Колесник // Регіональна історія України. – Інститут історії НАН України, 2008. – № 1. – С. 205–220.
11. Лотман Ю. М. Семіосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
12. Нащокина М. В. Актуальные проблемы изучения русской усадьбы / М. В. Нащокина // Русская усадьба : сб. ОИРУ / [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Улей, 2008. – Вып. 13–14. – С. 7–16.
13. Новейший философский словарь: постмодернизм / главный научный редактор и составитель А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
14. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – 2-ге вид., випр. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с. : іл.
15. Репина Л. "Вызов и ответ": перспективы исторической науки в начале нового тысячелетия / Л. Репина // Ейдос : альманах теорії та історії історичної науки ; вип. 3, ч. 1 / гол. ред. В. Смолій. – К. : Інститут історії НАН України, 2008. – С. 11–25.

16. Стернин Г. Ю. Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах / Г. Ю. Стернин // Русская усадьба : сб. ОИРУ. – М. : Жираф, 1998. – Вып. 4 (20). – С. 245–252.
17. Товстоляк Н. М. Актуальні проблеми краєзнавчого дослідження українських дворянських садіб / Н. М. Товстоляк // ХНПУ ім. Г.С. Сковороди : зб. наук. праць. – Харків: Майдан, 2008. – Вип. 29–30 ; сер. "Історія та географія". – С. 194–197.
18. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2002. – 492 с. – (Серия "Gaudeamus").

УДК 94:321(430) "18/19"

Тетяна Георгіївна Купрій
кандидат історичних наук,
старший викладач Київського університету
імені Бориса Грінченка

ПОЛІТИЧНІ ВЗАЄМВІДНОСИНИ ВАТИКАНУ Й НІМЕЧЧИНИ НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ КАТОЛИЦЬКОЇ ПАРТІЇ ЦЕНТРУ: кінець XIX – початок XX століть

У статті на основі залучення широкого кола джерел проаналізовано і досліджено історію становлення взаємовідносин наприкінці XIX – на початку XX ст. християнської політичної партії Німеччини і Ватикану. На концептуальному рівні вивчається питання формування базису політичного католицизму як однієї з прогресивних ідеологій останніх століть.

Ключові слова: християнство, церква, політичний католицизм.

In the article on the basis of wide circle of sources history of becoming of mutual relations is analysed and investigational in XIX – XX item of christian political party of Germany and Vatican. At conceptual level the question of forming of base of political catholicism is studied as one of progressive ideologies of the last ages.

Keywords: christianity, church, political catholic.

Дослідження діяльності політичних партій завжди викликало підвищену увагу з боку науковців – як істориків, так і політологів, адже політичні структури відіграють значну роль у внутрішньому житті країни. Католицька партія Центру, яка в період Веймарської Республіки офіційно називалася Християнською народною партією, займала чільне місце в політичному житті Німеччини. Партія була клерикально-конфесійною організацією аграріїв і великих промисловців, які спиралися в своїй діяльності на впливову підтримку церковних структур.

У зв'язку з цим дослідження історії розвитку взаємовідносин партії Центру з Ватиканом заслуговує на особливу увагу, тому що вивчення діяльності католицької партійної організації допоможе зрозуміти політичні процеси, які відбулися за часів Кайзерівської імперії та Веймарської республіки. Про історію виникнення, розвиток та роль центристських і правих партій країн Заходу першої пол. XX століття нашим сучасникам відомо небагато або взагалі нічого невідомо. Тому історія розвитку даної партії є доволі актуальним питанням, проте ще належно не висвітленим у вітчизняній історіографії.

Спеціальних монографічних досліджень з історії партії Центру, який охоплював би увесь період її діяльності, у вітчизняній історіографії практично немає. Численні дослідження зарубіжних, зокрема німецьких дослідників Грюнталя Г., Каака Х, Штумпа В. [21, 22, 25], з даної проблеми висвітлюють лише окремі етапи її діяльності на політичній арені або аналізують політику партії в контексті іншої соціальної проблеми. Найбільш ґрунтовним і всебічним дослідженням Християнської народної партії, яке стало скоріше виключенням із правил, можна назвати працю Р. Морзея "Католицька партія Центру", в якій автор висвітлює діяльність політичної структури з 1917 р. до 1923 р. і показав значення політичної партії і як державної структури, і як суб'єкта соціально-економічного життя країни [23].

Вітчизняні історики дослідженням питання політичного католицизму зацікавились ще з 20-х років XX ст., але наукові праці побачили світ у 50-60-х роках. Крім загальних праць, вказана проблема знайшла відображення в спеціальних дослідженнях Гінцберга Л.І., Ходорковського Л.Д. [3, 13] та інших, де було чимало цінних спостережень і висновків про політичну систему Веймарської республіки й місце в ній партії Центру. На загальному фоні виділяються дослідження Єрина М.Е., які на основі раніше не залученого архівного матеріалу розкривають взаємостосунки провідної політичної сили Веймарської республіки кін. 20-х років з католицькою церквою [6]. До джерельної бази можна віднести мемуарну літературу 20-х років. Спогади Гітлера А., Шейдемана Ф., Носке Г. не тільки дають цікавий фактичний матеріал, а й допомагають досліднику зрозуміти сам "дух" післявоєнних років переможеної держави [4, 10, 16]. Проблема формування християнських політичних партій Німеччини проаналізова-

на в працях російських і чеських дослідників Гаєвського К., Бредоля Т. [19, 20] та висвітлена на шпальтах преси й даних Інтернет-ресурсів.

Метою роботи є ґрунтовне дослідження політичної католицької партії Німеччини кінця XIX – початку XX ст., а також аналіз динаміки, форм і напрямків розвитку політичного католицизму й зв'язок його з іншими політичними та релігійними силами.

Головна увага "культурної боротьби" Отто фон Бісмарка на початку 70-х років XIX ст. була зосереджена на католицизмі як підґрунті регіонального сепаратизму. Приводом до "війни" стали проголошені рішення Ватиканського собору 1870 р. про непогіршність Папи Римського й виданий ще в 1864 р. перелік засуджених Ватиканом творів і поглядів прогресивної суспільної думки. У зв'язку з цими дистриктами канцлер виступив "світочем культури" та захисником прогресу проти мракобісся. Також Бісмарка тривожили відкриті симпатії католицьких районів Німеччини до аншлосу з Австрією [18, 134]. Щоб придушити опір усередині країни, канцлер організував вигнання єзуїтів з країни, закрив їхні семінарії, наклав у Пруссії офіційні вимоги на осіб, які були посвячені в духовний сан, і передав всю дисциплінарну владу над церквою урядовим органам [13, 14].

Католицьке духовенство здійснювало рішучий опір новим урядовим церковним законам. Єпископи не визнавали рішень новообраного світського королівського суду, не повідомляли державні виконавчі структури про нові призначення духовних осіб, не допускали урядових інспекторів у духовні семінарії, відмовлялися від нововстановленої присяги на вірність державним законам. Особливе загострення "культурної боротьби" набуло за втручання Папи Пія IX. Протириччя між Папою й канцлером зайшли в глухий кут. Папа навіть у святковій буллі дозволив німецьким католикам не підкорятись урядовим законам. Важко сказати, яких форм набула б боротьба, якби не смерть у 1878 році Пія IX [15, 37].

Такі реакційні заходи з боку імперського уряду не могли не викликати опір не тільки католицького духовенства, а й більшої частини населення західних і південно-західних областей Німеччини, особливо Баварії. Результатом цього було створення в 1870 р. "Партії католицького Центру" як організації середніх прошарків населення. Хребтом партії став апарат католицької церкви. У ній об'єднувалися за конфесійною ознакою впливові землевласники Сілезії, селяни південно-німецьких князівств, рейнські промисловці-католики (Клекнер, Тіссен), робітники-текстильники м. Аахена на Рейні й шахтарі рурського басейну. З одного боку, вони вимагали незалежності католицької церкви від протестантської Пруссії та тісного союзу з Папою проти італійського короля, з іншого боку – цехової регламентації і охорони інтересів дрібного ремесла та торгівлі [19, 51]. Дивлячись на різномірність членів партії, можна говорити про її унікальність і своєрідність на політичному олімпі Німеччини.

У жовтні 1870 року найбільш впливовою групою католицьких політиків була проголошена Сестська партійна програма в м. Зост. Вона складалася з дев'яти пунктів. Чотири найголовніші з них були присвячені конфесійним питанням незалежності церкви, рівності всіх релігій, боротьбі проти спроб дехристиянізації шлюбу, збереженню конфесійних, церковно-приходських шкіл [22, 63].

У 70-80-ті роки позаминулого століття Центр був насамперед виразником інтересів католицької церкви, яка підтримувала фракцію в парламенті, прагнучи повернути Папі світську владу в Німеччині. На свій бік вона змогла залучити не тільки "баварських патріотів", а й католицьке населення північних регіонів Німеччини [9, 124].

Об'єднуючим елементом партії були католицькі "патери" або "батьки". У якості парламентських лідерів виступали головним чином світські особи. Першим і найвідомішим лідером Центру був Л. Віндхорст, який користувався величезним авторитетом не тільки в партії, а й у Папи Римського. З початком "культурної боротьби" Центр опинився в становищі опозиційної партії, яка вела діяльність з великим тактичним мистецтвом, мобілізуючи проти уряду всі опозиційні сили. У цей час Віндхорст був найбільш небезпечним ворогом Бісмарка, ніж соціалісти Ріхтер чи Бебель. Боротьба проти Бісмарка об'єднала майже всі католицькі сили Німеччини [17, 97].

З часом стосунки між двома непримиренними ворогами почали поліпшуватись і знову в Прусському ландтазі (земельному уряді) з'явилися законопроекти, присвячені церковним проблемам: був ліквідований королівський суд і "культурний" світський іспит для священників, знову відкриті духовні семінарії, у які могли повернутися єпископи, всі чернечі ордени, крім єзуїтів, допущені в Німеччину. Але партія була не цілком задоволена зробленими урядовими заходами й вимагала повернути єзуїтів у країну та відновити вплив католицького духовенства в народних школах [15, 54].

Протягом 70-90-х років XIX ст. відбувався процес формування політичного католицизму – руху за широку суспільно-політичну емансипацію католиків. Перелом у розвитку соціальної ідеології католицизму був пов'язаний з понтифікатом Папи Лева XIII (1878-1903). У папських енцикліках (звернення до католиків) 80-х роках XIX ст. остаточно були сформульовані нові принципи політичної програми Святого престолу – позитивне ставлення до ідей ліберальної демократії, визнання громадянського обов'язку християн, відмова від християнізації держави [11, 16].

Енцикліка "Рерум Новарум" ("Про нові речі", 1891 р.) стала основним ідеологічним джерелом політичного католицизму і сприяла розвитку християнського політичного вчення. Ця відозва Папи справила значний вплив на суспільство. Тепер деякі кола німецької буржуазії вже підтримували політичний Центр, як свою політичну партію. Поступово партія трансформувалася і позбувалася свого антикапіталістичного та антидержавного характеру.

У "Рерум Новарум" нові орієнтири суспільного розвитку з традиційними цінностями християнської любові до ближнього визначалися як основний соціальний принцип. Кожна людина від природи має право володіти власністю, яка належить їй. Турботи про майбутнє не слід покладати на плечі держави. Першість належить людині і вона має сама себе забезпечувати. Публічна влада не повинна за власним бажанням втручатися в сімейні справи й особисте життя. Якщо сім'я потребує підтримки, то суспільство допомагає їй, бо вона є частиною держави. Уряд, який проводить справедливу політику, повинен охороняти інтереси малозабезпечених громадян. Натомість особистість і сім'я зберігають повну незалежність від держави. А уряд має оберігати від саморуйнування суспільство [11, 17].

Політичний католицизм і християнська демократія тісно пов'язані між собою. Представники обох течій хотіли реформувати суспільство, але з децю іншими підходами. Демократи вимагали свободи, яка б відображала основи християнства і була б реалізована в умовах політичної демократії, проте не сподівалися, як католики, на перетворення суспільства шляхом державної соціальної політики, а чекали, що оновлена церква сама стане двигуном відновленого суспільства.

"Рерум Новарум" визнала принципово можливим остаточне вирішення соціальних питань шляхом реформістських змін суспільного становища робітників, без ескалації політичної боротьби. Але вирішальна роль у цьому процесі повинна була належати спільним діям держави й церкви [14, 30]. Отже, перед католицькою церквою в другій половині XIX ст. постало два завдання: сприяти пом'якшенню соціальної ситуації і створити протидію комуністичному вченню, яке також знаходило підтримку серед багатьох верств найбільшого населення країн Європи. Тому "Рерум Новарум" розглядався як один із найважливіших документів католицизму нового часу та підґрунтя основних ідей Католицької партії Центру і її послідовниці ХДС.

Прагнення до поєднання політики з етичними цінностями, до гуманізації суспільних відносин в умовах посилення тенденції до відчуження, індивідуалізації й фетишизації речей, до збереження порядку й стабільності в житті, розсудливий прагматизм і вміння вловлювати нові віяння часу, спираючись на підтримку значної частини населення – всі ці риси були притаманні християнській демократії, політичному католицизму.

За ознаками ставлення до держави поваги до людської особистості, визнання суспільних структур, наприклад, сім'ї, децентралізації й федералізації, країни католицизм вплинув на Німеччину більше, ніж лібералізм. Політика партій християнського спрямування керувалася встановленими законами й підпорядковувалася громадянам, а також орієнтувалася на політичний прагматизм: вступати в союз або з правими, або з лівими партіями, коли того вимагала ситуація [17, 128].

Католицьке партійне керівництво Центру на поч. XX ст. мало вирішити два найголовніші питання: свобода й незалежність церкви та захист і відстоювання свого становища у державі. Як політична партія, Центр мав абсолютну монополію на політичні рішення, як християнська партія, спирався на самодостатність християнства. Особливо тісні стосунки склалися між партією й наступним канцлером перед Першою світовою війною. Сам В. Бетман-Гольвег захищав перед Папою Пієм X ту частину керівництва партії Центру, яка перебувала одночасно в єпископаті і яка виступала за збереження християнських союзів. Саме вони, на його думку, стали фактором стабілізації суспільних, політичних відносин в імперії.

Віра в Бога й прихильність догмам католицької церкви в світобаченні населення втратили свій політичний зміст після листопадової революції 1918 року й створення Веймарської республіки. Саме в цей період простежується небачений досі процес падіння релігійного впливу католицької церкви в Німеччині, що проявився в масовому відході віруючих із церкви та зростанні атеїстичного руху. Насамперед це було пов'язано з тим, що під час війни церква підтримувала військові дії. У 1918 р. Німецька католицька церква здобула незалежність для католицьких профспілок. Протягом 1919–1927 рр. з-під впливу церкви вийшли 304 тис. чоловік. Навіть частина нижчого духовенства залишила католицьку церкву [10, 44]. Але, незважаючи на це, Центр знайшов свою політичну нішу в суспільстві й став на наступні 15 років провідною урядовою силою Веймару.

Кінець 20-х років характеризується, з одного боку, посиленням релігійності однієї частини населення, а з іншого боку – негативним відношенням до церкви й церковних організацій. Промисловці Пн. Рейну і Сілезії розраховували, що обрання священника Л. Кааса головою партії, який символізував верховенство християнського початку над соціальним і політичним началом, дозволить скріпити партію. Папський престол був зацікавлений в обранні духовної особи й відіграв при цьому значну роль. Л. Каас завірив Ватикан, що Центр буде боротися проти тих, хто хоче ліквідувати християнську віру. Прелат знову окреслив релігійні завдання, як головні в партії. Церковні політики й духовні особи почали займатися в партії вирішальні позиції. Священники й прелати були представлені в керівництві, у фракціях рейхстагу (парламенту) й ландтагів земель. Вони керували місцевими організаціями Центру. З цього часу Ватикан став здійснювати більший вплив на принципові рішення німецької політики [3, 117]. Під час виборів до рейхстагу і ландтагів партія користувалася величезною підтримкою католицького духовенства. Німеччина належала до країн з досить високим і сталим рівнем культури й християнської цивілізації, що ґрунтувалася на одвічних християнських цінностях, які пронизували всі сторони суспільного життя [1, 59].

Нова постать А. Гітлер не хотів бачити поряд із собою політичного суперника у вигляді партії Центру й всіляко намагався усунути його. Ще в своїй книзі "Моя боротьба" він писав: "Релігійний еле-

мент ніколи не повинен втручатися в боротьбу партій. А політичні лідери ніколи не повинні втручатися в життя релігійних установ свого народу" [4, 46]. Фактор релігійної належності того чи іншого громадянина нацистами не обговорювався першочергово, але й не відхилявся.

Вплив церкви на населення Німеччини був беззаперечний, і А.Гітлер це досить добре усвідомив ще на початку своєї політичної кар'єри [2, 81]. Він був переконаний, що вершини політичної могутності й усевладдя можна досягти не за допомогою релігії й церкви, а всупереч їм. Церква обмежує сферу ідеологічного й політичного впливу на маси, а отже, є конкурентом у боротьбі за встановлення тотального контролю над суспільством [7, 105]. Силу церкви Гітлер бачив у здатності відстоювати свої інтереси, незважаючи ні на які досягнення науки, а також у знанні й використанні природних людських слабкостей. Фюрер відкидав організаційну структуру католицької церкви. Вона не вписувалася в систему націонал-соціалістичної держави. Він хотів і намагався повільно підточувати основи католицизму. Гітлер навіть планував законодавчим шляхом обмежити приплив кадрів у церкву й звинуватити вищих ієрархів у присвоєнні громадських коштів [7, 107].

Антифашистських поглядів на поч. 30-х років дотримувалися лише деякі демократичні члени партії Центру, зокрема Й. Вірт, який тоді займав в уряді посаду міністра внутрішніх справ. Інші – поділяли погляди католицької церкви. У 1933 р. католицький німецький єпископат на відміну від Риму в цілому офіційно заявив про підтримку партії Центру [3, 85]. Католицька церква залишилася глухою до терористичних актів проти комуністів, а потім і проти соціал-демократів, промовчала й про початок єврейських погромів, не виступила проти створення концтаборів, існування яких для церкви не могло залишатися непомітним. У цей період церква ще віддавала перевагу партії Центру. 28 березня в м. Фульде відбулася конференція єпископів – католиків, яка фактично схвалила й підтримала фашистський режим, висловила готовність до співпраці з ними. Існуючі до цих пір заборони партії Центру по відношенню членства в НСДАП були відмінені [20]. Лояльна позиція Ватикану по відношенню до фашистської диктатури прискорила падіння партії Центру і, деморалізуючи, подіяла на німецьких католиків. Після 1933 р. – розпуску парламенту Ватикан висловився за досягнення дружніх відносин між німецькими католиками й гітлерівським режимом.

Партія Центру доживала останні дні, її доля вже була вирішена. 5 липня 1933 р. Центр прийняв рішення про саморозпуск, який був погоджений "за взаємною згодою" А. Гітлера. А 20 липня був підписаний Конкордат між Ватиканом і нацистським урядом, за яким церква і її організації визнавалися не політичними структурами; Ватикан забороняв займатися будь-якою політичною діяльністю; німецькі єпископи повинні були присягти на вірність Гітлеру, за що отримували дозвіл не сплачувати податки до кінця життя; викладання в школах залишалося за церквою; церква мала фінансову підтримку з боку держави [24, 110].

Але незабаром втратили силу домовленості. Після остаточного заволодіння всіма важелями влади нацистами. І хоч протягом 1933-1939 рр. Папа Пій XII і кардинал Е. Пачеллі видали 55 протестів порушень Конкордату й наступ на релігійні права та свободи, проте змінити в міжнародній політиці нічого не змогли [26]. Створювалася фашистська імперія, у якій не було місця для незалежної католицької церкви і її політичного відображення – Католицької партії Центру.

Взаємовідносини католицької церкви і політичних структур є однією з найактуальніших дослідницьких тем. Німеччина має багатий досвід у регулюванні стосунків між різними соціально-політичними інститутами. Будучи однією з найвпливовіших європейських держав і виразником значного католицького кола політиків, не могла відійти від формування базису політичного католицизму. Католицька партія Центру стала протягом 60-ти років тим каталізатором суспільних відносин, який відображав глибинність відносин церкви і держави.

Використані джерела

1. Виноградов В.Н. Либеральная буржуазия и установление фашистской опасности в последние годы Веймарской республики / В.Н. Виноградов // Вопросы истории. – 1983. – № 5. – С.45-61.
2. Гаврилов А.В. Католическая церковь в идеологии национал- социализма / А.В. Гаврилов //Проблемы новой и новейшей истории. Сб. статей. – Вып.2 – Ярославль: Ярославский Гос. Университет, 2001. – С.81-93.
3. Гинцберг Л.И. Франц фон Папен (1879–1969) / Л.И. Гинцберг // Новая и новейшая история. – 1998. – №6. – С.112–138.
4. Гитлер А. Моя борьба: Пер с. нем. /А. Гитлер – Ашхабад: Т-ОКО, 1992. – 598 с.
5. Ерин М.Е. Католическая церковь и фашизм (1930 – 1933 гг.) /М.Е. Ерин // Вопросы истории. – 1987 – №1 – С.33–48.
6. Ерин М.Е. Крах политики и тактики Центра в Германии / М.Е. Ерин – Саратов., 1988 – 182 с.
7. Иванов О.Ф. Политика немецкого нацизма щодо релігії і церкви в період боротьби за владу / О.Ф. Иванов // Питання нової і новітньої історії. Міжвідомчий науковий збірник. Вип.44. – 1998. – С.102–108.
8. Ковальский Н.А. Справится ли католицизм с вызовом XX века? / Н.А. Ковальский // Новая и новейшая история. – 1999 – №6.
9. Крейг Г. Немцы / Г. Крейг – М., 1999. – С. 203.
10. Носке Г. Записки о германской революции / Носке Г. – М., 1922. – 176 с.
11. Рерум Новарум. Окружное послание Льва XIII о положении трудящихся //100 лет христианского социального учения. – М.: Pax Christi International, 1991. – С.6-24.

12. Сыч А. О судьбе демократии в Веймарской Германии / А. Сыч // Вопросы германской истории. – Т.1. История. – Днепропетровск., 1998. – С.115–127.
13. Ходорковский Л.Д. Политический клерикализм в ФРГ / Л.Д. Ходорковский. – М., 1970 – 184 с.
14. Хорнер Ф. Консервативные и христианско-демократические партии в Европе: история программы, структуры: Пер. с нем. /Ф. Хорнер // Политические партии и движения. Христианско-демократические движения в Европе. Реф. сб. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С.23-32.
15. Чернецовский Ю. Историческая эволюция и крах центризма / Ю. Чернецовский. – Л., 1973. – 265 с.
16. Шейдеман Ф. Крушение Германской империи /Ф. Шейдеман. – Петроград., 1923. – 325с.
17. Шейнман М.М. Христианский социализм /М.М. Шейнман. – М., 1969. – 316 с.
18. Шейнман М.М. Ватикан и католицизм в конце XIX – начале XX /М.М. Шейнман. –М., 1958 -с.70
19. Bredohl T. M Class and Religious Identity: The Rhenish Center Party Inwilhelmine Germany / T. M. Bredohl – Mainz, 2000 – 253 s.
20. Gajewski K. J. Nazi Policy and the Catholic Church. Inside the Vatican / K. J. Gajewski [Електронний ресурс] – Електронні дані. – Дата доступу: 25.11.1999. – Режим доступу: <http://translate.google.com.ua/translate?hl=ru&langpair=en%7Cru&u=http://www.catholiceducation.org/articles/history/world/wh0033.html>.
21. Grünthal G. Reichsschulgesetz und Zentrumspartei in der Weimar Republik /G. Grünthal – Düss., 1991. – 324 s.
22. Kaack H. Geschichte und Struktur des deutschen Parteiensystems / Kaack H. – Opladen., 1971. – 750 s.
23. Morsey R. Die deutsche Zentrumspartei (1917 – 1923) / R. Morsey – Düss., 1966. – 632 s.
24. Nipperdeu T. Nachdenken über die deutsche Geschichte / T. Nipperdeu – München., 1986.-127 s.
25. Stump W. Geschichte und Organisation der Zentrumspartei in Düsseldorf (1917 – 1933) / W. Stump – Düss., 1971 – 168 s.
26. Tribunus The Catholic Centre Party of Germany was the author of its own demise – nothing to do with Pius XII [Електронний ресурс] – Електронні дані. – Дата доступу: 30.10.2008. – Режим доступу: <http://translate.google.com.ua/translate?hl=ru&langpair=en%7Cru&u=http://romanchristendom.blogspot.com/2008/10/catholic-centre-party-of-germany-was.html>.

УДК 94(4)

Олена Іванівна Маложон
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв

ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД В УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ (XIV-XVI ст.)

У статті досліджено литовсько-польський період в українських землях (XIV-XVI ст.), який характеризується встановленням зверхності Речі Посполитої.

Ключові слова: українські землі, Литовська держава, Польська держава.

The article examines the Lithuanian-Polish period in Ukrainian lands (XIV-XVI cent.) characterized by the establishment of supremacy of the Commonwealth.

Keywords: land Ukrainian, Lithuanian state, the Polish state.

На початку XIV ст. Литва була сильною державою. Її територія сягала далеко за межі етнічного регіону – басейнів Вісли, Німану й Двіни – за рахунок приєднання білоруських і частини руських земель. Процесу швидкої консолідації місцевих литовських племен і їх успішній зовнішній політиці сприяло кілька чинників: потужний зовнішній тиск з боку німецьких лицарів, що потребував об'єднання зусиль литовців; послаблення давньоруських земель та боротьба за владу в Золотій Орді, якій були підпорядковані ці території.

Колишня Київська Русь могла сплачувати щедрю данину, мала розгалужені торговельні шляхи, була спроможна надати Литві матеріальні ресурси і поповнення до війська. Не останню роль відіграв і династичний чинник – правляча литовська династія мала численних нащадків, що потребували власних уділів. Інтенсивне зростання Литовської держави почалося за часів правління великого князя Гедиміна (131–1341). За період його князювання до Литовської держави були приєднані білоруські землі. Після його смерті син Ольгерд (1345–1377), який посів батьківський престол, рішуче проголосив, що "вся Русь просто повинна належати литовцям". Його зусиллями до Литовської держави на початку другої половини XIV ст. була приєднана вся західна частина Сіверщини по річках Сожі, Снову та Десні. Щоб продовжити свої походи на південь від Чернігівщини, Ольгерду довелося побороти татар, які не хотіли уступати литовцям своїх володінь. Після переможної битви над силами Подольської Орди на р. Синюха, притоці Південного Бугу (1363), Ольгерд продовжував захоплювати українські землі [3].

У 60-х роках XIV ст. литовці заволоділи територіями всієї лівої половини Дністровського басейну, від гирла річки Серет до Чорного моря, басейном Південного Бугу, прибережною частиною південного басейну Дніпра, від гирла річки Рось до моря, а через деякий час всією Київщиною та Переяславщиною. Одночасно Ольгерд вів боротьбу з Польщею за Волинь, яка дісталася йому вна-

слідок сорокарічної війни з поляками. Приєднавши Волинь до завойованих земель, Ольгерд об'єднав області Західної та Східної Русі в одне політичне ціле. Велике князівство Литовське, що мало в своєму складі всі білоруські та майже всі українські землі, стало найбільшим у Європі.

Приєднання до Литви південноруських земель мало відносно мирний характер. Просування литовців на українські землі супроводжувалось як відвертим захопленням територій, так і встановленням взаємовигідних стосунків з пануючою верхівкою на цих землях, що добровільно визнавали литовську зверхність. Так, наприклад, наприкінці 1361 – на початку 1362 р. київський князь і місцеве боярство добровільно визнали владу Ольгерда, надавши йому допомогу в просуванні на схід. Збройне протистояння у боротьбі за українські землі відбувалось переважно між литовцями та іншими чужинцями – претендентами на спадщину Київської Русі. Таку точку зору поділяє більшість сучасних істориків-фахівців з даної проблеми та авторів популярних підручників – О. Бойко, В. Борисенко, В. Смолій, О. Русіна, В. Ульянівський, О. Гуржій та ін. Ще однією специфічною рисою інкорпорації земель Литви та Південно-Західної Русі у 50–60-х роках XIV ст. було узгодження цього процесу з Сараєм, тобто на договірних засадах з монголо-татарами у формі кондомініуму (сумісне володіння однією територією двома або кількома державами), що передбачав збереження залежності окупованих Литвою територій від татар. Ця залежність тривала до кінця 90-х років XIV ст., коли хан Тохтамиш своїм ярликом відступив українські землі великому князю Литовському. Як стверджує один з літописців, "радився Вітовт з Тохтамишем, кажучи: "Я посаджу тебе в Орді на царство, а ти мене посади на Москві на великому княжінні на всій Руській землі" [4]. Однак і після цього правлячі кола Литви впродовж 100 років змушені були відкуповуватися від татар регулярними "упоминками". Саме визнання залежності від татар дало можливість Ольгерду свого часу швидко досягти вражаючого успіху – підпорядкувати собі Київщину, Сіверщину та Поділля і створити державу, де слов'янські землі становили 9/10 загальної площі князівства. Майже до кінця XIV ст. Велике князівство Литовське було своєрідною федерацією земель-князівств, повноцінними, рівноправними суб'єктами якої виступали землі Київщини, Чернігово-Сіверщини, Волині та Поділля. Збереглася стара система управління, в якій лише князівська династія Рюриковичів поступилася місцем литовській Гедиміновичів.

На приєднаних до Литовської держави землях князь Ольгерд посадив князювати своїх синів і племінників. У Києві – сина Володимира, на Поділлі – племінників Юрія, Олександра, Костянтина і Федора. На Чернігівщині також почали княжити родичі Ольгерда. Всі українські землі, що увійшли до складу Литовської держави, вважались власністю литовської великокнязівської династії. Визнання такої зверхності Литви в державі було своєрідною дякою української і білоруської знаті за ненасильницьку інкорпорацію земель і укладання справ з татарами, які відтепер хоч і брали данину, але не дошкуляли частими грабницькими набігами. Один з руських літописців, відзначивши, що Ольгерд "багато земель і країв завоював, і гради, і княжіння узав собі... і збільшилось княжіння його більше всіх", підкреслював, що литовський володар "не стільки силою, скільки мудрістю воював" [13].

Протягом другої половини XIV – початку XV ст. відбулась часткова асиміляція литовців у потужному слов'янському масиві. Про "ослов'янення" литовських правителів свідчать такі факти: численні шлюбні зв'язки литовської і місцевої знаті, розширення сфери впливу руського православ'я на терени Литовської держави, утвердження "Руської правди" державною правовою основою; визнання руської мови офіційною державною мовою; запозичення литовцями руського досвіду військової організації будівництва фортець, налагодження податкової системи, формування структури князівської адміністрації. Місцеві назви суспільних станів, урядових посад були сприйняті литовцями; був відновлений адміністративно-територіальний устрій, характерний для Київської Русі; територія була поділена на удільні князівства, які являли собою автономні державні утворення [7]. Все це заохочувало українську верхівку підтримувати литовців, а низи не чинити опору володарюванню Литви. Наведені факти дали підставу М. Грушевському стверджувати, що Велике князівство Литовське берегло традиції Київської Русі краще, ніж це пізніше робила Московія, а сучасним авторам називати литовське проникнення в українські землі "оксамитовим". Зростаючи й далі за рахунок західних руських земель, Литва переймала їх більш високу культуру і досвід політичної організації. Це обумовило зближення литовської і руської знаті, "ослов'янення", "обрусіння" литовських князів, які одружувалися з руськими князнями й бояринями, переходили у православну віру, переймали місцеву мову, побут та звичаї [8].

Проте такі ліберальні стосунки завойовників-литовців і слов'янського населення не дають підстави вважати Литовську державу XIV ст. продовженням давньоруської державності. Литва внесла певні зміни в устрій України: дещо перебудувала структуру феодальної держави на зразок західноєвропейської; забрала владу з рук українських князів і передала її литовським намісникам. Національна знать залишилася відсунутою від влади на вищих щаблях управлінської системи; повела боротьбу в 70–90 роках XIV ст. з претензіями українського боярства, особливо Київського, на незалежність від литовської правлячої верхівки. Таким чином, хоча центральна влада постійно підкреслювала, що литовці "старовини не рушать і новини не вводять" [6], насправді відбулися суттєві зміни. Починаючи з правління Ягайла (1377–1392), у Литовській державі дедалі більше набирали сили тенденції централізму, що, врешті-решт, призвели до ліквідації удільних українських князівств і поступової втрати українськими землями своєї автономії.

Польська колонізація українських земель почалася майже одночасно з литовською. Загарбницькі плани короля Казимира Великого (1320–1370 рр.) підтримували три сили – магнати Південно-Східної Польщі, що прагнули нових територіальних надбань; католицька церква, що бажала примножити свою паству, а також багаті міщани, які зазіхали на важливі торговельні шляхи Галичини. Заручившись підтримкою угорського короля і вибравши вдалий момент, коли у квітні 1340 р. помер Юрій II Болеслав – останній незалежний правитель Галичини, Казимир почав захоплення українських земель. Експансія здійснювалась під гаслом захисту католиків Галичини. На відміну від литовців, яким українці майже не чинили опору, поляки, що розпочали воєнні дії, наштовхнулись на значні труднощі. Польському королю довелося боротись за владу над українськими територіями і з литовцями, і з Угорщиною, і з галицькими боярами. Захопивши Львів, польський король готував розширення агресії з метою оволодіння землями краю, але наразився на повстання місцевого населення під проводом боярина Дмитра Дедька. Повстанці не тільки визволили власні землі, а й, запросивши на допомогу татар, спустошили територію Польщі аж до Вісли. Протистояння закінчилося компромісом: Казимир III був змушений визнати Дедька правителем Галичини, а той – формальне верховенство польського короля. Проте тимчасове збереження обмеженої автономії Галичини не гарантувало галичанам недоторканності. Виконуючи волю могутніх польських магнатів, король почав щедро роздавати землі полякам, німцям, мадярам, призначав у волості своїх ставлеників – старост. Крім Львова, старости з'явилися у Галичі, Тереховлі, Перемишлі, Самборі, холмській землі. Казимир III неодноразово давав офіційну обіцянку шанувати права і звичаї українського народу, але діяв навпаки. У 1341 р. папа Бенедикт XII звільнив короля Казимира від взятих зобов'язань перед місцевим населенням зберігати обряди, права, звичаї православних підданих. Почалося примусове окатоличення місцевого населення. Після смерті Дмитра Дедька в 1344 р. почалися нові змагання за Галицько-Волинську спадщину між сусідніми державами.

В 1349 р. Казимир III розпочав другу широкомасштабну експансію на українські землі, мотивуючи її як хрестовий похід проти язичників-литовців та схизматиків-православних. У 1366 р. після тривалого збройного протистояння польська держава підпорядкувала собі Галичину і частину Волині, приєднавши до своєї території майже 52 тис. кв. км із 200-тисячним населенням. Наступний король Людовік Угорський (1370–1382) продовжив політику попередника. Він призначив намісником у Галичину Владислава Опольського, знівеченого польського князя, якому надав право титулуватися "Божою милістю пан і дідич руської землі", користуватися власною печаткою і карбувати монети. З благословення польського короля Владислав дозволяв собі нехтувати місцевим населенням, оточував себе німцями, поляками, волохами. Із 120 привілеїв для населення тільки 15 стосувались місцевих українців, решта – чужинців. Повністю підтримуючи католицьку церкву, він дістав папську буллу з дозволом засновувати католицькі єпископства. В 1375 р. у Львові було засноване католицьке архієпископство, згодом єпископати з'явилися в Перемишлі, Володимирі, Холмі. Католицька церква, що пустила своє коріння в українських землях, поступово перетворилася на найбільшого в Галичині землевласника. На нещодавно приєднаних землях з'явилися католицькі монастирі й церкви, що обслуговували прийшлих польських та німецьких феодалів, а невдовзі й місцеву галицьку покатоличену знать. Утисків зазнала і мова корінного населення. Вже в середині XIV ст. руська мова була витіснена з ділової сфери цих земель, і офіційною мовою Галичини стала латинська.

Наприкінці XIV ст. зовнішні та внутрішні обставини змусили литовських і польських феодалів почати процес об'єднання двох держав. Землі України – тодішньої Південно-Західної Русі – стали об'єктом гострого суперництва сусідніх держав – Польщі, Литви, Московського князівства, Кримського ханства [5]. Саме в цей час наростав тиск на Польщу Тевтонського ордену, а спроби частини польських шляхтичів створити політичний блок з Угорщиною провалилися. Литва також потерпала від агресивних дій тевтонців, а ще більше від натиску Московського князівства, яке відверто претендувало на патронаж над землями колишньої Київської Русі. Крім того, з 1382 р. Велике князівство Литовське переживало етап громадянської війни, яка ослабляла державу. Спільні інтереси й проблеми підштовхнули суперників – Литву і Польщу – назустріч одне одному, змусили шукати компромісні рішення. 14 серпня 1385 р. в містечку Крево литовський князь Ягайло та польська королева Ядвіга уклали династичний шлюб. Він поклав початок військово-політичному блоку двох держав, а в березні 1386 р. Ягайло під іменем Владислава I став королем Польщі.

Під тиском польських панів Ягайло приєднав Галичину не до Литви, а до Польщі, зобов'язавшись навечно зберігати її під польською короною. Ягайло доклав чимало зусиль, щоб реалізувати укладену в Крево угоду: сам похрестився за римським обрядом, здійснив масове хрещення литовців і змусив литовських князів підписати "присяженні грамоти" на вірність королю Польщі. Але реальне об'єднання Литви і Польщі наштовхнулося на значні перепони, передусім з боку української і литовської знаті, що не бажали поглинання своїх земель Польщею.

Протипольський рух очолив талановитий політик і військовий діяч, двоюрідний брат короля – Вітовт, в особі якого владно заявила про себе тенденція до збереження політичної окремішності Великого Князівства Литовського. За словами сучасника, Вітовт тримав підвладні руські землі в "залізних кайданах" [9]. 1392 р. опозиціонери домоглися проголошення Вітовта довічним великим князем Литви, що фактично означало анулювання договору в Креві. Одруження Вітовта з дочкою московського царя

Василя I та підтримка позиції Литви з боку Тевтонського ордену завадили Польщі продиктувати свої умови литовцям. Таким чином, Кревська унія була втілена в життя тільки частково. Майже 40 років спроби об'єднати землі Польщі та Великого князівства Литовського зазнавали поразки, а основною лінією литовської політики стало збереження незалежності власної й підлеглих територій. Підпорядкувавши своїй владі Велике князівство Литовське, Вітовт вдався до централізації країни. На державні пости намісниками ставив литовців, витісняючи з посад православних українських князів. Намагаючись перебороти роздрібненість, він постійно переводив князів з одного місця в інше, не даючи глибоко пустити коріння в своїх землях.

Нові тенденції багато в чому підривали права удільних князів, які через деякий час за своїми функціями почали все більше нагадувати служилих людей на взірць боярства. Разом з тим Вітовт частково зберіг інституції і звичаї долитовських часів, наприклад, народні віча, де збирались представники всіх верств населення, покарання дозволялись тільки після ухвалення рішення суду, яке можна було оскаржити у князя тощо. Централізації держави сприяла і боротьба Вітовта проти автономних українських князівств, які намагалися здобути державну незалежність. Ця боротьба посилилася в 90-х роках XIV ст. Більшість українських князівств відмовилася визнати Кревську унію, а разом з нею владу як польського короля, так і великого князя литовського. В 1399 р. до Києва був присланий намісником представник Вітовта, його племінник Іван Гольшанський. Удільному устрою України було завдано першого серйозного удару. Крім нововведень у внутрішньому державному житті Литовського князівства, Вітовт проводив активну зовнішню політику, що підняла його міжнародний престиж. Він захопив усі білоруські й українські землі, крім Галичини. Його володіння сягали аж до Чорного моря, на узбережжі якого Вітовт збудував декілька фортець та портів. Щоправда, від політики південної колонізації довелося частково відмовитись після нищівної поразки литовського війська в 1399 році на річці Ворскла в бою з татарськими загонами. У цій битві Вітовт загубив більшість свого війська, спричинив каральну експедицію татар на українські землі, втратив Чорноморське узбережжя і перспективу розширити свої володіння за рахунок Московського князівства. За висловом одного з польських істориків, "у потоках крові потонули мрії Вітовта про об'єднання в межах Литовської держави всієї Русі, всієї Східної Європи" [10].

Після поразки на Ворсклі похитнулися позиції Литви та й самого князя. Смоленськ відокремився від князівства, німці знехтували мирним договором і активізували напади на литовські землі, загострилися відносини з Новгородом. Все це, а також і невдоволення удільних князів та бояр змусило Вітовта йти на зближення з Польщею. За умовами Вільненської унії 1401 р. литовські князі визнавали васальну залежність Литви від Польщі. Після смерті Вітовта всі руські землі, в тому числі й українські, мали перейти під владу польської корони. У битві під Грюнвальдом (1410) литовські, польські, білоруські та українські сили завдали німецьким лицарям нищівної поразки. Збройній експансії Тевтонського ордену на слов'янські землі було покладено край. Однак ця перемога знов загострила відносини Польщі і Литви, в якій посилювалися прагнення до незалежності від польської корони. Щоб не втратити Литву, польський король змушений був піти на значні поступки Вітовту, вдовольнити частково територіальні претензії Литви, а також укласти нову унію, яка б зміцнила її позиції.

На сеймі в м. Городлі в 1413 р. було підписано унію, згідно з якою Польща визнавала існування великокнязівського престолу в Литві, але обрання великого князя мав контролювати і затверджувати польський король. Литовські феодалі-католики зрівнювалися в правах з польськими у вирішенні державних справ, в тому числі і в питанні обрання великих князів литовських і королів польських. Одночасно це посилювало дискримінацію православних аристократів, які ще більше відсторонювались від джерел збагачення і вищих адміністративних посад. Городельська унія значно зміцнила становище Литви на міжнародній арені, надала можливість Вітовту знов вдатися до колонізації Причорномор'я. Зрівняння в правах польських і литовських феодалів-католиків, надання їм права повністю розпоряджатися своїми землями і обіймати державні посади повинно було заохотити литовську верхівку триматися Польщі, зраджуючи інтереси власного народу. Городельська унія, забивши клин між православними та католицькими феодалами, між православними народними масами й окатоличеною знаттю Великого князівства Литовського, спричинила в українських землях глибокий розкол, посилила соціальний та національно-релігійний гніт.

Смерть Вітовта (1430 р.) призвела до значних змін у внутрішній і зовнішній політиці Литви. Велике князівство відмовилося від політики південної колонізації. Оборонна лінія поступово була відсунута на північ, зупинившись на лінії замків Вінниці, Черкас, Канева. Великі князі, що були одночасно польськими королями, не проводили самостійної політики і все більше потрапляли під вплив Польщі [11]. Польська шляхта, для якої життєвою справою було оволодіння балтійським узбережжям, використовувала кожну нагоду для послаблення Литви. Наприклад, протягом 1385–1501 рр. Польща підписала 8 різних угод, які тим чи іншим чином допомогли закріпитись їй на литовській території. З того часу, як польський вплив в Литовському князівстві посилювався, українська аристократія втрачала політичні позиції. Великий князь Казимир Ягайлович зумів завдати нового удару по автономії українських земель. 1452 р. він ліквідував Волинське князівство, передав Волинь своєму наміснику. Така сама доля чекала і на Київське князівство. Коли у 1470 р. помер київський князь Семен Олелькович, литовські правителі зажадали, щоб престол не передавали спадкоємцю. Незважаючи на обурення киян,

король задовольнив це бажання, і намісником був призначений литовець – католик Гаштовт. Ліквідація Київського князівства означала кінець української автономії. Після ліквідації місцевої автономії Волинь, Київщина, Поділля були перетворені на воєводства, якими управляли намісники-воєводи. Вони підкорялись тільки владі великого князя. Землі воєводств поділялись на повіти, в яких певну владу мали старости. Посади воєвод та старост обіймали, як правило, місцеві феодалі, яких князь щедро винагороджував за службу. Великі магнати входили до великокняжої Ради, без узгодження з якою князь не мав права видавати закони та розпорядження. Найвищі державні посади почали передавати у спадок в магнатських родах. В умовах повної та необмеженої влади литовських та місцевих магнатів православне населення українських земель перетворилось на об'єкт постійних утисків і окатоличення. Більшість місцевих українських феодалів дотримувалась угодовської політики і не поспішала захищати інтереси співвітчизників.

На початку XVI ст. Велике князівство Литовське почало занепадати. Литва зазнала двох поразок від татар, які спустошили литовські володіння. Незважаючи на це, Литва у 1558 р. разом зі Швецією та Данією виступила на боці Лівонії у війні проти Московської держави (1558–1583). Держава стояла на порозі воєнної катастрофи, і запобігти цьому можна було тільки шляхом політичного об'єднання Литви і Польщі, якого все наполегливіше вимагало незадоволене литовське дворянство. Об'єднання двох держав було підготовлене всім ходом попередніх подій. Вже в середині XVI ст. головним напрямком експансії російських царів стала територія Великого князівства Литовського.

Протягом кінця XV-XVI ст. відбулася серія війн за українські володіння Литви, в результаті яких Москва захопила Чернігівські і Сіверські землі, а значна частина українських та білоруських князів і бояр перейшла на службу до московського князя [2]. В цей же час Кримське ханство, яке виникло внаслідок розпаду Золотої Орди, здійснювало регулярні руйнівні набіги на південні володіння Литовської держави. Нездатність Литви (а частково й Польщі) поодиноці відбивати зовнішню загрозу призвела до того, що вже в період правління в Польщі Сигізмунда II Августа (1548 р. обраного королем) намітилося цілеспрямоване польсько-литовське зближення [12]. З іншого боку, польська шляхта настійливо добидалася інкорпорації Литви, не припиняючи при цьому свого проникнення в українські землі. Відбувалось неконтрольоване властями проникнення польського панства в Україну, що неминуче поставило б питання про офіційне затвердження шляхетських надбань.

У 60-ті роки XVI ст. виснажена величезними військовими витратами, поставлена перед загрозою вторгнення московських військ, Литва була змушена звернутись по допомогу до Польщі. Поляки були готові надати допомогу, але за умови об'єднання обох держав в одне політичне ціле. Щодо приєднання українських земель та інкорпорації Литви до Польщі українська знать займала неоднозначну позицію. Дрібна і середня шляхта підтримували цю ідею, сподіваючись таким чином обмежити диктатуру магнатів і отримати широкі привілеї подібно до польських феодалів. Литовські та українські магнати чинили перешкоди повному об'єднанню з Польщею, побоюючись втратити свої статки і вплив на вирішення державних справ, але були згодні на унію, корисну в організації спільної боротьби проти зовнішньої агресії і в зміцненні власного становища в незалежній Литві.

Загалом в середині XVI ст. українські князі та верхівка панства втратили роль виразника й провідника політичних прагнень свого народу. Замкнувшись у сфері соціально-економічних інтересів своїх удільних володінь і маєтків, вони остаточно відмовилися від планів розбудови національної держави, зреклись ідеї поновлення власного князівства. Яскравим свідченням цього стала їхня позиція під час Люблінського Сейму, що розпочав роботу 10 січня 1569 р. і мав остаточно розв'язати питання про характер і форму унії Королівства польського і Великого князівства Литовського, Руського і Жемайтійського. Вже в перші дні зіткнулися два проекти, два кардинально протилежних уявлення про унію. Литовці вважали, що об'єднання обох держав має відбуватися на федеративній основі. Польська ж сторона, навпаки, наполягала на безумовній інкорпорації Великого князівства Литовського до складу Польщі. Національно-політичні інтереси української нації на Сеймі не були представлені зовсім. Магнати Великого князівства Литовського на чолі з протестантським князем Криштофом Радзивілом та православним українським князем Костянтином Острозьким, які були незадоволені ходом переговорів, після місячних безплідних сперечань таємно покинули Люблін. У відповідь на це польська сторона вжила рішучих заходів. Вона самочинно привласнила українські землі – Волинь і Підляшшя, що входили до складу Литовського князівства, і королівською грамотою 5 березня 1569 р. проголосила їх приєднаними до Польської держави. Ще одним об'єктом агресивних зазіхань польської корони стали Брацлавщина і Київщина, які були "возз'єднанні" з Польщею на початку червня 1569 р. Отже, коли під тиском дрібної шляхти литовська делегація повернулася на Сейм, всі українські землі вже перебували поза державними межами Литви. 1 липня 1569 р. Люблінська унія була підписана. Як результат цієї угоди була створена Річ Посполита – польсько-литовська держава, яка мала спільного виборного короля, спільні гроші та зовнішню політику. Велике князівство Литовське певною мірою зберігало свою автономію, а саме: місцеве самоврядування, військо, казну, але фактично його роль у політичному житті об'єднаної держави була зведена нанівець. Домінувала в усьому Польща. Платою за збереження хоча й обмеженої державної суверенності Литви стали українські землі – Підляшшя, Волинь, Київщина та Брацлавщина, що були приєднані до Польської корони. За Литвою залишилась невелика частина земель – Берестейська і Пінська області, отже, вона вже не могла справляти суттєвого впливу на українські території.

Інкорпорувавши українські землі до складу своєї держави, польська еліта зробила все можливе, щоб запобігти розвитку національної самосвідомості в українських магнатів і шляхти, а відтак – зародженню в їхніх колах державної ідеї. Щоправда, польський король вдовольнив мінімальні вимоги, висунуті українською шляхтою в Любліні стосовно збереження привілеїв, руської мови в офіційному діловодстві тощо. Наприклад, на Волині землі було прирівняно в правах до коронних. Було зроблено редакцію останнього правового статуту (Литовського статуту), статті якого стали єдиними для всіх територій. Державні та судові установи на певний час було переведено на місцеву мову. Права православної шляхти було прирівняно до католицької знаті. Однак, незважаючи на ці часткові нетривалі поступки, приєднання до Польщі українських провінцій Литви відбувалося за зверхності Польщі в новому державному об'єднанні Речі Посполитій і відкривало широкий простір для колонізації багатих українських земель.

Після 1569 р. українські землі були розділені на сім воєводств: Руське (Галичина), Белзьке, Волинське, Брацлавське, Київське, Подільське та Чернігівське (утворене 1635 р. після того, як "істинно польські" Чернігівщина та Сіверщина були відібрані у Москви). На їх території (крім Галичини) діяло не польське, а литовське право (Статуту 1566 та 1588 рр.), великі міста керувалися положеннями магдебурзького права. Однак, незважаючи на це, польські феодали поширили своє панування на більшу частину України [1]. Православна церква була поставлена поза законом. Рішення уніатського собору не відповідало ані інтересам, ані настроям української більшості населення, для якого православна віра зберігала традиційну роль символу національно-визвольної боротьби, а католицька церква сприймалася як знаряддя іноземного поневолення. Тому закономірним наслідком Берестейської унії став релігійний розкол в Україні. Отже, включення українських земель до складу Речі Посполитої заклало основу майбутніх протиріч в суспільстві й принесло українському населенню різке посилення визиску, національно-релігійну дискримінацію і покатоличення.

Використані джерела

1. Боплан Г.Л. Опис України / Боплан Г.Л. – К., 1990.
2. Борисенко В.Й. Курс української історії : 3 найдавніших часів до ХХ століття / Борисенко В.Й. – К., 1996.
3. Грушевський М.С. Ілюстрована історія України / Грушевський М.С. – К., 1992.
4. Дорошенко Д. Нарис історії України Т.1-2 / Дорошенко Д. – К., 1990.
5. Ілюстрована енциклопедія історії України (від найдавнішого часу до кінця ХVІІІ ст.). – К., 1998.
6. Історія України в особах. Литовсько-польська доба. – К., 1997.
7. Плохий С.Н. Папство и Украина : Политика римской курии на украинских землях в ХVІ – ХVІІ вв. / Плохий С.Н. – К., 1989.
8. Полонська-Василенко Н. Історія України : У 2 кн. Кн. 1 / Полонська-Василенко Н. – К., 1993.
9. Рибалка І.К. Історія України / Рибалка І.К. – Ч.1. – Харків, 1995.
10. Сас П.М. Феодальные города Украины в конце ХV – 60-х годах ХVІ в. / Сас П.М. – К., 1963.
11. Субтельний О. Україна : Історія / Субтельний О. – К., 1996.
12. Україна перед визвольною війною 1648-1654 рр.: Збірник документів. – К., 1946.
13. Шабульдо Ф.Н. Земли Юго-Западной Руси в составе Великого княжества Литовского / Шабульдо Ф.Н. – К., 1987.

УДК 008 : 24 : 34 : 241.38: 340.13 : 39 : 94 (477)

Віталій Олександрович Радзівський
кандидат культурології

ПРАВОСЛАВНА РИТУАЛЬНА СУБКУЛЬТУРА ЯК ДОМІНАНТА ДУХОВНОСТІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ РУСІ

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

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

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.

Keywords: culturology, culture, subculture, rituality, religion, spirituality, law, Middle Ages, Rus.

Якщо 860 р. прийнято вважати роком становлення Київської Русі, то зародження держави невід'ємне і від її часткового хрещення. Потім, щоправда, була певна реакція (вбивство Аскольда, Діра та ін.). Є, зокрема, версія, що і смерть князя Ігоря (945) "могла бути спричинена його наверненням до християнства" [1, 17]. Дружина Ігоря, рівноапостольна княгиня Ольга, багато зробила для християнізації, проте лише її онукові – князю Володимирі Великому і Святому вдалось завершити те, що розпочинали задовго до нього. Саме від рівноапостольного князя починається не лише розквіт, а і справжня історія Київської держави. На основі православ'я виникає духовна єдність держави і народу, з розрізнених племен та племінних об'єднань згуртовується руська народність, єдиний народ виник на межі X–XI ст., після 988 р. відбувається і справжнє становлення державного механізму, формування вже єдиної християнізованої давньоруської культури (а не окремих досягнень розпорочених ще на початку X ст. племен). Розвивається держава і народ (право, свідомість, мистецтво тощо). За князя Володимира Великого в XI ст. постає держава та державна машина з правовими та моральними нормами.

До 860 р. серед східних слов'ян були, безперечно, і християни. Християнство на землях сучасної України розповсюджується з I ст. від Р. Х. Не на порожньому місці виникали і розповіді про відвідини апостолом Андрієм багатьох земель східних слов'ян, про хрещення засновника Києва – Кия тощо.

Полянська-Василенко Н. зазначала: "Похід на Царгород 860 року пов'язаний з дуже важливим питанням про охрищення Русі. Патріарх Фотій в "Окружному посланні" до патріархів Сходу року 867 оповідав, що руські князі настрашені чудом у Царгороді, повернувшись до Києва, виявили бажання охриститися" [3, 91]. Ключевський В. вважав, що Русь зароджувалась діяльністю Аскольда, потім Олега, а на думку Полянської-Василенко Н. "охрищення Київської Русі за князювання Аскольда можна вважати за доведене. На час правління Аскольда припадає проповідь святих братів Кирила та Методія" [3, 92]. Скоріше за все, святий Кирило проповідував не лише у Криму, а і у Києві [пор. 3, 92] та по інших містах та поселенням Русі.

В період XI–XII ст. Київська Русь була вже християнською державою, проте язичництво відіграло ще певне значення, особливо в народних масах та на давньоруській периферії. Такі давньоруські святі, як князі Борис і Гліб, Антоній і Феодосій Печерські, Прохор Лободник, Агапіт Печерський, Никола Святоша – це загальновідомі на Русі особистості. Не виникає сумніву, що Київський літопис (1174, 1177, 1195) в XII ст. орієнтується на свято Трійці.

Після 1991 р. в пострадянській історіографії на XI–XIII ст., коли мова йде вже про хрещену Київську Русь, чимало вчених (М. Брайтчевський, Д. Лихачов, П. Толочко та ін.) дивляться, по суті, на християнську державу, в якій, як засвідчують князівські статuti, "слова" та інші джерела – хоча і залишались язичницькі уявлення, про їх домінування годі і казати. Наприклад, десятки офіційних церковних свят (Пасха, дванадцять та великі свята, поширені на Русі в XI–XII ст. свята Миколи, Михайла та багатьох інших святих тощо).

Вже з 990 р. Русь починає місіонерську діяльність за кордоном. Вже в 990 р. християнська Русь намагається поширювати християнство іншим племенам, народностям і народам, зокрема посилає християнську місію волзьким болгарам: "філософа Марка Македоняна". В Болгарії четверо їх князів – внаслідок проповіді місії з Київської Русі – хрестились.

Безперечно, "висновок про двоєвір'я в Київській Русі X–XIII ст." [8, 106], прийнятий в радянській історіографії (як суміш християнства і поганства), є абсолютно помилковим: "Трудно уявити людину середньовіччя, яка б вірила одночасно і в християнського Бога, і в язичницьке багатобожжя. Посилання на збереження народних звичаїв, які ідуть з давнини, або наявність язичницьких елементів на пам'ятках прикладного мистецтва, які поєднуються з християнською символікою, далеко 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, відносились до предметів не двоєвірного 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. Від свідомості в підсвідомість, із області віри в область суєвір'я. Якщо б це було не так, якщо б обидві релігійні системи мирно співіснували в свідомості руських людей X–XIII ст., тоді зовсім нереальні були б міжрелігійні конфлікти, взаємна боротьба язичницького жрецтва ("той, хто "жре", приносить жертви" – прим. В.Р.) і православного духовництва, про ще сповідають літописи і церковні повчання. Об'єктивний аналіз всього комплексу явищ духовної і матеріальної культури Київської Русі переконує, що основою світоглядного і морального розвитку давньоруського суспільства и X–XIII ст. було все ж таки православне християнство" [8, 106].

Показовим є те, що навіть у важкій для держави, влади і народу час, за відсутності продовольства та масового голодування, за волхвами в 1071 р. пішло тільки 300 осіб.

У Києві в 1018 р., за Титмаром Мерзебурзьким, після пожежі 1017 р. [7, 142], було понад 400 церков (простий підрахунок: одна церква менше, ніж на сто мешканців міста, включаючи немовлят, і це лише через неповні тридцять років після хрещення більшості киян!). А після 1018 р. почалась не менш активна розбудова храмів. Так, лише підчас пожежі в Києві за два дні на Різдво Івана Предтечі в 1124 р. згоріло близько 600 храмів, причому це далеко не всі київські церкви і, на думку дослідників, не найбільші та не найавторитетніші храми столиці давньоруської держави. Хроніка Яна Длугоша каже,

що в Києві бачили руїни більше трьохсот храмів, тобто мова стосується, напевно, залишків тільки великих і неспалених кам'яних церков.

На початку XIII ст. кількість київських храмів майже сягала "фантастичної" цифри – 1000 (тисячі). Отже, один храм приходився десь на сім, принаймні не більше, ніж на десять дорослих дієздатних киян. Сім'я – традиційно мало від семи "я", семи членів родини, а дорослих рахували, насамперед, за особами чоловічої статі. Якщо порівняти пропорційну кількість: кількість православних храмів на кількість населення, наприклад, в Києві на початку XIII ст. і на початку XXI ст., то виявиться, що співвідношення православних храмів на душу населення в давньоруську добу було значно більшим. Не коректно порівнювати християнізацію кінця X і кінця XX ст. на землях східних слов'ян. Християнізація кінця X ст. відбувалась за святого Володимира, а розмови про Христа кінця XX ст. відбувались при неадекватних керівниках. Середньовічна Русь – це час, який охоплює далеко не одне сторіччя, а наприкінці Середньовіччя казати про наявність в народі "нехристиянської" ритуальності – несправедливо.

За В. Ричкою ще в добу Київської Русі поняття "Русь" і "Руська земля" в багатьох творах (в "Слові про закон і благодать", у Іакова Мниха, в "Слові про загибель Руської землі" тощо) наповнюються теологічним змістом, набуваючи ідеологічно-екстериторіального виміру [4; 5]. З часом ця думка тільки зміцнювалась і в трансформованому вигляді постала у ідеях на зразок таких, як "Київ – новий Єрусалим" або "Київ – другий Єрусалим".

Після 988 р., після Хрещення Русі святим князем Володимиром позиції християнства з кожним десятиліттям посилюються. Як показує історичний досвід, за тридцять-сорок років можна досягнути безповоротних процесів та значних результатів. Згадаємо Мойсея в пустелі, централізацію Московської Русі при Івані III або Франції після столітньої війни, діяльність Конфуція або Будди, Цезаря й Августа чи Костянтина й Карла Великих, великі географічні відкриття чи промислову революцію, сталінську індустріалізацію та китайську культурну революцію. Інколи це відбувається й значно швидше: давньоєгипетські реформи Амона, стрімка експансія Олександра Македонського та формування еллінізму, проповідь великого Мухаммеда та виникнення ісламу, доленосні кроки Богдана Хмельницького й Петра I або Вашингтона й Наполеона, економічний феномен далекосхідних країн, "дива" Японії і Туреччини, створення та руйнування нацистських і народно-демократичних режимів та залізних стін, горбачовська перебудова, не кажучи вже про стрімкі зміни свідомості за допомогою ЗМІ та Інтернету в окремих частинах планети наприкінці XX ст. та в XXI ст. тощо. Отже, немає підстав недооцінювати і культуротворчий потенціал русичів взагалі, зокрема діяльність Володимира Святого і Ярослава Мудрого, яких небезпідставно порівнювали з видатними царями Давидом та Соломоном. "Слово" Іларіона й Іаков Мних порівнюють Володимира Святого з Константаном. В "Житті Володимира" зазначено, що він "вірою і святим хрещенням просвітив усю Руську землю". Хоч це і перебільшення, проте спрямованість та масштабність діяльності князя Володимира не визивають сумніву. Що не встиг зробити князь Володимир, те зробили його нащадки: з часом ритуальність стала християнською.

Важко не погодитись з М. Браичевським, який ще у 80-х роках писав, що факти переконливо свідчать стосовно домінування християнства та не варто дивуватись, коли багато дослідників послали "на контамінацію християнства и язичництва (язичницьке свято Ярила злилося зі святом Трійці, свято Купала зі святом Івана Хрестителя; образ бога-громовержця Перуна злився з образом Іл'ї Пророка, образ "скотьего" бога Велеса – з православним святим Власієм і т.д.). Стверджувалось, що нова віра не зуміє оволодіти свідомістю широких прошарків населення, відступала перед язичництвом і прийняла його певні установки. В дійсності упомянуті факти можуть свідчити хіба що про повну і безумовну перемогу християнства, оскільки в усіх випадках язичницькі традиції були підпорядковані християнським, а не навпаки. Дехто з дослідників послався на сетування церковних ідеологів з приводу недостатньої ревності пастви, котра ніби віддала перевагу "бесовським ігрищам і розвагам" перед службою у храмах. Подібні сентенції як джерело нічого не варті; вони звучат на протязі всієї історії християнства, навіть до новітніх часів включно і відображає позицію релігійного екстаза протиставленого нормальній людській психології" [2, 256]. Таким чином, залежно від розташування, в XII-XIII ст. десь не менш як на 40-60 дорослих припадала одна церква. Імовірно, в XI-XIII ст. духовенство намагалось регламентувати все життя. Недарма, навіть виступам проти половців надавався характер святої справи – попереду війська їхали попи з хрестами і молитвами. За Володимира Мономаха в 1111 р. співали тропарі, кондаки "Хреста честнаго" і Богородици, а в новгородському військовому ополченні в 1142 р. бачимо диякона та ігумена.

За допомогою держави (князя, його апарату, оточення, нормативних актів тощо) прослідкувати за паствою в кілька десятків осіб було цілком можливо.

Наскільки суттєва була регуляція відносин засвідчують письмові джерела; навіть не найтяжча і не найвимогливіша ст. 50 Статута Ярослава Мудрого каже: "аще кто с отлученным ясть и пьет, да буде сам отлучен" або ст. 38 "Аще жена будет чародница, наузница, или волхва, зеленница, муж, доличив, казни ю, а не лишиться". Крім цього, треба враховувати специфіку тогочасного суспільства, зокрема становість, ієрархічність та авторитет князя та "верхів".

Напевно, якщо порівнювати кількість храмів на душу населення, то може скластись враження, що Київська Русь, з позицій апологетів її святості, дійсно потенційно могла розглядатись і сприйматись як християнська держава, як (майже?) Свята Русь. Це ще більш логічно, якщо брати в розрахунок кі-

лькість церков на кількість дворів. Тоді в Києві при 8 тисячах дворів на десять-дванадцять дворів припадав один храм. Сім'ї кінця XIX ст. складали 5-7 осіб, іноді – 10-12, а в Київській Русі родини були не менш чисельними, тобто відсоток дорослого населення був значно меншим, ніж в сучасній Україні. Причому в деяких християнських осередках (великі собори, монастирі тощо) був не один священник, а були ще (навіть за Статутом Ярослава ст. ст.20, 46 черниці, ченці, ст.45 проскурниця, проскурники та інші) в значній кількості суто "церковні люди" (ченці, лічці, пономарі, диякони, прощеники (зцілені), прочани, баби-вдовиці, каліки, юродиві, д'яки, єпископи тощо). Ще й, на думку В. Рички, духовенство Русі зберігало з мирянами тісний зв'язок, священнослужителі утворювали чисельний суспільний прошарок, а масовий чернецький рух в Київській Русі зароджується вочевидь стихійно.

"Руська" церква включала переважно русичів, але була інтернаціональною (митрополити-греки, навернені сусіди – Арефа "половчанин", Мойсей "угрин", Петро "сиріянин" тощо). "Церква Київської Русі засуджувала будь які контакти християнізованого населення країни з "поганими". Навіть вимушене перебування серед останніх заслуговувало покарання у вигляді восьмиденного посту. Зокрема, пам'ятка митрополита Георгія (70-ті рр. XI ст.) так звана "Заповідь ко исповедающимся синам и дочерям": "Аще кто вкусит снадно жидовско или болгарска или срацинская, а не ведая, пост 8 днии, а поклана 12 вечер, а 12 заутра", а знаючи – два роки (лета). Стосовно іновірців послання Феодосія "О латинянах" про невірних "ни с ним в одном сосуде ясти, ни пити, ни борошно их примати" [4, 18]. За В.Ричкою, поняття "Русь" і "Руська земля" в багатьох творах (в "Слові про закон і благодать", у Іакова Мниха, в "Слові про загибель Руської землі" тощо) наповнюються "теологічним змістом, вони набувають ідеологічно-екстериторіального виміру" [5, 226-227]. У літописців поняття "християни" і "давньоруська етнокультурна спільність" часто тотожні [5, с. 228]: "крести же и всю землю Рускую от конца и до конца... и потом всю землю Рускую и грады вся украси святыми церквами" [5, 227]. "Автор "Слова про Ігорів похід", називає Руську землю світлою, святою, співвідносить половецький Степ з пільмою. За В. Ричкою, прикордонна річка Донець відокремлює у творі дві сфери рай і пекло, Бог і диявол, християнська Русь і язичницький Степ.

Доволі репрезентативний приклад, який засвідчує наявність християнізованої Русі – це кількість храмів на душу населення. Навіть за часи брежнєвського "застою", Б. Сапунов нараховував у Київській Русі близько 300 монастирів, де було близько 15 000 осіб та ще біля 10 000 священників, причому мова іде про чоловіків. Загальна ж кількість "церковного люду" напередодні татаро-монгольської навали сягала не менше 40 тисяч представників при приблизній кількості населення, за розрахунками П. Толочко, близько 12 млн. русичів, тобто може скластись уявлення, що десь кожен трьохсотий представник давньоруської народності безпосередньо мав щільний зв'язок з церковними структурами. Проте це доволі приблизний підрахунок, адже на той час демографія та статистика суттєво відрізнялись від сучасних і орієнтиром все-таки були дорослі чоловіки, а ніяк не малі діти, не жінки і не кволі старці (яких в далекі дохристиянські часи приносили у жертву).

Логічним є запропонований проф. О. Старковим курс, посібник та інші матеріали з кримінокультурології. Питання права і культури (по суті, за В. Корольковим, юридокультурології) розробляли О. Копієвська, О. Піджаренко, В. Погорілко, В. Шакун та ін. Юридокультурологія є логічним розвитком новітніх напрямків у науках (юриспруденції, культурології тощо). О. Старков та деякі інші науковці [6; 10; 11] чимало зробили для розвитку структури юридокультурології. Так, зокрема О Старков ретельно обґрунтував таку складову юридокультурології, як кримінокультурологія (та навіть окремі напрямки у кримінокультурології), а І. Чекман – розвиток нанотехнологій тощо.

Часто "необхідним є пошук нової термінології" [6, 12], причому навіть такі поняття, як "злочинність в сфері культури" або "культурна злочинність" тощо. "При цьому на перший погляд... звучить негарно і завжди буде сприйматись в штики сучасними науковцями, котрі якраз і повинні пропустити в науку... кандидатську або... докторську..." [6, 12]. Юридокультурологію доцільно інтерпретувати в різних площинах.

О. Старков показує "досвід трансляції монографічних і дисертаційних досліджень в сферу вищої... культурологічної освіти" [6, 182], і важко не погодитись з тим, що вивчення юридокультурології (розробки В. Королькова в 2009–2010 рр.), зокрема кримінокультурології, "буде цікавим не лише для юристів, різних факультетів університетів культури... але і корисне для громадян незалежно від професії" [6, 183], особливо "в установах сфери культури, шоубізнесу, де велика як участь кримінальних авторитетів, так і вплив кримінальної субкультури [6, 189]. Це тим більше стосується не тільки кримінокультурології, а й юридокультурології в цілому [6; 9; 10].

Юридокультурологію можна розглядати в багатьох значеннях. Так, насамперед у широкому значенні (всі проблеми культури, які пов'язані з правом), у вузькому значенні можуть розглядатись у декількох аспектах (ті, що щільно пов'язані з правом або ті, які не просто регулюються нормами права, а є так би мовити "краєугольним" каменем цих відносин). Юридокультурологію можна розглядати і в "професійному" та скороченому ("усеченому") значеннях. Прикладом "професійного" є наприклад специфіка відносин в шоу або у питаннях рідких культурних цінностей. Прикладом скороченого значення є зведення всієї юридокультурології до певної її галузі (підгалузі) чи інституту, як, наприклад, криміно(ано)культурології, криміналістокультурології (яка матиме поширення завдяки розвитку біометричних та подібних новацій) тощо.

В архівах є сотні (може тисячі) справ, які варті дослідження з т. з. юридокультурології; десятки цих справ є і в ЦДІАК України.

Як приклад поширення нових матеріалів, напрямів і дисциплін наведемо думки проф. О. Старкова, фахівця по різним субкультурам, розробника криминокультурології, криминотеології, криминопенології та ін. О. Старков вірно вбачає, що "право є лише незначною частиною культури" [6, 8]. Проте безмежність структури культури певною мірою може конкретизуватися чіткістю хоча б її структурних підрозділів (галузей). Так до структури юридукультурології можна віднести нанокриминалістику, криминокультурологію [6, 13–15]. Так, на думку вчених, джерелом для та правової культурології (юридукультурології) є і явища культури, зокрема телевізійна індустрія, архітектура (наприклад, "телевізійна криминологія", "біокриминологія", "криміногенія", "архітектурна криминологія") і т. д. [6]. Криминокультурологія – "це вчення про кримінальні явища в сфері матеріальної, ідеологічної, правової, художньої і духовної культури суспільства" [6, 14]. Якщо брати добу Середньовіччя, то питання криминокультурології особливо проявились в тяжкі періоди існування Середньовічної Русі, зокрема в час тяжкої татаро-монгольської навали.

На час перед монгольською навалюю по країні одна церква була десь на сто – сто двадцять повноправних осіб. Співвідношення православних храмів на душу населення в давньоруську добу було значно більшим, ніж в наш час, а тим більше кількість храмів на кількість дворів. Отже, і можливості давньоруського православного духівництва в спілкуванні з паствою були більшими. Тим більше, що з XI ст. більша частина духівництва – руська, а слов'янська мова суттєво сприяє християнізації. Митрополит Іларіон в минулому згадує: "Капища руйнувалися, і церкви поставлялися". Рівноапостольний Володимир церкви "поставити по местам, идеже стояше кумиры", кумири "знищив, а деякі зпалив" і "всю Русь крестив". Володимир "заповідав по всій землі хреститися (...)" і не було жодного, хто б протівився благочестивому його велінню, коли хто не любов'ю, але страхом повелителя хрестився... І в один час вся земля наша уславила Отця і Святого Духа". "Володимир землю зорав і спушив, тобто хрещенням просвітив". Спочатку Київ, пізніше Новгород, потім Ростов, Суздаль і т. д.

Взаємна боротьба жрецьтва і духівництва підтверджує загальновідомий факт: ці релігійні системи не могли мирно співіснувати в свідомості давньоруських людей XI-XIII ст. Логічно приєднатись до поглядів провідних вчених стосовно історичного розвитку Давньої Русі, яку висловлювали, після розпаду СРСР, зокрема С. Аверинцев, М. Брайчевський, Д. Лихачов, Н. Нікітенко, В. Ричка, П. Толочко та інші науковці. Підсумуємо їхні позиції передусім положеннями М. Брайчевського і П. Толочка:

1. Основою морального, світоглядного, культурного й освітнього вдосконалення та розвитку руського суспільства після Хрещення Русі було православ'я.

2. Язичницькі традиції були підпорядковані християнським, а не навпаки. Язичництво в ході історичного розвитку все більше втрачало релігійний зміст, трансформуючись у різноманітні ігри, розваги та марновіства, які ще довго зберігались в народній уяві.

3. Посилання на збереження язичницьких ритуалів, які ідуть з давнини, або на наявність язичницьких елементів на пам'ятках прикладного мистецтва, які поєднуються з християнською символікою, як правило, не завжди коректні.

4. Виробники та споживачі виробів з давніми сюжетами в XII-XIII ст.ст. розуміли вже насамперед їх християнську символічність та значення (старі ідеї й зміст забувались). Речі, на яких є "язичницька" і християнська символіка, відносились до християнського побуту.

5. В часи В. Леніна, Й. Сталіна та і пізніше робились антинаукові намагання зробити, зокрема, етнографію "служницею" антирелігійної пропаганди через що роль православної релігії в історії штучно зменшувалась або взагалі ігнорувалась. З 30-х рр. XX ст. в радянській науці при дослідженні Київської Русі ставиться акцент на двоєвір'ї та на поверховому характері сприйняття християнства (М. Нікольський, Б. Греков і т. д.).

6. Сентенції церковних діячів з приводу недостатньої "християнської побожності" населення та любов народу до "бесівських гулянь" та до інших "богів" не є надійним джерелом. Такі нарікання супроводжують всю історію християнства, практично до нашого часу та відображають позицію тих, хто вище "світу цього", тих, хто шукає царство небесне, тих, хто іноді під "язичництвом" розумів славу, пристрасті й лжепотреби "цього світу".

В радянські часи служителі антицерковної ідеології змушували багатьох істориків та діячів "гуманітарного фронту" конструювати штучні схеми та вигадувати псевдореалії, у т.ч. роздуми про двоєвір'я як суміш християнства і поганства при домінуванні останнього. Термін "двоєвір'я" ввів Феодосій Печерський у "Слові про віру християнську і латинську" (1069), в якому святий Феодосій веде мову про тих християн, котрі вагаються у виборі між грецьким і латинським обрядом, а вже ніяк не є якимись язичниками.

Отже, все-таки основна ритуальна субкультура (як оригінальний прояв культури зі своїми окремими властивостями, стереотипами, вимогами, цінностями та характеристиками) Середньовічної Русі була православною, а релігією Київської Русі було православ'я, хоча прояви язичництва за часів Київської Русі, особливо в народній культурі, продовжували існувати.

Використані джерела

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. Полонська-Василенко Н. Історія України: у 2 т. Т.1 До середини XVII ст. / Н. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 2005 – 672 с.
4. Ричка В. М. Церква в соціально-політичній структурі Київської Русі (історико-релігієзнавче дослідження) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора іст. наук : спец. 09.00.11 "Релігієзнавство" – К., 1998. – 36 с.
5. Ричка В. М. Церква в соціально-політичній структурі Київської Русі (історико-релігієзнавче дослідження) : дис. ... доктора іст. наук: 09.00.11 / Ричка Володимир Михайлович. – К., 1997. – 378 с.
6. Старков О. В. Кримінальна субкультура / О. В. Старков. – М. : Волтерс Клівер, 2010. – 240 с.
7. Толочко П. П. Володимир Святой. Ярослав Мудрий / П. П. Толочко – К. : АртЕк, 1996 – 216 с. : іл.
8. Толочко П. П. Київ і Русь : вибр. тв. 1998-2008 / П. П. Толочко – К. : ВД "Академперіодика", 2008. – 348 с.
9. Шакун В. І. Влада і злочинність / В. І. Шакун – К. : "Пам'ять століть", 1997. – 226 с.
10. Шакун В. І. Суспільство і злочинність : монографія / В. І. Шакун – К. : Атіка, 2003. – 784 с.
11. Шакун В. І. Онтологічний вимір у кримінології / В. І. Шакун // Право України. – 2010. – Вип. 7. – С. 136–143.

УДК 778.5

Роман Володимирович Росляк

кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

ВСТАНОВЛЕННЯ РАДЯНСЬКОЮ ВЛАДОЮ КОНТРОЛЮ НАД УКРАЇНСЬКИМ КІНЕМАТОГРАФОМ (1918-1920 рр.)

У статті розглядається політика радянських державних органів упродовж 1918-1920 рр., спрямована на встановлення контролю над українським кінематографом.

Ключові слова: *кінематограф, контроль, радянська влада.*

The politics of the Soviet state during the 1918-1920 biennium, aimed at establishing control over the Ukrainian cinematography, is considered in the article.

Keywords: *cinema, control, the Soviet authorities.*

Жовтневий переворот, здійснений 1917 р. більшовиками в Петрограді, започаткував кардинальні зміни в суспільному, економічному, політичному та культурному житті народів колишньої Російської імперії. Повною мірою це стосувалося й кінематографа. Радянською владою він розглядався як дійовий засіб пропаганди своїх ідей. Відтак потреба оволодіння "десятою музою" з часом ставала більш очевидною. Україна в цьому сенсі винятку не становила.

Актуальність вивчення процесів встановлення контролю над кінопромисловістю з боку органів радянської влади полягає не лише в заповненні суттєвої прогалини в історії українського кінематографа, а й, що не менш важливо, в її осмисленні з нових позицій. Адже за радянської доби зазначена тематика хоча й перебувала в полі наукових інтересів українських кінознавців (зокрема, О.Шимона [29; 30], Г.Островського [16], І.Корнієнка [3]), але на їхніх працях позначилися ідеологічні обмеження. Сучасні кінознавці – В.Миславський [6], Л.Госейко [1] – також певною мірою використали здобутки своїх старших колег. Тож, попри наявність певної кількості досліджень, в яких порушується проблема встановлення контролю на приватними кінопідприємствами, означена тема ще не знайшла належного висвітлення в кінознавчій науці.

Мета публікації – розкрити механізми впливу органів влади на кінематограф з метою його підпорядкування державним інтересам на теренах України.

Встановлення контролю над "десятою музою" загалом вписується в таку схему: оголошення про перехід приватного кінематографа до відання органів державної влади, здійснення обліку кіноустанов та їх майна, обмеження в правах кіновласників розпоряджатися своїм майном і впровадження цензури, зрештою – завершальний етап – націоналізація.

Аналогічна схема використовувалася не лише в радянській Росії, а й в Україні. Водночас були й певні відмінності. Головна з них – політична ситуація. Упродовж кількох перших років з часу Жовтневого перевороту більшовики здійснили кілька спроб захопити та втримати владу в Україні. Остаточо їм це вдалося реалізувати лише з четвертого разу – в 1920 році. Відтоді радянська влада на українських теренах встановилася на довгі роки.

Часті зміни влади в Україні спричинили до повторення вищенаведеної схеми, тобто до циклічності процесу встановлення контролю над кінематографом. З черговим встановленням радянської влади відбувалися вже згадані процеси обліку, обмеження, націоналізації. Хоча ці цикли не завжди були "повними", тобто включали не всі названі елементи.

На початку 1918 р., коли російсько-більшовицькі війська вперше окупували Україну, кардинальних зрушень в галузі кінематографа не відбулося. Нова влада мала ще недостатньо досвіду в цій галузі, та й інших, більш важливих справ, ніж кіно, було чимало. Зрештою, радянська влада в Україні

протрималася недовго: під тиском німецького війська, що вступало в Україну на запрошення Центральної Ради як результат підписаної у Брест-Литовську мирної угоди, Червона армія відкотилася в Росію, а з нею евакуювалися й органи державної влади. І все ж деякі нормативно-правові акти щодо кінематографа побачили світ. Їх не так багато, але зі змісту можна зробити висновки принаймні про серйозні наміри нової влади по відношенню до кіно.

Ми не беремо до уваги постанову Київського військово-революційного комітету про відновлення роботи магазинів, театрів і кінематографів, опубліковану 30 січня 1918 р. [23] (на її виконання комісар в цивільних справах м. Києва Г. Чудновський наступного дня видав аналогічний наказ, тільки по відношенню до кінотеатрів [11]). Хоча вже тут простежується зацікавлення до молодого ще на той час виду мистецтва.

Значні повноваження місцевим органам влади давав наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановленню контролю над театрами і кінематографами. "Вважаючи, що всі кінематографи і театри слугують, як і школа, народній освіті, – йшлося в документі, – пропоную Радам [робітничих, солдатських і селянських депутатів] узяти під свій нагляд всі театри, особливо театри мініатюр і кінематографи, слідкувати за їх діяльністю, спрямовувати її в бік розвитку культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу радянської влади в галузі народної освіти" [10].

Текст документа має розпливчастий характер. Наказ не "наказує", а "пропонує". Пропонує Радам взяти під свій контроль кінотеатри та у разі потреби закривати їх. Тож, невідомо, чи зроблять вони це чи ні. Жодного рядка і про критерії визначення "руйнації творчої роботи радянської влади". Автори документа віддавали все на відкуп органам місцевої влади. Водночас така невизначеність розв'язувала останнім руки: закрити або ж реквізувати кінотеатр відтепер не становило якихось проблем.

У згаданий період також здійснюються перші кроки зі встановлення цензурних обмежень. 23 березня 1918 р. комісар у справах друку м. Харкова (в радянській Росії та Україні комісаріати в справах друку створювалися при Радах у великих містах, в т.ч. і Харкові. Окрім втілення в життя цензурної політики радянської влади, ці структури здійснювали експропріацію типографій, займалися поліграфічною промисловістю, вели боротьбу з контрреволюцією. – прим. Авт.) видав розпорядження про цензуру плакатів і малюнків. Відповідно до наказу власників театрів, кінематографів та інших видовищних установ зобов'язали надавати до Комісаріату в справах друку копії всіх плакатів і малюнків, що виставлялися для демонстрації.

Вищенаведені документи (не варто відкидати повністю того, що відповідні накази чи розпорядження могли з'явитися не лише в Києві чи Харкові, але й в інших містах, де була встановлена радянська влада. І стосуватися вони могли різних аспектів аж до націоналізації кінематографічної інфраструктури) дають деяке уявлення про перші кроки радянської влади по відношенню до кіно. Вони ще доволі помірковані. Якихось чітких установок "десятих муз" ще не дають, кіно розглядається в комплексі з іншими мистецтвами, насамперед театром. Одним словом, воно ще не стало "найважливішим з мистецтв"*.

Ставлення радянської влади до українського кінематографа на початку 1918 р. цілком можна охарактеризувати словами історика кіно В. Лістова, що стосувалися кінематографа російського: "Зимою та весною 1918 року радянській державності було так само мало справ до кінематографа, як і в перші післяреволюційні тижні. Більш невідкладні й масштабні акції постійно відтісняли "десяту музу", ставили її в становище несуттєвого додатку революційної повсякденності" [5, 45].

Суттєво змінилося ставлення більшовиків до кінематографа під час другої радянської України в 1919 р.

18 січня 1919 р. постановою Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду УСРР, опублікованою в періодичній пресі, всі театри та кінематографи передаються до відділу освіти [27]. Зауважимо: не різнопартійним за своїм складом місцевим радам, а ідеологічному органу, який впроваджував політику партії більшовиків. Крім того, більш жорсткою стала залежність кінематографа: якщо в 1918 р. радам пропонувалося "взяти під свій нагляд", то в цій постанові – "передать в ведение отдела просвещения", тобто, до завідування. Документ містив також пункт, що зобов'язував відділ освіти розробити для місцевих рад інструкцію про порядок завідування театрами та кінематографами. Ця постанова розпочала процес встановлення реального контролю над "десятою музою".

У тому ж номері газети друкується обов'язкова постанова №1 Кінематографічного комітету Комісаріату народної освіти УСРР (робимо припущення, що урядову постанову підготували дещо раніше, згодом відділ освіти був реорганізований в комісаріат) про реєстрацію кінопідприємств. Відповідно до якої всіх власників кіноустанов (електротетрів, ілюзіонів (тобто кінотеатрів. – прим. Авт), кінопрокатних контор, кіноательє, кінолабораторій, фотографічних і хімічних фабрик, складів і магазинів, технічних контор, фабрик і складів вугілля для дугових ліхтарів) зобов'язали впродовж трьох днів зареєструвати свої підприємства в Кінокомітеті. За невиконання – суд революційного трибуналу [25].

Усього за кілька днів з'являється ще одна постанова Кінокомітету – про цензуру фільмів, за якою всі власники кінотеатрів зобов'язані надавати на попередній перегляд відділу цензури та рецензій Кінокомітету, окрім фільмів, ще й рекламні плакати. На тих, хто не виконає цих вимог, чекає не лише революційний трибунал, але й конфіскація майна [26]. Взагалі ж, майже кожен документ закінчувався такими погрозами.

Не обмежуючись кінопідприємствами, Кінокомітет розпочав облік фільмів, кіноплівки, кіноапаратів тощо. Чергова постанова зобов'язувала власників упродовж двох тижнів отримати інструкції "по здачі на облік своїх товарів, подальшому прокату та продажу" [24]. З дня опублікування постанови заборонялися продаж, вивезення з Харкова, навіть перевезення з одного складу на інший указаних товарів без особливого дозволу.

Черговим кроком з підпорядкування кінематографа став Декрет Ради Народних Комісарів УСРР про електротейатри від 25 лютого 1919 р.

Складався він з двох частин. У першій частині, справді, йшлося про націоналізацію харківських кінотеатрів: "Ампір", "Модерн" та "Мішель". Їх проголосили власністю УСРР, та передали до Всеукраїнського кінокомітету, незадовго перед тим створеного. Націоналізовані електротейатри також отримали нові революційні назви: імені Карла Лібкнехта, Рози Люксембург та III Інтернаціонал.

Друга частина оголошувала про націоналізацію фільмів відповідного спрямування: "всі кінематографічні картини наукового і культурно-виховного характеру, видові і казки, а також діапозитиви для чарівного ліхтаря, в чиїх руках или установах на території радянської України вони не перебували б, оголошуються власністю Української Соціалістичної Радянської Республіки і передаються до відання Кінокомітету Комісаріату народної освіти" [2]. Це був, власне, перший акт націоналізації радянської влади, принаймні офіційно задекларований. На виконання декрету Кінокомітет (уже в статусі Всеукраїнського) видав власний наказ [20].

Теоретично декрет Раднаркому УСРР про електротейатри (в частині, що стосується націоналізації фільмів) поширювався на всю територію УСРР. Практично ж він обмежувався територією м. Харкова. Дійсно, в який спосіб можна було здати ці фільми з інших міст, Кінокомітет, якщо Кінокомітет розташований у Харкові? Тож, всеукраїнський статус Кінокомітету залишався лише на папері, обмежувався лише Харковом, принаймні на перших порах.

Із захопленням Червоною армією Києва розпочинає свою діяльність Комісаріат Головного управління в справах мистецтва і національної культури. Його основу склали Головне управління в справах мистецтв і національної культури (ГУМНК), створене ще за Української Держави П.Скоропадського, котре продовжило свою роботу за Директорії УНР. До відомства приставили комісара, хоча попередній кадровий потенціал загалом був збережений. За аналогією з кінокомітетом вплив цього відомства на кінематографію також обмежився Києвом. Хоча в попередні періоди його дія поширювалася на всю Україну.

До моменту переїзду до Києва радянського уряду Комісаріат ГУМНК встиг видати кілька наказів, що стосувалися "десятої музи". Вони вкладалися в схему, наведену вище: облік кіноустанов, обмеження власників розпоряджатися своїм майном тощо.

Відповідно до наказу Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про облік кінотеатрів і кіноательє від 7 березня 1919 р. їх власники "з метою обліку" в дводенний термін повинні були надати до кіносекції Комісаріату ГУМНК відомості про кінопідприємства (ім'я власника, адресу, кількість місць і проекційної апаратури в кінотеатрі, кількість службовців, список фільмів тощо) [12].

З тексту документа видно, що він стосувався лише кінотеатрів. Але ж існували інші кіноустанови, не охоплені наказом. "Недогляд" всього за кілька днів виправив наказ, дію якого поширили на кіновиробничі, кінопрокатні структури, контори з продажу кінофільмів і апаратури, навіть на приватних осіб, які мали в своєму розпорядженні кінокартини та кіноапаратуру. Окрім традиційних відомостей (ім'я власника кінопідприємства та адреси) необхідно було подати ще інвентарний список усіх кінофільмів з їх описанням, дані про кількість кіноапаратів (проекційних, знімальних, копіювальних) і частин до них, про все технічне приладдя, а також відомості про кількість негативної, позитивної кіноплівки. Доволі цікавим був останній пункт, в якому необхідно було вказати, чи діють на підприємстві фабрично-заводські комітети [13].

Фабрично-заводські комітети створювалися як засіб контролю власників головним чином великих промислових підприємств з боку їх робітників. Однак дуже сумнівно, що в умовах кіно ці комітети могли виконати свої функції. І ось чому. На відміну від фабрик і заводів з великою кількістю робітників, штат кіноустанов налічував усього кілька осіб. А нерідко вони були акціонерами, наприклад, тієї ж кінопрокатної контори. Або ж перебували в родинних стосунках з власником кінотеатру (дружина продає квитки, син – контролер на вході).

Розглянутому наказу про облік кінопідприємств, фільмів та апаратури передували два нормативних акти Комісаріату ГУМНК, що фактично паралізували кіновиробництво. Перший (опублікований 8 березня) забороняв продаж, вивезення за межі та перевезення в межах Києва негативної та позитивної плівки; з обов'язковим наданням відомостей до кіносекції про запаси та операції продажі-купівлі з нею [14]. Інший (від 11 березня 1919 р.) – витрачати кіноплівку, хімреактиви, а також продавати та вивозити за кордон кіноапаратуру; окремим рядком прописана заборона навмисного знищення згаданих речей [15].

Аналізуючи нормативно-правову базу по кіно, неважно помітити, що низка документів мають схожий характер, а деякі фактично дублюють один одного. З переїздом до Києва українського радянського уряду сюди переносить свою діяльність Всеукраїнський відділ мистецтв Наркомосу. Дискусії щодо існування двох центрів управління мистецтвом (в особі Всеукраїнського відділу мистецтв і Комісаріата ГУМНК) тривали недовго. Попри намагання київської національно орієнтованої інтелігенції, ГУМНК розформували, а його комісара Ю.Мазуренка – заарештували. Дещо дивне "двовладдя" в ми-

стецтві, кінематографі зокрема, завершилося. Завершилося на користь "харківського" центру, що більше тяжів до радянської Росії.

У Києві Всеукраїнський кінокомітет розпочинає свою діяльність з обов'язкової постанови № 1 "Про облік кінематографічної і фотографічної промисловості". Дещо дивним у цій ситуації виглядає навіть не сам факт видання постанови, аналогічної харківській, а ігнорування Комісаріату ГУМНК, що також видавав накази подібного спрямування.

У постанові кінокомітету, що мала комплексний характер, зроблено спробу поділити кінопідприємств на дві категорії. До першої включили власників кінотеатрів, прокатних контор, кіноательє, кінолабораторій, кіношкіл, фотофабрик, складів і магазинів (кінофототехніки, приладдя, кіноплівки тощо), технічних контор і фабрик, що обслуговували кіно- і фотопромисловість. Тобто, людей, які займалися кінематографом професійно. До другої ввійшли приватні особи, транспортні контори, кооперативи, ломбарди, культурно-просвітницькі гуртки, школи і клуби, що володіли різним кінофотоприладдям, кіноплівкою тощо. Перших зобов'язали зареєструвати свої кінопідприємства (вже не вперше!) в обліково-контрольному відділі кінокомітету (Фундуклеївська, №16-18). І перші, і другі мали "отримати інструкції по здачі на облік своїх товарів (доволі оригінальне формулювання. – прим. Авт.), подальшому прокату, продажу і користуванню ними" [17].

Щодо інструкцій, то незрозуміло, навіщо їх узагалі було отримувати, адже другим пунктом постанови заборонялося продавати, витратити, вивозити з Києва та на інший склад у межах міста всі вищезгадані предмети без особливого дозволу кінокомітету.

Поява третього пункту зумовлювалася гострою нестачею кіноплівки. А кінокомітет повинен був здійснювати зйомки. Тож у третьому пункті йшлося про термінову здачу всієї кіноплівки до кінокомітету. Щоправда, не безкоштовно: негативна плівка приймалася за ціною 3 карб., позитивна – 3 карб. 10 коп. (встановлені ціни діяли до 8 квітня).

Наступний пункт стосувався цензурних обмежень. Власники кінотеатрів представляли на попередній перегляд відділу цензури та рецензій (кінотеатр "Експрес", Хрещатик №25) не лише фільми, що демонструвалися в їх кінотеатрах, а також рекламний матеріал до них.

Закінчувалася постанова традиційними погрозами: військово-революційний трибунал і конфіскація майна.

Цензурній проблематиці була присвячена одна з наступних постанов кінокомітету. Нею заборонялося "всьяке приватне вуличне кіно- та фотознімання вуличних подій, маніфестацій, пересування військ і т. і." в межах України [18]. Вуличні кіно- і фотознімки, зроблені після 1 січня 1919 р., необхідно було доставити в кінокомітет. Вочевидь, новій владі було чого боятися...

Очевидно, дівість постанов Всеукраїнського кінокомітету була невисокою. Це змусило його керівництво видавати повторні постанови: про цензуру фільмів [21], про здачу кіноплівки [22], про облік діапозитивів, фото- та кіноапаратів [31]. У Києві кінокомітет змушений був продублювати й декрет Раднаркому УСРР "Про електротетри" від 25 лютого, дія якого в принципі поширювалася на всю територію підрадянської України. Аналогічна постанова Всеукраїнського кінокомітету про здачу наукових, видових та культурно-просвітницьких фільмів була опублікована аж 12 липня 1919 р. [19].

Улітку 1919 р. розпочався наступ, з одного боку – армій УНР і ЗУНР, з іншого – Добровольчої. Наприкінці серпня Червона армія залишила Київ, до міста вступила Добровольча армія. Усі нормативно-правові акти, введені більшовиками, були відмінені. Та в грудні більшовицькі війська знову захопили Київ. Розпочався третій етап радянзації, а в кінематографі – черговий цикл встановлення контролю.

25 грудня був опублікований наказ відділу народної освіти Київського губревкому, що зобов'язував відповідальних керівників київських мистецьких установ (кінотеатрів у тому числі) прибути для доповіді до підвідділу мистецтв згаданого відділу [7]. Згодом розпочалася вже традиційна реєстрація кінопідприємств і їх націоналізація.

"Усі кінопрокатні контори, кінофабрики (що функціонують у даний час і не функціонують), кіностудії і кінолабораторії повинні в триденний термін з дня опублікування цього наказу зареєструватися в кіносекції при Київському губвідділі народної освіти (Бібіковський бульв., №14)", – читаємо один з таких наказів [8].

20 березня 1920 р. Київський губревком видав наказ, за яким "усі кінопрокатні контори, кінотеатри, кінолабораторії і кіноательє, механічні майстерні, <...> усі склади кінематографічної сировини та кіномайна в м. Києві та Київській губернії, в чиїх руках вони б не перебували <...>, націоналізуються з усім своїм майном" [9]. Аналогічні накази видавалися іншими губревкомом. Виходили вони й згодом – під час і після завершення радянсько-польської війни 1920 р.

Таким чином, з моменту встановлення в Україні радянської влади розпочався процес підпорядкування "десятої музи" її інтересам. У 1918 р. він проходив доволі повільно (принаймні на нормативно-правовому рівні). Значні зрушення в цьому напрямі відбулися наступного року. Низка декретів, наказів, постанов і розпоряджень органів державних влади різного рівня спрямовувалися на встановлення контролю над кінопромисловістю аж до її націоналізації. У 1920 р. заходи контролю стають більш жорсткими, до того ж, поєднуються з активнішою націоналізацією кінопромисловості.

Публікація не претендує на вичерпність. У процесі подальших досліджень доцільно звернути увагу на такі перспективні напрями подальших досліджень, якими є формування органів управління кінематографом, подальше вивчення процесів націоналізації в окремих регіонах, налагодження більшовиками кіновиробництва в своїх інтересах та інші.

Використані джерела

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із франц. / Любомир Госейко. – К.: KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
2. Декрет Ради Народних Комісарів УСРР "Про електротئاتри" // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 25 февраля [№53].
3. Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво (1917-1929): Нариси / Іван Сергійович Корнієнко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 144 с.
4. Корнієнко І.С. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / Іван Сергійович Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1970. – 228 с.
5. Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино / Виктор Семенович Листов. – М.: Материк, 1995. – 176 с.
6. Миславский В.Н. Кино в Украине (1896-1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Наумович Миславский. – Харьков: Торсинг, 2005. – 576 с.
7. Наказ відділу народної освіти Київського губревкому керівникам мистецьких установ прибути для доповіді // Известия Киевского губернского революционного комитета. – К., 1919. – 25 декабря [№5].
8. Наказ Київського губерньського відділу народної освіти про реєстрацію кінопідприємств // Вісті Київського губерньського революційного комітету. – К., 1920. – 4 березня [Ч.61].
9. Наказ Київського губревкому від 20 березня 1920 р. про націоналізацію кінопідприємств // Вісті Київського губерньського революційного комітету. – К., 1920. – 27 березня [№79].
10. Наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановленню контролю над театрами і кінематографами // Вестник Украинской Народной Республики. – К., 1918. – 17(4) февраля [№23].
11. Наказ комісара в цивільних справах м. Києва про відновлення роботи театрів і кінематографів // Известия Киевского совета рабочих и солдатских депутатов. – К., 1918. – 31 января [№2].
12. Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про облік кінотеатрів і кіноательє // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 8 березня [№18].
13. Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про облік кінопідприємств, фільмів та апаратури // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 15 березня [№23].
14. Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про заборону продажу та вивезення кіноплівки з Києва // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 8 березня [№18].
15. Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про заборону витратити кіноплівку, хімреактиви, продавати та вивозити за кордон кіноапаратуру // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 11 березня [№20].
16. Островский Г.Л. Одесса, море, кино: Путеводитель / Георгий Лазаревич Островский. – Одесса: Маяк, 1989. – 184 с.
17. Постанова Всеукраїнського кінокомітету "Про облік кінематографічної і фотографічної промисловості" // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 28 березня [№33].
18. Постанова Всеукраїнського кінокомітету про заборону приватних кіно- та фотозйомок вуличних подій, маніфестацій, пересування військ // Вісті ВУЦВК. – К., 1919. – 2 квітня [№10].
19. Постанова Всеукраїнського кінокомітету про здачу наукових, видових та культурно-просвітницьких фільмів // Известия ВЦИК. – К., 1919. – 12 июля [№89].
20. Постанова Всеукраїнського кінокомітету про передачу в його розпорядження фільмів і діапозитивів науково-просвітницького характеру // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 2 марта [№58].
21. Постанова Всеукраїнського кінокомітету про цензуру фільмів // Вісті ВУЦВК. – К., 1919. – 16 квітня [№21].
22. Постанова Всеукраїнського кінокомітету про здачу кіноплівки // Вісті ВУЦВК. – К., 1919. – 16 квітня [№21].
23. Постанова Київського військово-революційного комітету про відновлення роботи магазинів, театрів і кінематографів // Известия Киевского совета рабочих и солдатских депутатов. – К., 1918. – 30 января [№1].
24. Постанова Кінематографічного комітету "Про облік кінематографічних картин, плівки, апаратів, частин до них, фотографічних апаратів і приладдя, фотопродуктів і вугілля для ламп // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 24 января [№27].
25. Постанова Кінематографічного комітету Комісаріату народної освіти УСРР про реєстрацію кінопідприємств // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 18 января [№23].
26. Постанова Кінематографічного комітету про цензуру фільмів // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 24 января [№27].
27. Постанова Тимчасового Робітничо-Селяньського Уряду УСРР про передачу театрів і кінематографів до відділу освіти // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 18 января [№23].
28. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: Сборник документов и материалов. – Изд.второе / А.М.Гак. – М.: Искусство, 1973. – 234 с.
29. Шимон А.А. Страницы биографии украинского кино / Александр Алексеевич Шимон. – К.: Мистецтво, 1974. – 152 с.
30. Шимон О.О. Сторінки з історії кіно на Україні / Олександр Олексійович Шимон. – К.: Мистецтво, 1964. – 152 с.
31. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.614. – Арк.34-34 зв.

**УКРАЇНСЬКІ ЧУМАКИ У НИЖНЬОМУ ПОВОЛЖІ:
ОСОБЛИВОСТІ ЖИТЛА ТА ГОСПОДАРСТВА
(історико-етнографічний нарис середини XVIII – початку XIX століття)**

Стаття присвячена історії появи в нижньоволзьких степах переселенців з України – чумаків. Автором розглядаються особливості їх господарювання, організації праці на соленому озері Ельтон, різновиди побудови українських хат, господарських споруд. Автор наголошує на тому, що внесок українських чумаків у комплексний розвиток Нижнього Поволжя є вагомим.

Ключові слова: чумак, Нижнє Поволжя, солевидобування, Волга, землеробство, скотарство.

The article is devoted history of appearance in nizhnevolz'kikh steppes of migrants from Ukraine – chumakiv; an author is examine the features of their menage, orgaizacii labour, on a solenosnom lake El'ton, varieties of construction of the Ukrainian houses, economic buildings. An author marks that a contribution of Ukrainian chumakiv to complex development of Lower Povolzhya is ponderable.

Keywords: Chumak, Lower Volga, solevydobuvannya, Volga, agriculture, animal husbandry.

За даними різних джерел в Росії мешкає від 2 до 5 млн. етнічних українців. Багато з них живуть розсіяно у великих та малих містах, одною-двома родинами в селах та сільській місцевості, однак є в Росії кілька регіонів, в яких українці розселені компактно і є основним корінним населенням. Окрім Кубані, Воронізької та Білгородської областей, Далекого Сходу, Башкирії, Західного Сибіру, таким регіоном є Нижнє Поволжя, зокрема Волгоградська область, де, за офіційними даними, сьогодні проживає понад 56 тисяч українців (близько 3% від усього населення [4]).

Одну з вирішальних ролей у залюдненні та економічному розвитку нижньоволзького регіону, зокрема Заволжя, відіграли українські чумакі – вихідці з Центральної й Слобідської України. В Саратовському та інших архівах (до складу Саратовської губернії входила територія сучасної Волгоградської області) зберігається достатня кількість документів, що висвітлюють питання розвитку солевидобування у Саратовській губернії, однак про роль українських чумаків в заселенні та господарському освоєнні Нижнього Поволжя в науковій літературі написано мало. Назвемо праці М. Костомарова, А. Гераклітова (к. XIX – поч. XX ст.), що приділили увагу дослідженню деяких аспектів історії та побуту українських чумаків. Деякі відомості про чумацький стан на Нижній Волзі знаходимо у дослідженнях саратовських істориків Т. Акімової (1930-1940-ві рр.), В. Чубенка (1960-1970-ті рр.), І. Шульги (1990-ті рр. – поч. XXI ст.). Окремі аспекти з історії солевидобувної промисловості та появи українських чумацьких поселень на згаданих теренах розглядалися автором статті в попередніх наукових розвідках [4]. Вважаємо, що питання історії поселення та особливостей традиційної етнокультури українських чумаків у Нижньому Поволжі не є вичерпаними.

Перші згадки про існування солевидобування на заволзькому озері Ельтон відносяться до середини XVII ст. Однак промисел цей був у той час неорганізованим та малозначущим в економіці нижньоволзького краю. Після ретельного біолого-географічного дослідження озера Ельтон (1730-1740-ві рр., П. Паллас, І. Лепьохін) та оцінки його соляного шару російський уряд визначив видобування солі на Ельтоні державною промисловою монополією. Царськими указами було різко піднято ціни на сіль і заявлено "об учреждении комиссарства по добыче соли" на озері Ельтон та про створення Низової соляної контори у Саратові. Царський уряд активно сприяв переселенню на лівобережжя Волги чумаків з України, які мали великий досвід в добуванні та перевезенні солі-самосадки з Криму, з лиманів Азовського та Чорного морів. Щовесні тисячі завербованих для транспортування солі українських чумаків з волами приходили до берегів соленого заволзького озера Ельтон, з року в рік їх кількість помітно зростала. З часом (досить швидко, протягом кількох років) українські чумакі практично витиснули російських селян з цього прибуткового промислу. Масовому переселенню чумаків-українців у заволзькі степи сприяло також і те, що при заснуванні у Заволжі нових поселень їм надавалися урядові пільги: звільнення від кріпосного права, податків та рекрутських обов'язків, надання великих ділянок землі.

Початок соляного промислу на озері Ельтон визначають 1747 роком, коли чумацькі ватаги почали вивозити ельтонську сіль до соляних містечок – місць складування солі. У вересні цього року до Саратова прибув перший транспорт з сіллю, доставили його чумакі з Полтавської та Харківської губерній на чолі з Іваном Осиповим [5]. Не зважаючи на екстремальні кліматичні умови та скрутне життя чумаків, про що свідчать кількаразові звернення протягом 1747-1754 рр. до Сенату зі скаргами на офіцерів і купців Саратовського соляного комісарства, які зловживали своїм становищем, у нижньоволзь-

ких степах швидко розросталися українські чумацькі поселення, де закладалися коморки – склади солі. Так, у середині XVIII ст. виникли слободи Покровська (м. Енгельс Саратовської області) і Узморська у Саратовському повіті; слобода Миколаївська (м. Миколаївськ Волгоградської обл.), слобода Котово, село Бобилі з хуторами у Камишинському повіті; слободи Капустин Яр, Царівка, Рахінка, Володимирівка, містечка Верхнє і Середнеахтубінське та інші у Царицинському повіті. Слід також підкреслити, що підсвідома етнічна прив'язаність до ландшафту відіграла вирішальну роль у розселенні українців у Нижньому Поволжі. Як зауважує дослідник історії Саратовської губернії к. XIX ст. О. Мінх, "порівнюючи заселення Саратовського краю, ми можемо побачити в етнографічних групах оселення народностей в улюблених місцевостях, а саме: українці займають степові місцевості – південь губернії" [3, с. 3]. Відтак, українські чумаки шукали природних умов, подібних до батьківщини; тому оминали пустельні й лісові райони, оселяючись у степах.

Постійна загроза набігів та пограбувань кочовиків у перші роки існування солевидобувної промисловості обумовила розповсюдження такого різновиду чумацького (а також козацького) житла у заволзьких степах, як курінь – землянка, що "будувалася за малоросійським зразком" [2, 49]. Викопувалася вона з урахуванням одночасного розміщення в ній 5-10 чоловік. Стіни усередині куреня обмазувалися глиною й укріплювалися підпорами разом з покрівлею, яка складалася з очерету, трави, переплетених хмизом, соломною й накритих земляним насипом. Курінь рідко був вищим за поверхню землі (тому вікна в ньому робилися у рідких випадках), його покрівля заростала травою й полином. Посередині куреня інколи ставили піч і виводили через покрівлю комин. Частіше усередині землянки розводили вогнище, дим від якого виходив через отвір у даху і через відкриті двері (звідси й назва цього виду житла). Входили в нього по земляних східцях, двері робили міцними, щоб зачинялися як зовні, так і з середини, що робило курінь неприступним для чужих.

Безсумнівно, навесні й влітку населення чумацьких нижньоволзьких слобод значно збільшувалося за рахунок нових, бажаних заробітків, чумаків з України. Життя змушувало їх будувати нашвидкуруч житло у вигляді опічків, конструкція яких була запозичена чумаками від козаків нижнього Дону. В умовах дефіциту або повної відсутності лісу вони використовували глину й соломую для виготовлення саманної цегли. З неї будували житлові будівлі, в середині яких ставили піч – димар (звідси й назва цього типу житла). Такий будинок спасав людину від холоду й нестерпної спеки. Опічки споруджували в слободі Миколаївській навіть до сер. XX ст., а в далекому нижньоволзькому степу їх можна де-ні-де зустріти й сьогодні.

Більш складним типом чумацького житла були "малоросійські мазанки" [2, 56]. Споруджували їх в селах, розташованих вздовж водойм, де ріс деревний чагарник. Система побудови мазанки була наступною: визначене для житла місце огороджували каркасом з плоту, приміщення розгороджували на частини також плотом, який виплітали з лозняка. Пліт з обох сторін обмазували товстим шаром глини, стіни робили рівними, ззовні і з середини їх білили або вохрили. Посередині мазанки споруджували цегляну піч, яку з сіней палили дровами, хмизом, кізяками (засушеним гноєм). Підлога у такому житлі була земляною. Інколи її вкривали травою, або соломною, але частіше регулярно змащували жовтою глиною. Дах покривали соломною й шаром глини, в стіни вставляли невеличкі віконця. З зовнішньої сторони такого житла робили призьби. Подвір'я огороджували тином або плотом. Мазанки й сьогодні можна зустріти у деяких українських селах Миколаївського, північних та північно-західних районах Волгоградської області.

Сезон чумацьких перевезень щороку тривав з 1 квітня до 1 листопада. Існувало два соляних тракти від озера Ельтон: перший – до слободи Миколаївської, завдовжки 136 км, другий – до слободи Покровської – 278 км. У літній період чумацькі валки йшли переважно у нічний час, коли спадала спека. Влітку чумаків пекло гаряче сонце, раною весною та пізньої осені вони мокли під дощем та мерзли під лютими степовими вітрами. По сіль їздили обов'язково з вогнепальною та холодною зброєю для оборони від набігів кочовиків.

Тяжкі умови праці чумаків засвідчує документ того часу: при загрозі пограбування й нападу кочовиків у степу від них вимагалася "соль становить на дороге, выгребая из возов, в бугры не ссыпать, а разбрасывать врознь и смешивать с пылью и песком, чтобы охочие люди, набрав ее, не отвезли и не продали бы". При цьому усі збитки цілком лягали на чумаків [4, 14]. Найважчою праця чумаків була у роки неврожаїв, коли волів доводилося тримати на підніжному кормі: 1785 року на степ налетіла сарана; всі чумаки, як засвідчує архівний документ, "разбежались розно" [2].

Однак, поступово обидва соляних тракти – Миколаївський й Покровський – облаштувалися. Чумаки розділили відстань від Ельтону до волзьких пристаней на перемени – шлях, що можуть пройти воли без корму й водою. На трактах, з точністю близько 30 верст один від одного, стали виникати ульоти – постійні двори для чумаків, де торгували хлібом, медом, продуктами харчування, пивом, вином. На місті ульотів з часом стали виникати цілі поселення з "хохлацьких саманних хат з плетеними трубами – димарями" [2, 49]. Поступово вздовж трактів стали з'являтися копані – колодязі з прісною водою, що мали найважливіше значення для роботи чумаків у солончаковому нижньоволзькому степу. На Саратовській дорозі чумаками було викопано 30 колодязів, 19 – біля озера Ельтон, 62 – на Камишинському шляху [1, 16]. Однак, прісної води не вистачало, чумакам приходилося брати її з собою про запас. В дорозі вона псувалася, навіть волам було небезпечно її давати. Облаштування ко-

лодязів йшло неохоче – причиною було те, що чумакам своїм коштом потрібно було прокладати дороги, будувати мости через річки, копати колодязі та ще й виплачувати податки за їх використання в державну казну.

Нелегкими умови для праці були також і в ломщиків – тих, хто безпосередньо добував сіль в озері Ельтон. Зазвичай добуванням (ломкою) солі займалися вільнонаймані селяни з центральних російських губерній, а також бідняки й бездомники з українських нижньоволзьких слобод. Без виклику, не отримуючи казенної платні, на початку травня вони приходили на озеро й, в очікуванні зручного для ломки солі часу, облаштовували ельтонські береги: споруджували курені, ремонтували старі землянки, приводили до ладу знаряддя праці. Робочими знаряддями солевидобувальників були важкі ломи (пешні), спеціальні лопати (типу черпаків) і дощаники (човни), на яких сіль транспортувалася до берегу. Робота солеломів була однією з найважчих в Росії: навіть у найспекотніші дні вони повинні були працювати, стоячи по пояс в соляній ропі, яка часто проникала через шви бахіл (з'єднаних між собою шкіряних чобіт і штанів) і сильно роз'їдала тіло, що викликало важкі виразкові шкіряні захворювання.

Зазвичай, робота ломщиків відбувалася артіллю. Місце в озері, що відбиралося для виламування солі, огорожували довгими палицями. На кожний дощаник сідало по двоє робочих – вони пливли углиб озера іноді за 100-200 метрів від берега на те місце, що було попередньо визначене. Перед тим, як спуститися у ропу, ломщики, окрім бахіл, одягали на ноги личаки і прив'язували дерев'яні колоди, щоб не ковзати по соляному настилу. Потім один робітник виламував сіль ломом, інший – підбирав лопатою й складав у човен. Завантаживши у дощаник 150-200 пудів солі, робітники відвозили човен до берега, де складали сіль у купу (точок): тут вона лежала кілька тижнів, висихала, після чого її перевозили кіньми на горбочок, де складали у великі бугри. Під накриттям сіль могла довго зберігатися: зазвичай, на продаж вона йшла після двох-трьох років "відпочинку" в буграх.

Продаж солі відбувалася наступним чином: спочатку порожню фуру зважували на кантарі (спеціальних вагах під дахом), на які фура заїжджала всіма колесами, потім її завантажували сіллю і знову зважували. Отримана різниця й записувалася як вага солі у спеціальній накладній. Транспорт (чумацька валка) з 20-50-ти фур на чолі зі старшиною (білетчиком: він отримував накладну на сіль – білет – на всю валку), відправлявся соляним трактом до Волги: до слобод Миколаївської або Покровської. Там фури переважували: якщо вага співпадала з вказаною в накладній, сіль зсипали у великі човни для подальшого транспортування або на беріг.

Чумацький промисел приносив казні і самим перевізникам солі величезні прибутки. Мати один чи два вози було економічно не вигідно. Зазвичай, заможні чумаки мали від 5-ти й більше возів, від 30-ти до 50-ти й більше волів, використовували працю наймитів. В чумацьку маржу (віз, фуру), запряжену парою волів, наклали від 50-ти до 70-ти пудів солі; в фуру, запряжену кіньми, – впововину менше: від 20-ти до 30-ти пудів. Чумацький двохвісний віз складався з передка й задка (осей з подушками – насадами й колесами), котрі з'єднувалися дерев'яним поздовжнім брусом – лисицею (розворою, підтокою). До передньої осі лисиця разом з коробом, що нагадував велике корито, прикріплювалася м'яко, за допомогою шворня. Вози у миколаївських чумаків були обладнані доволі досконалим поворотним передком з колесами, які згодом стали робити дещо меншими за задні. За засобами облаштування тягової частини чумацькі фури розподілялися на вози з дишлом (вія) і вози з голоблями. Однак переважали вози з дишлом, розраховані на парну яремну упряж. Дишло виробляли з міцних порід дерева й прикріплювали до передньої осі через отвір або розвилку. Чумацький віз мав міцний й глибокий, зроблений з дерев'яних дощок, короб для транспортування сипучого та іншого дрібного вантажу. Обов'язковою приналежністю чумацького возу були мазниця – відро з дьогтем для змащення коліс в дорозі й важниця – жердина, своєрідний домкрат для підйому воза під час поломки. Для запобігання попадання дощу або сирості у сіль чумаки накривали короб зшитими між собою й просоченими дьогтем шкірами волів або коней. Слід також додати, що задля гарного естетичного вигляду возів чумаки прикрашали різьбою передки, насади, люшні, а також ярма, занози на яких (як і роги волів під час приближення до рідної слободи й благополучного завершення чумацької ходки) "позолочували" – покривали фольгою, що виблискувала на сонці.

Навантажені воли проходили за добу близько 20 верст, через кожні 10 – 12 верст їм обов'язково давали відпочивати. Зазвичай, на подорож від озера Ельтон до Миколаївської слободи з вантажем і назад до озера порожняком відводилося від 10 до 12 днів, за сезон з середини квітня до кінця жовтня перевізники могли зробити 10 – 12 повних ходок. Про те, яким значимим для економіки краю був чумацький промисел, свідчать такі дані: у роки розквіту солевидобування на озері Ельтон за один сезон чумаками вивозилося близько 8 мільйонів пудів солі [5]. Одна чумацька валка (вона розтягувалася по ступу на кілька верст) до слободи Миколаївської коштувала 325 тисяч рублів, а було в слободі близько 6,5 тисяч пароволових фур [5]. Тому чумацькі поселення були на той час одними з найбагатших у краї.

Зауважимо, що успішний розвиток соляного промислу у Нижньому Заволжі був би неможливим без комплексного освоєння краю, в першу чергу – землі. Українські чумаки перенесли у нижньоволзькі степи розповсюджену на Україні практику селянського землезабезпечення по праву першого заволодіння вільною землею – займанщини, яка, як вільне, ніким не обмежене володіння земельними паями, їх самостійна обробка без регламентацій та поборів, розцінювалася вихідцями з України як найспра-

ведливіше вирішення земельного питання. Доречи, родючі землі заплави між Волгою і її притокою Різницькою Воложкою, на березі якої була заснована чумацька слобода Миколаївська, отримали скорочену назву Займище. Походження цього слова від "займанщина" миколаївці з часом забули, однак сама назва зберігалася аж до затоплення цих земель Сталінградським водосховищем у 1960 р. У Займищі, після весняної повені, миколаївські чумаки успішно освоювали цілину: вирощували картоплю, капусту та інші городні культури, косили сіно, заготовлювали дрова й ліс для житла, ловили рибу й охотилися на водоплаваючих птахів та звірів. Однак, використовувати землі у заплаві для сільськогосподарських потреб можна було лише з кінця травня, коли спадав повінь і ґрунт втрачав надмірну вологість. Тому вирощування зернових культур, як одна з основних галузей землеробства українських чумаків, що були носіями багатого досвіду вирощування хлібів в умовах степової зони, отримала своє розповсюдження на богарних землях Заволжя.

Отже, з самого початку освоєння ельтонського соляного промислу, задля вирішення продовольчого питання, українські чумаки активно зайнялися землеробством. Відомий російський географ П. Паллас, описуючи у 1770-х рр. чумацьку слободу Миколаївську, вказував, що "населяють її малоросіяни, що поселилися тут заради соляного промислу", і окремо підкреслював, що "біля слободи на піщаних пагорбах побудовані багато вітряних млинів за малоросійським зразком" [2, с. 61], що дає нам підстави стверджувати, що протягом чверті сторіччя (від початку соляного промислу у 1747 р.) чумакам вдалося освоїти значні земельні масиви. На той час у Заволжі була розповсюдженою традиційна для Слобідської України парова система землеробства трипільного сівообігу, основу якої складали два діючих поля – озиме і ярове. Третє поле відпочивало, тобто "парилося": оброблялося сільськогосподарським знаряддям задля пом'якшення землі, звільнювалося від бур'янів. Одним з специфічних прийомів боротьби з бур'яном була толока: на парове поле протягом 10-15 днів (а інколи й на весь період пара) виганяли пастися свійську худобу, яка виїдала й витоптувала непотрібну рослинність. Ще одним з розповсюджених способів боротьби з будяками було випалювання бур'янів. Додамо також, що головною зерновою культурою у чумаків було жито – стійке до ґрунтових й кліматичних степових умов, що давало відносно стабільний врожай, менше за інші культури було схильним до захворювань. До того ж озимий посів, при загибелі його паростків від шкідників, завжди підстраховувало ярове жито. Наприкінці XVIII ст. миколаївські чумаки почали сіяти також жаростійку пшеницю-арнаутку, яка любила сухий та теплий ґрунт і давала непогані врожаї в степовому Заволжі. Слід зауважити, що, освоюючи степові простори Нижнього Заволжя, українські чумаки зіткнулися зі специфічними природними й кліматичними умовами: отримання врожаю основних землеробських культур на степових землях було очевидно непорівнянне з величезною масою вкладеної праці. Це примушувало селян з максимальною обережністю ставитися до оновлення технології землеробства і йти шляхом постійного розширення виробничої площі. Цей процес, безперечно, мав історично прогресивне значення: тільки така практика дозволяла виявляти зручні для землеробства землі. Однак, використання освоєної земельної площі при максимальній експлуатації й натуральному характерові господарства досить швидко (за три – п'ять років) призводило до критичного рівня врожайності й виснаження ґрунтів. За свідченням сучасників, в саратовському Поволжі "земледельці в тамошней стороне совсем не знают, что такое навоз. Оный лежит у них отчасти на скотных дворах... без всякого употребления... да в оном донине и нужды не было потому, что как земли там весьма много, и часто не ближе 30 верст одна деревня от другой отстоит" [5]. Отже, можемо зробити важливий висновок: починаючи з середини XVIII ст. однією з головних галузей господарства українських нижньоволзьких чумаків стає землеробство (чому сприяла наявність значних вільних земельних масивів) і, звичайно, історично пов'язане з ним скотарство.

Спочатку як основну робочу силу чумацького промислу у Нижньому Поволжі чумаки використовували українських ("малоросійських") волів. Однак, зміцнення торгових та економічних зв'язків з кочовиками (насамперед з калмиками) призвело до того, що згодом чумаки стали віддавати перевагу калмицьким волам, які були потужніше за українських, а також більш пристосованими до місцевих кліматичних умов. Не випадково значний торг великою рогатою худобою виник біля поселення ломщиків солі на озері Ельтон: сюди приводили різноманітну свійську худобу киргизи, калмики, татари. Окрім чумаків, худобу закупали також російські купці для перепродажу у центральних російських губерніях. Товарообіг з кочовиками, життя яких було повністю пов'язаним із скотарством, відіграв вирішальну роль у перші роки розвитку солевидобування на озері Ельтон, для обслуговування якого були потрібними десятки тисяч голів робочої худоби. Однак, українські чумаки також мали значний досвід у розведенні худоби. До того ж у степових районах південно-східної Росії екстенсивний розвиток скотарства був можливим при мінімальних затратах: цьому сприяли природні умови, в першу чергу – екологічні. Відкриті степи з постійними вітрами перешкоджали виникненню страшних хвороб – епізоотій різноманітної етіології, що руйнували базу навіть для звичайної репродукції поголів'я свійської худоби. Водночас загалом у європейській Росії гостро відчувалася проблема з нестачею сіножатей. Однак у Саратовській губернії цих угідь було значно більше за норму, а неосвоєні степові заволзькі землі взагалі не мали ніяких обмежень. Все це призвело до того, що одночасно з розвитком солевидобування на озері Ельтон українські чумаки успішно зайнялися скотарством і згодом досягли у цьому виді господарської діяльності значних результатів.

Наприклад, як засвідчує Є. Малюта, у кожному чумацькому подвір'ї слободи Миколаївської було не менше 10-ти волів тільки для транспортування солі: чумацький промисел для однієї селянської родини був доходним тільки при використанні одночасно 4 – 5-ти возів, при меншій їх кількості чумаки діставали збитків [2, 53]. До того ж, маючи своє господарство, подвір'я, він повинен був мати також робочу худобу для обробки землі, худобу для отримання молока, м'яса, вовни тощо. Отже, саме життя змушувало чумака активно займатися свинарством, птахівництвом, вівчарством тощо. При наявності багатого Займища – заливних луків волзької заплавної – кормів для худоби вистачало усім миколаївським селянам. Від кочовиків чумаки досить швидко перейняли спосіб цілорічного годування худоби – тебеньовку, що використовувався разом зі стійловим утриманням. При тебеньовці худоба годувалася наступним чином: першими у степ випускали пастися коней; вони розбивали копитами суху степову землю (влітку) або сніг (взимку) і доставали з-під нього засохлі рослини. За ними йшли велика рогата худоба та вівці. Останніми у цьому змішаному гурті були верблюди, невибагливі до їжі, могли їсти все, що залишалося у степу після попередньої худоби. При стійловому утриманні свійської худоби (її тримали в спеціальних "загінних дворах" – будівництво великих приміщень для худоби було фінансово затратним) використовували не тільки заготовлене сіно, але й житню солому, якою чумаки покривали й ремонтували дахи своїх хат і дворових будівель; використовували її також і як підстилку для худоби.

Інтенсивність фізичного навантаження на робочу худобу у чумаків була непомірно високою, однак і забезпеченість її кормами була не нижчою за норму. Брак кормів відчувався лише поблизу озера Ельтон при масовому скупченні чумацької худоби, яка повністю виїдала підніжний корм біля соляного промислу. Заливні луки волзької заплавної були найкращим місцем для випасу продуктивної худоби: тутешні трави мали надзвичайні поживні властивості, що позначалися на якості продукції великої рогатої худоби: наприклад, удійність українських (т. зв. "черкаських") корів досягала 12-ти і навіть більше літрів за добу; на відгодуванні у заплаві вони також давали і більше за іншу худобу м'яса. Активному розвитку скотарства в Нижньому Заволжі наприкінці ХУІІІ ст. сприяла поява вздовж солевозних трактів і берегів рік багаточисельних чумацьких хуторів, що знаходилися одне від одного на значній відстані. Хутірська система склалася не випадково: вона сприяла максимальній ізоляції на випадок епізоотій великих стад рогатої худоби, кінських табунів тощо.

Отже, українські чумаки у Нижньому Поволжі відіграли значну роль не тільки у розвитку солевидобувної промисловості, а й у комплексному освоєнні території межиріччя Волги та Дону. Свого часу відомий російський філософ Л. Гумельов обґрунтував теорію пасіонарності етнічної історії, визначив, що пасіонарність – це ознака людей, що мають підвищене тяжіння до дії [2, 7]. Тільки українські чумаки – пасіонарії могли витримати важкі умови освоєння ельтонського соляного промислу, за якими стояло завдання історичного значення: освоєння заволзьких земель, відпрацювання господарських форм проживання. Ще у ХУІІ ст. нічийний, Заволзький степ поступово став об'єктом культурного співіснування, етнокультурної адаптації та етнічної міксації українського й російського етносів. До сьогодні нащадки чумаків-українців зберігають говірку своїх дідів, пісенний фольклор, особливості українського побуту, кухні, менталітету, поєднуючи їх з особливостями господарства нижньоволзьких росіян (принципи спорудження житлових будинків, елементи одягу, кухні тощо). Відтак, українські чумаки стали однією з складових українсько-російського етногенезу, що історично склався у Нижньому Заволжі і має надзвичайно цікаву історію, ще не вичерпану у дослідженнях до кінця.

Використані джерела

1. Акимов Т.М. Поволжские чумаки: исторический очерк о поволжских украинцах / Т.М. Акимов. – Саратов, 1936. – 290 с.
2. Малюта Е.В. История земли Николаевской: Настольный и дорожный справочник для русских людей / Е.В. Малюта. – Николаевск, 2003. – 458 с.
3. Минх А.Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии (собраны в 1861 – 1888 годах) / А.Н. Минх. – Репринт. воспр. издания 1890 г. – Саратов, 1994. – 215 с.
4. Сінельнікова В. Політичні та економічні передумови появи українських поселень у Поволзьких степах у ХУІ – ХІХ століттях / В. Сінельнікова // Народна творчість та етнографія. – 2005. – №5. – С. 100 – 104. Сінельнікова В. З історії та побуту українських чумаків у Нижньому Поволжі / В. Сінельнікова // Народна творчість та етнографія. – 2006. – №3. – С. 35 – 41.
5. Центральний державний історичний архів РФ. – Ф. 1285, Оп. 1; Ф. 558, Оп. 1.; Ф. 379, Оп. 1.

**СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ МУЗИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ
НА СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТОГЛЯДУ ІНДИВІДУ**

Розглядаються можливості покращення якості акустичного оформлення концертно-розважальних заходів за рахунок використання системи дистанційних вимірювальних мікрофонів на базі інтелектуального аналогового інтерфейсу, які поєднані з комп'ютером. Показано переваги запропонованого способу побудови таких пристроїв.

Ключові слова: концертно-розважальні заходи, моніторинг звукового поля, аналоговий вимірювальний канал, цифро-аналогові перетворювачі, передача сигналів в одній смузі частот.

The possibilities of improving the quality of sound in the rooms for concerts and shows. This is realized by measuring microphones. They are connected to the PC using the intelligent analog interface.

Keywords: Concerts and entertainment events, monitoring of the sound field, the analog measurement channel, the converter digital to analog, the transfer of various signals in one band.

Твори музичного жанру здатні надзвичайно впливати на людину. Впливова сила музичного мистецтва була відзначена відомими мислителями в минулого і підтверджена науковими даними. Ще у дев'ятнадцятому сторіччі з'явилась знаменита філософська праця Володимира Соловйова "Общий смысл искусства", в якій робиться висновок: мистецтво своїм кінцевим завданням повинно втілювати абсолютний ідеал не лише в уяві, а й насправді – повинно одухотворити, наповнити новою дійсністю наше реальне життя.

Однак процеси вторгнення досягнень науково-технічної революції в соціально-культурну сферу суспільства, які відбуваються нині у світі і в нашій країні, потребують адекватних дій до мінімізації негативних впливів та контролю за ними.

В цьому плані питання правильного оформлення акустичних параметрів концертних приміщень, що призначені для виконання музичних творів, потребує особливої уваги.

Завдання створення звукового образу, що задуманий автором музичного твору, може бути зведено нанівець при неправильному розташуванні акустичних систем, нештатному рівні звуку в кожному окремому місці для прослуховування та ін. Такі проблеми акустики та технічного забезпечення можуть привести до того, що автор твору музичного мистецтва не може донести до глядача його основну ідею та свій творчий задум.

На цей процес впливають такі фактори, як реверберація (перевідбиття звуку) в приміщенні, створення натурального звучання музичних інструментів завдяки звуженню частотного діапазону, відбиття та поглинання звукової енергії в різних частотних діапазонах та ін. Також може спостерігатися спотворення ритму чи нівелювання основної теми музичного твору.

Дуже важливим моментом є те, що диригент оркестру може знаходитися в зоні спотвореного звучання і відповідно до цього виконувати неправильні дії по керуванню оркестром, орієнтуючись на відчуття свого слухового апарату. Аналогічна ситуація може спостерігатися і у виконавців музичних творів. У підсумку – ідея музичного твору може бути не донесена до конкретного слухача завдяки невдалому акустичному оформленню концертного приміщення.

Крім того, підвищений рівень звуку може негативно впливати на слуховий апарат диригента, виконавців та слухачів при значних перевищеннях рівнів звуку за медичними нормами. Цю проблему можна розглядати і з точки зору екології. Моніторинг акустичного мікросередовища, що оточує людину під час прослуховування музичних творів, є також актуальним завданням з точки зору можливого негативного впливу акустичних (звукових) та вібраційних полів слухового апарату та навіть психічного здоров'я.

Для мінімізації впливу цих вищезазначених факторів необхідне спеціальне обладнання для вимірювання параметрів акустичного поля в концертному приміщенні.

Тому, фактично, цілу гаму проблем культурологічного плану не можливо повноцінно вирішити в чисто гуманітарному розрізі, а потребує також застосування адекватних технічних засобів, що базуються на новітніх інформаційно-вимірювальних технологіях.

Питання контролю рівнів значень цих фізичних величин в розрізі охорони праці мають ефективний та апробований механізм реалізації. Існують також нормативні документи та гама вимірювальних пристроїв вітчизняного виробництва, що є незручними в практичному застосуванні чи морально застарілими в технічному плані. Імпорتنі вироби такого плану є занадто дорогими з огляду на широке використання.

Сучасні концертно-розважальні заходи, що проходять у закритих приміщеннях характеризуються великою насиченістю та потужністю звуковипромінюючих пристроїв (акустичних колонок), які спроможні створювати в приміщенні підвищений рівень звуку, що може значно перевищувати рівні допустимі за санітарними нормами. Одноразове проведення акустичної експертизи приміщення недостатньо, оскільки практика проведення цих заходів показує, що комплекти та характеристики звукопідсилюючого обладнання можуть часто змінюватися від заходу до заходу. Крім того, дії операторів звукового обладнання в процесі проведення культурно-розважальних заходів можуть призводити до неприпустимих рівнів звуку в певних зонах приміщення.

В зв'язку з цим є потреба проводити постійний моніторинг звукового поля в приміщенні за допомогою системи вимірювальних мікрофонів, об'єднаний в систему з можливістю автоматичного контролю рівнів звуку за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення та персонального комп'ютера загального використання. Вартісні характеристики такого обладнання повинні бути в таких межах, які роблять перспективність його широкого застосування.

Вирішення цього завдання не можливо традиційними технічними рішеннями і потребує формування вимірювального каналу на нових засадах. Техніко-економічні показники вимірювального каналу повинні бути орієнтовані на мінімальну собівартість виготовлення з точки зору можливості широкого застосування.

Огляд методів та засобів впливу звукового поля на соціально-культурну сферу суспільств.

Як відомо, під поняттям звук розуміють відчуття людини пов'язані з реакцією слухового апарату на коливання повітряного середовища в смузі частот 16 Гц-20 кГц. Рівні звуку не повинні перевищувати поріг чутливості вуха людини згідно санітарних норм.

Оцінку шумового середовища та його дію на людину доцільно проводити з використанням поняття еквівалентного рівня енергії шуму.

Сприйняття звуку людським вухом є складним процесом. Як відомо, людське вухо по різному реагує на звуки з різними частотами. Чутливість вуха збільшується при частотах від 16 Гц до 1000 Гц. Найбільшою чутливістю є в діапазоні частот 1000 Гц до 4000 Гц, де вона практично постійна. Графіки кривих рівної гучності, які побудовані на експериментальних дослідженнях Флетчера і Мунсона характеризують це явище. Прилади для вимірювання шуму будуються на основі полосових фільтрів і вимірюють рівень звукового тиску чи енергії в певній смузі частот.

Шумова дія характеризується діапазоном частот та амплітудою акустичних коливань. Цікавими є коливання звукових частот з рівнем звукового тиску порядку 100дБл (відповідає рівню дуже гучної музики).

Всі методи вимірювання шумів поділяються на стандартні та нестандартні.

Стандартні вимірювання регламентуються відповідними стандартами і забезпечуються стандартизованими засобами вимірювання. Величини, які підлягають вимірюванню також стандартизовані. Нестандартизовані методи використовуються при наукових дослідженнях та вирішення спеціальних задач.

Стандартними характеристиками джерела шуму є :

1. рівень звукового тиску,
2. рівень звуку,
3. рівень звукової потужності та інші.

Прилади для вимірювання звуку, як правило, складаються з сенсора (вимірювального мікрофона) підсилювача, частотних фільтрів (аналізатора частоти), реєструючого приладу. Характеристики яким повинні відповідати такі прилади, зазначені в ГОСТ17187-81.

Вимірювальний мікрофон є основним елементом перетворення акустичного сигналу в акустичний з метою його подальшого аналізу. В даний час випускаються та найшли широке розповсюдження конденсаторні, електретні та п'єзоелектричні мікрофони. Конденсаторні мікрофони служать для точних вимірів шуму. П'єзоелектричні мікрофони більш дешеві та менш стабільні, використовують для звичайних вимірів.

Вплив відчуттів людини на її культурний рівень.

Серед основних відчуттів людини слух має найважливіше значення-він дозволяє орієнтуватися в звукових інформаційних полях. Насичення зовнішнього простору підвищеної інтенсивності може привести до спотворення звукової інформації і порушенню слухової активності людини. Вухо має свою систему самозахисту від пошкодження. При появі зовнішніх звукових подразників, які перевищують 135 Гц –140 Гц елементи вуха значно зменшують вплив, але, все одно, збитковий рівень звуку призводять до пошкодження внутрішнього вуха людини, наслідком чого є як мінімум зміщення порога чутливості на певний період. Цей період може сягати від декількох хвилин до декількох діб в залежності від рівня пошкодження (аналог контузії). При постійному впливі збиткових рівнів звуку може настати постійна втрата слуху (в цих випадках йде відмирання чутливих елементів вуха).

Крім того, сукупність звуків підвищеної інтенсивності у підвищеному діапазоні частот від інфразвукового (нижче 20 Гц) до ультразвукового діапазону (більше 20 кГц) включно можуть призводити до зміни електричної провідності шкіри, активності головного мозку і серця (особливо на частоті близької 120 Гц та кратних частотах), швидкості дихання та рухливості організму. В окремих випадках підвищений рівень звуку може стати причиною зміни розмірів жельоз ендокринної системи, звуження кров'яних протоків, підвищення тиску, розширення зрачків, зниження статевої активності, втрата апетиту, сну, розладу психіки і т.д.

Шуми, що виникають з за вихрів потоку біля твердих границь (духові музичні інструменти). Механічний шум, основним джерелом є ударні інструменти. Спектр механічного шуму має широкий спектр частот. Вібрації, так як і звук є постійно діючим фактором, який впливає на спеціальні структури в організмі людини – механорецептори. Вібрації створюють в зовнішньому середовищі своєрідне інформаційне поле. Організм може сприймати вібраційні (коливальні) процеси як інформаційні. Вплив вібрації може як стимулювати певні життєві процеси, так і пригнічувати їх.

В організмі людини проходять свої коливальні процеси з низькою частотою. Фізіологічні гігієнічні та поліклінічні дослідження показали що тривала дія вібрації, яка перевищує на 2-9 дБ нормативні значення може викликати зміни центральної нервової та серцево-судинної системи, які проявляються подовженням слухової та зорово-моторної реакції, розвитком вегетативно судинної дистонії і гіпертонічної хвороби і т д.

При нормуванні звуку використовують два методи:

По ліміту спектру звуку і по рівню звуку за шкалою А. Перший метод нормування є основним для постійних шумів. Другий метод – для орієнтовної оцінки постійного і непостійного шуму. Дозволений рівень звуку в приміщенні залів кафе ресторанів 55 дБ, а максимальний 70 дБ на октаву.

Концертно-розважальні приміщення як оптимальні для музикального сприйняття особистості.

Процес формування звукового поля в приміщенні пов'язана з явищами післязвучання (реверберації) та розсіяння (дифузії). Якщо в приміщенні починає працювати джерело звуку, то на перший момент маємо лише прямий звук. По досягненні звукової хвилі поверхні яка відбиває звук, картина поля змінюється, оскільки з'являються відбиті хвилі.

Як відомо, якщо на шляху звукової хвилі знаходиться предмет, розміри якого малі по відношенню до звукової хвилі то практично не має спотворення звукового поля. Для ефективного відбиття потрібно щоб розміри, елементів відбиваючої поверхні були більшими чи дорівнювали довжині звукової хвилі. Практично вважається що звук повністю затухає коли його інтенсивність падає в 10 раз від рівня, який був під час його вимикання, що відповідає зниженню акустичного тиску на 60 дБ. Таким чином, звукове поле характеризується затуханням реверберації.

Розрахунок часу реверберації виконують за допомогою емпіричної формули Сейбіна, чи формули Евріна залежно від коефіцієнту поглинання звукової енергії. Зазначимо, що сумарний рівень звукового тиску від різних частот не залежить від співвідношення фаз звукового тиску цих хвиль. Але співіснування двох хвиль однієї частоти залежить від співвідношення фаз, іншою мовою, вони є когерентними.

Вимірювальний канал класичного типу: вимірювальний мікрофон – підсилювач – кабель зв'язку – вимірювач (типова схема шумоміра) для вирішення задачі постійного акустичного моніторингу не є оптимальним з огляду на реальні умови використання.

Тому, для організації багатоточкового постійного моніторингу звукового поля концертно-розважальних приміщень пропонується система, в основі якої лежить аналоговий вимірювальний канал підвищеної завадозахищеності та точності [2].

Така структура каналу передбачає об'єднання з датчика з мікропроцесором. Таке об'єднання дозволяє підвищити, насамперед, точність перетворення вхідної фізичної величини за рахунок лінеаризації характеристик датчиків і компенсації похибки вимірювання рівня звуку, що пов'язане зі зміною температури навколишнього середовища.

При використанні схеми на основі мікро ЕОМ, аналого-цифрового перетворювача і двох цифро-аналогових перетворювачів виконується корекція в аналоговій формі в вимірювальному перетворювачі акустичного сигналу. Це досягається компенсацією основних складових похибки вимірювального акустичного датчика за допомогою цифро-аналогових перетворювачів. Крім цього, в інтелектуальних датчиках забезпечується можливість обміну цифровою інформацією, використовуючи стандартну інформаційну мережу (наприклад для цілей оперативного тестування системи) [1]. У цій мережі цифрові сигнали передаються по тій же лінії зв'язку, що й аналогові. Для передачі цифрової інформації використовується принцип частотної модуляції на частоті 1200 Гц та 2200 Гц. Цифровий та аналоговий сигнали передаються по одній парі проводів шляхом простого накладення.

До основних недоліків таких систем можна віднести:

- обмеження смуги аналогових сигналів до частоти 10 Гц у зв'язку з особливістю роботи цифрового фільтру [3];

- можливість зв'язку тільки з одним акустичним датчиком.

Від зазначених недоліків вільний аналоговий інтерфейс [4] на основі струмових диференціальних схем, що дозволяють формувати на передавальному кінці диференціальні й синфазні сигнали для різного типу переданої інформації при роботі зі звичайними мікрофонами ємнісного типу. Наприклад, диференціальні сигнали можуть бути використані для передачі вимірювального сигналу звуку, а синфазні – цифрового керування процесом виміру і тестування вимірювального каналу.

При цьому ці сигнали можуть перебувати в одній смузі частот за рахунок ефективного розділення на приймальному кінці лінії. Його основними структурними елементами є: кабельний трипровідний канал зв'язку, цифрова передавальна частина і мікроконтролер аналог мікросхеми 80C51.

Для відновлення форми вимірювального сигналу вихідний сигнал перетворювача напруга-частота з імпульсним зворотним зв'язком надходить на вхід фільтра, що відновлює, виконаного на основі ітераційних інтегруючих перетворювачів, що забезпечує високу точність і швидкодію відновлення вихідного сигнала.

лу. Цифрова інформація передається по тим же каналі зв'язку за допомогою стандартних модемів у напів-дуплексній формі, що дозволяє, одержати від датчиків 2-4 цифрові повідомлення на хвилину.

Моделювання за допомогою програми Matlab містило в собі дослідження характеристик вимірювального каналу звуку, правильності передачі різних типів сигналів в умовах впливу різноманітних електромагнітних завод.

Зазначений спосіб формування вимірювального каналу звуку показав свою ефективність для завдань акустичного моніторингу концертних приміщень.

Таким чином, пропонується пристрій має наступні переваги:

- більш висока точність і заводо захищеність;
- використання одного каналу зв'язку для передачі аналогової й цифрової інформації в одній смузі частот;
- можливість роботи з багатьма акустичними датчиками на одній лінії;
- широка смуга корисного сигналу;
- можливість роботи без модемів та частотної модуляції сигналів вимірювальних мікрофонів на обмежених відстанях завдяки оптимальній схемі фільтрації та розділення.

Було проведено математичне комп'ютерне моделювання елементів вимірювального каналу за допомогою програмного пакета Matlab, яке підтвердило його високі технічні характеристики.

Використані джерела

1. Бабак В.П. Трипровідний аналоговий інтерфейс. МПК G06F13/00 / В.П. Бабак, Д.П. Орнатський : Патент на винахід № 74738 (UA). – Бюл. №1, 2006.
2. Квасников В.П. Интеллектуальный аналоговый интерфейс для многоточечных информационно-измерительных систем / В.П. Квасников, Д.П. Орнатський // Интегрированные интеллектуальные робототехнические комплексы ИРТК-2008 : материалы I міжнар. наук.-практ. конф. – К.: НАУ, 2008.
3. Кестер У. Интеллектуальные датчики / Кестер Уолт, Честнат Билл, Кинг Грейсон. – АВТЭКС Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.autexspb.da.ru>.
4. Орнатський Д.П. Дифференциально-токовые структуры в аналоговых интерфейсах информационно-измерительных систем / Орнатський Д.П. Виничук О.А., Нимченко Т.В. // Обробка сигналів і негауссівських процесів : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Черкаси: ЧДТУ, 2007.
5. Флиер А. Культурология для культурологов / А. Флиер. – М.: МГУКИ, 2009. – 693 с.

УДК 50(477)

Ігор Вікторович Хроненко
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМИ ФІЗИКИ, МАТЕМАТИКИ ТА ПРИРОДОЗНАВСТВА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ М. І. ГУЛАКА

У статті висвітлюється багатогранний талант вченого-енциклопедиста, одного із засновників Кирило-Мефодіївського товариства М. І. Гулака. Висвітлюється його наукова діяльність в сфері фізики, математики і природознавства.

Ключові слова: М.І. Гулак, природознавство, математика, фізика.

Many-sided talent of scientist-encyclopaedist lights up in the article, one of the founders of Kyrylo-Mefodiivskogo society of M. I. Gulaka. The article lights up him scientific activity in the sphere of physics, mathematics and natural history.

Keywords: M.I. Glulak, naturlhistory, mathematics, physics.

Однією із найбільших особливостей наукової спадщини одного із засновників і ідеологів таємної політичної організації (Кирило-Мефодіївського товариства) М. І. Гулака є енциклопедизм його наукових інтересів, широка обізнаність не тільки з історичними, літературознавчими, юридичними, лінгвістичними джерелами, а й точними науками та природознавством.

Дослідники відзначають, що до сьогодення дня "глибоко не вивчена математична спадщина М. І. Гулака" [6, 84], а також весь цикл його праць у галузі природознавчих наук. Тому в цій статті хотілось би частково висвітлити цю тему.

Формування свого наукового фундаменту майбутній кирило-мефодієць М. І. Гулак зазнав у Дерпському університеті, в якому професори Ф. Нейє, К. Отто, Є. Озенбрюген, Є. Брекер зуміли прищепити йому знання з юриспруденції, а також математики, природознавства та інших точних наук.

Пізніше, розробляючи програмні документи Кирило-Мефодіївського товариства, він разом з В. М. Білозерським вносив пропозицію дати дітям селян основи знань з природознавства, фізики, арифметики, письма, землеробства, садівництва, ремесла, медицини тощо. Тобто разом з товаришами

вчений виношував мету виховання і навчання народу прогресивним методам ведення землеробства та ремісничих навиків.

Вже після арешту, під час ув'язнення на три роки у Шліссельбурзьку фортецю, Гулак наполегливо опрацьовує історію і античну літературу¹ (вивчає в оригіналі твори Арістотеля, Вергілія, Гесіода, Гомера, Горація, Овідія, Платона, Плавта, Піндара, Софокла і Тацита. Перекладає з старогрецької мови Еврипіда), а також праці з математичного аналізу (зокрема Лангранжа²), вивчає розробки натураліста Жоржа Кюв'єта³ інших природознавців.

Багатогранний талант вченого-енциклопедиста М. І. Гулака проявився якраз в подальшій його педагогічній та науковій діяльності. Вчителюванню М. І. Гулак присвятив більше 40 років свого життя, але весь цей час він поряд з гуманітарними й викладав точні науки: в другій Одеській гімназії – російську мову та географію (1859-1860 рр.), Одеському Рішельєвському ліцеї – математику (1861 р.), Керченському жіночому інституті – історію та природничі дисципліни (1862 р.), Ставропольській гімназії – математику (1862-1863 рр.), Кутаїській гімназії – фізику та космографію (1863-1867 рр.), Тифліській гімназії – математику, фізику, латинську та грецьку мови (1867-1886 рр.)

Саме у "кавказький період" наймасштабніше розгортається просвітницька діяльність вченого. Він читає публічні лекції, присвячені, зокрема, космогонічній системі Канта-Лапласа, спектральному аналізу, питанням мікробіології, літературознавства. Виступає і в пресі з пропагандою передових ідей у галузі астрономії, електротехніки, технології, ловного господарства, економіки, санітарної справи і екології⁴.

Взагалі творчість М. І. Гулака 60-90-х років XIX ст. позначена ідеями так званої "позитивної науки", яка носить прикладний характер. Вже в 1859 р. після публікації в Одесі "Дослідження трансцендентних рівнянь" (французькою мовою) вчений отримує схвальні відгуки від Паризької Академії Наук, яка порівнювала цю роботу з "Лекціями з диференціального та інтегрального числення" (Париж, 1840) французького математика абата Мари Муаньо [6, 86]. В подальшому, М. І. Гулак, досліджує прикладні питання математичних наук у статтях: "Про сучасний стан європейського градусного виміру" (Тифліс, 1873) та "Спроба геометрії в чотирьох вимірах" (Тифліс, 1877).

Дослідження М. І. Гулака "Спроба геометрії у чотирьох вимірах" належало до піонерських праць з новітньої геометрії у світовій науці і було, вірогідно, першою публікацією з питань багатовимірної геометрії у вітчизняній науці. У цій праці він розробив власний варіант чотиривимірної геометрії, побудованою за аналогією з евклідовою стереометрією. Подібно до М. І. Лобачевського, він зауважує, що наукові відкриття адекватні копернівському перевороту в історії науки. Розмірковуючи над поняттями простору, М. І. Гулак приходить до висновку про його чотиривимірну кривизну. Ця ідея, як стверджують деякі вчені, на кілька десятиріч випередила висновки, які згодом були обґрунтовані в загальній теорії відносності А. Ейнштейна.

Філософські погляди Гулака позначені пошуком виходу з того ідейного тупика, до якого, як підкреслював Ф. Енгельс у "Діалектиці природи", приводили науку абсолютизація механістичних уявлень та метафізична односторонність мислення природодослідників. І хоч йому й не вдавалось позбутися дійсних вагань у розв'язанні деяких загальнотеоретичних питань природознавства, основною у творчості Гулака була тенденція до подолання ідеалізму, що ґрунтувалась на природничо-науковому матеріалізмі та боротьба за передову науку.

Творчість Гулака зрілого періоду пройнята пафосом ствердження природничо-наукових ідеалів пізнання світу, звеличення "позитивної науки", що потребує об'єктивного підходу до аналізу розглядуваних явищ. На протигагу суб'єктивізму, довільним вигадкам і містици він висуває гасло "піддавати зважуванню, вимірюванню та численню одержані результати". З цих позицій учений розглядає науку як рішучу антитезу всьому надприродному й містичному. Саме ці питання висвітлені в статті Гулака "Про медіумічні явища" (М. 1881). "Що може бути спільного, – підкреслює він, – між точною, тверезою наукою та явищами з галузі надприродного". Тим самим Гулак виступає як ідейний союзник передових російських вчених, які на чолі з Д. І. Менделєєвим вели боротьбу проти модного тоді спиритизму та інших "медіумічних" феноменів⁵. Він доходить висновку, що "усіх медіумів слід було б оголосити шахраями і дурисвітами та засадити їх гамівний будинок". Усяка містика, стверджує Гулак, призводить до "шаманства", до "культурного варварства", до культу "темних сил" [3, 512-513, 517]. Ці рішучі оцінки сприяли зміцненню позицій наукового світогляду.

Обстоюючи принципи природничо-наукового матеріалізму, Гулак наводив вагомі аргументи проти кантіанства з його уявленнями про суто суб'єктивний і апіорний характер простору і часу. Він вказував на матеріальність природи, об'єктивність простору і часу та реальний зміст математичних теорій, що відображали об'єктивні виміри матеріального світу [2, 13]. Вчений захищає такі провідні принципи наукової картини світу, як атомізм, закони еволюції небесних тіл, ідею незнищуваності матерії і енергії.

Гулак наполягав на принциповій важливості природничо-наукових фактів, що доводять, як "переплітаються різні сили природи, як вони переходять одна в одну, ніколи не знищуючись і не втрачаючись" [4].

Він не обмежував простою констатацією закону збереження енергії, який став опорою матеріалістичного погляду на природу, а підкреслював, що це найважливіший принцип наукового світорозуміння. "Останній найважливіший висновок, – писав Гулак, – до якого дійшла наука, є закон збереження енергії у всесвіті". Гулак ставив питання про взаємозв'язок властивостей простору з загальними законами динаміки тіл, які, за його виразом, керують рухом у нашому матеріальному світі [2, 13].

Справжнім науковим подвигом Гулака була його пропаганда поглядів М. І. Лобачевського та розробка ідей багатовимірної геометрії. Адже ці напрямки розвитку математики завдали нищівного удару кантіанським поглядам на простір. Неевклідова і багатовимірна геометрія стимулювали подальший прогрес матеріалістичної філософії та підготовляли торжество діалектико-матеріалістичного світогляду в ході революційних подій у природознавстві на зламі XIX і XX ст.

Про те, як тонко Гулак вловлював основні напрями прогресивного розвитку природознавства останньої чверті XIX ст., свідчить близькість його думок до положень статті Ф. Енгельса "Природознавство в світі духів", де викривались спіритуалістичні погляди деяких західноєвропейських учених. Як відомо в 70-ті роки XIX ст. деякі природознавці намагались використати четвертий вимір, щоб, за висловом Ф. Енгельса, ствердити, що він "свідчить про існування духів" [5, 357]. Викриваючи ці обскурантистські тези, Ф. Енгельс посилається на природничо-науковий матеріалізм, де сам конкретно-науковий матеріал вимагає від дослідників переходу на свідомі матеріалістичні позиції.

До тих учених, які сприяли природничо-науковій критиці містики, належав і Гулак. Щоправда, свого часу він позитивно оцінював конкретно-наукові дослідження Цельнера⁶. Проте одразу ж після того, як той схилився до спіритизму, зазнав, що в Німеччині на одного природознавця стало менше. Прибічники спіритизму, вказував Гулак, роблять свої висновки не на точних дослідах, а на туманних свідченнях малоосвічених медіумів і на цьому готові були будувати цілі системи про стан душі в загробному світі, про всесвіт, про четвертий вимір. "Називайте це чим хочете, але не домішуйте до цих ваших намагань поважного імені науки" [3, 514, 526], – зазначав вчений.

Вчений не заперечував об'єктивного існування четвертого виміру як предмета позитивної науки. Проте він добре розумів, що четвертий вимір існує в іншому, ніж три виміри матеріального світу, розумінні. "Наш матеріальний світ, – писав Гулак, – дійсно побудовано на цих трьох вимірах, і тільки ці три виміри підпадають під наші почуття. Але з цього зовсім не випливає те, що цілком не існує четвертого виміру – назвемо його, скажімо, глибиною – невловимого нашими чуттєвими органами, але все ж таки не менш реального, ніж довжина, ширина і висота" [2, 13]. Єдино можливим поясненням такого уявного існування могло б бути лише сучасне діалектико-матеріалістичне розуміння четвертого виміру як математичної абстракції, яка не тотожня об'єктивним відношенням речей, а лише відображає ці відношення, ідеалізує реальні підстави (зокрема у об'єктивному взаємозв'язку простору та часу), що й виражається в сучасному природничо-науковому понятті чотиривимірного просторово-часового континууму. Проте в конкретно історичних умовах свого часу Гулак безпосередньо об'єктивував четвертий вимір, піддаючи критиці відому філософську тезу емпіризму про те, що в розумінні нема нічого такого, чого б не містилось би раніше у відчуттях. На його думку, ми не можемо уявити собі напрями четвертого виміру, але мислити його ми можемо.

Вчений, безперечно, був правий у критиці однобічності відомого положення емпіризму, яке зводило розум лише до "шостого почуття". Однак, критикуючи однобічність емпіризму, він впадав в не меншу крайність раціоналізму, який відривав розум від почуття, протиставляв пізнання сутності і явищ. Це, у свою чергу, привело вченого до геометричної моделі світу, згідно з якою ми "відчуваємо не самі сутності зовнішніх предметів, а тільки їх проекцію в трьох вимірах, подібно до того, як на картині ми бачимо її проекцію у двох вимірах" [2, 22]. Пояснюючи цю ідею, Гулак навіть посилається на Платона. Проте за усією схожістю образу тривимірних проекцій зі схемою платонівської теорії "печерних тіней" його концепція за своїм змістом принципово розходиться з платонізмом. У модель речей як тривимірних проекцій Гулак вкладав природничо-науковий зміст. Саме з цього боку головний прогрес в структурі понять у фізиці характеризується відкриттям того, що певна величина, яка розглядається як властивість предмета, насправді є тільки властивість проекції [1, 275].

Філософська суть концепції "тривимірних проекцій" також розходиться з платонізмом. Для Платона речі – це "тіні ідей", а у Гулака йдеться про чотиривимірну перспективу в тривимірному матеріальному світі. Це взагалі характерна для Гулака тенденція природничо-наукового матеріалізму, яка проклала собі шлях навіть крізь ідеалістичну термінологію і образи, якими він іноді послуговувався. Особливо чітко така позиція виявлялася в тій аргументації, до якої вдавався Гулак для захисту ідеї кінечності астрономічного всесвіту.

Висловлена ідея в цілому є світоглядно помилковою, проте вчений розвивав її в інтересах захисту іншого принципу природничо-наукового матеріалізму – закону збереження енергії. "Цей закон, – писав він, – ніяк не може бути справедливим, якщо припустити, що простір безконечний і що через це коливання ефіру, які ми відчуваємо у вигляді світла та тепла, губляться у безконечному просторі" [2, 20]. Наведена аргументація привертає увагу з того погляду, що закон збереження енергії свідчить насамперед про незнищуваність матеріального руху, тобто про вічний процес перетворень матерії у Всесвіті. З цього випливає, що кінечність Всесвіту в Гулака має суто просторовий смисл і не стосується матеріалістичних ідей вічного кругообігу матерії. В сучасній науці цей вічний, невичерпний рух матерії характеризується як космічний універсум, тоді як його окремі астрономічні прояви, типу нашого Всесвіту чи Метагалактики, можуть розглядатись як кінечні світи, що моделюються наукою у вигляді замкнутого чотиривимірного просторо-часового континууму [6, 86].

Власне таку закономірність чотиривимірного, а не емпіричного світу, і стверджував Гулак, хоч він, як і всі природознавці XIX ст., не розрізняв понять "Універсум" та "Всесвіт", вважаючи, що тільки за умови припущення існування четвертого виміру (глибини) можна пояснити кінечність простору та його

замкненість. При цьому сама замкненість не виключала необмеженості світу. Навіть кінечність простору Гулак характеризував як одне з логічних припущень наукового мислення.

Ця можливість була науково реалізована лише в наш час засобами релятивістської космології. Гулак же сформулював гіпотезу, яка з методологічного погляду була спрямована на подолання метафізичного розуміння безконечності. Саме завдання розробки нової концепції безконечності активізується наприкінці XIX ст. у зв'язку з появою фотометричного і гравітаційного парадоксів, які свідчили про кінечність виявів безконечного Всесвіту. Наукове розв'язання згаданих парадоксів потребувало діалектико-матеріалістичного усвідомлення безконечності як суперечності. Так, пояснюючи діалектичну суперечність безконечності на прикладі теорії чисел, Ф. Енгельс писав: "...одиниця і множинність є неподільними поняттями, що проймають одно одне"; "...множинність так само міститься в одиниці, як і одиниця в множинності" [5, 533]. По цьому передбаченому Ф. Енгельсом, шляху діалектичного усвідомлення ідеї безконечності і розвивалась далі наука. Перспективні тенденції такого розвитку усвідомлював і Гулак, про що свідчить його критика концепції "поганої" безконечності. "Дійсно, – пише він, – хто говорить "число", той говорить цим "одиниця" та "зібрання одиниць", і всяка нова одиниця, додана до числа, кладе йому край..." [2, 17].

Український вчений був правий у критиці метафізичного уявлення про безкінечність. Але, показуючи суперечність безкінечності, він робить неправомірний висновок про її неможливість як в теорії чисел, так і у всесвіті. Інакше кажучи, Гулак чимало зробив для критики ідеї "поганої" безкінечності, але був значно слабшим у позитивному осмисленні цієї проблематики. Останнє можна пояснити тим, що вчений порушував проблеми, розв'язання яких належало майбутньому. Поняття кривизни простору, замкненої частини чотиривимірної моделі Всесвіту, тривимірної проекції емпіричних сутностей, якими оперував Гулак, здаються немов вихопленими якимось натхненним прозрінням з природознавства XX ст. За всіх методологічних труднощів, з якими зіткнувся Гулак під час аналізу цих понять, не можна не віддати належне евристичності його передбачення важливих тенденцій розвитку сучасного природознавства, його передовим, прогресивним поглядам, які сприяли цьому передбаченню.

Якщо узагальнити думки М. І. Гулака з фізико-математичних та природознавчих наук, то можна дійти таких висновків: у другій половині свого життя вчений у своїх поглядах на всесвіт "матеріалізується", а саме став розглядати науку, як рішучу антитезу всьому надприродному й містичному, й чітко сформулював матеріалістичний погляд на природу, процеси і явища, що в ній відбуваються. У своїх працях з цього циклу він став відстоювати такі принципи картини будови всесвіту, як атомізм, закони еволюції небесних тіл, ідеї вічності матерії та енергії.

Український вчений був співучасником важливих подій, що передували становленню деяких рис сучасної цивілізації. З одного боку, він причетний до першого етапу формування революційно-демократичних ідеалів, які сприяли назріванню буржуазно-демократичної революції в Росії. З другого – був одним із піонерів ідей багатовимірної геометрії, що характеризувала важливий напрям підготовки революції у природознавстві на зламі XIX і XX ст. В історичному контексті підготовки цих двох революцій і визначається місце Гулака в розвитку вітчизняної науки і культури.

Примітки

¹ Вивчає в оригіналі твори Аристотеля, Вергілія, Гесіода, Гомера, Горація, Овідія, Платона, Плавта, Піндара, Софокла і Тацита. Перекладає з старогрецької мови Евріпіда.

² Жозеф Луї Лагранж (1736-1813), французький математик, астроном і механік.

³ Кювье (Cuvier) Жорж (1769 — 1832), французький зоолог.

⁴ Статті Гулака: "Научные новости" (газ. Кавказ, 1881); "Настоящее развитие электротехники и её будущность" (газ. Кавказ, 1882); "Новости по части электричества" (газ. Новое обозрение, 1887); "Планета Марс и её спутники" (газ. Обзор, 1879); "О химической поверхности Солнца" (газ. Обзор, 1879); "К дороговизне сахара (газ. Новое обозрение, 1882); "О настоящем положении европейского градусного измерения." (Записки кавказского отдела императорского Русского географического общества – Тифлис, 1873. кн. 8)

⁵ Спиритизм — містико-ідеалістична течія, послідовники якої вірять в існування потойбічного світу душ померлих, що після своєї смерті не поривають зв'язку з землею і можуть вступати в зносини з особливими особами - медіумами, даючи відповіді на їхні запитання. Виник в середині 19 століття в США і незабаром отримав розповсюдження в Західній Європі. Викликав різку критику з боку вчених-матеріалістів. У 1871 році, за пропозицією Д. І. Менделєєва, при Петербурзькому університеті була створена комісія для вивчення спиритичних явищ, яка визнала спиритизм забобністю. (див. Велика радянська енциклопедія. М. 1969-1978. – Т. 23.)

⁶ Цельнер (Zellner), Фрідріх (1834—1882), німецький астроном і фізик, професор Лейпцизького університету прибічник спиритизму.

Використані джерела

1. Борн М. Физика в жизни поколения / Борн М. – М., 1963.
2. Гулак М. І. Дослід геометрії в чотирьох вимірах / Гулак М. І. – Тифліс, 1877.
3. Гулак М. І. Про медіумічні явища / Гулак М. І. // Православное обозрение. – М., 1881. – Т. 3.
4. Гулак М. І. Радиофон. Наукові Новини / Гулак М. І. // Кавказ. – Тифліс, 1881. – 8 березня. – № 320.
5. Енгельс Ф. Діалектика природи / Маркс К., Енгельс Ф. // Твори. – М., 1962. – Т. 20.
6. Кримський С.Б. Ідейно-філософські основи творчості М.І.Гулака / Кримський С.Б., Кратко М.І. // Філософська думка. – К., 1984. – № 6.

УДК 32.019.5

Ірина Юрїївна Вільчинська
доктор політичних наук,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТАФОРИЧНІ МОДЕЛІ МАНІПУЛЯТИВНОГО ПЕРЕКОНАННЯ

У статті аналізуються когнітивні комунікативно-маніпулятивні теорії, зокрема метафоричні моделі, які нині перебувають серед найвпливовіших засобів маніпулятивного переконання політичного дискурсу інформаційної доби.

Ключові слова: *метафора, політичний дискурс, політичне мовлення, фрейм.*

The article analyzes the cognitive-communicative and manipulative theory, in particular metaphorical models, which are now among the most influential of manipulative persuasion of political discourse information age.

Keywords: *metaphor, political discourse, political speech frame.*

Загострення наприкінці першого десятиліття XXI ст. соціально-політичних і культурно-економічних наслідків світової кризи посилило увагу дослідників до впливу індивідуально-мотиваційних чинників на непередбачувані суспільні трансформації, оскільки від вирішення цього питання залежить активність індивідуальних і колективних суб'єктів, зокрема у сфері політики.

Тому останнім часом на пострадянському просторі, зокрема у вітчизняній науці зростає зацікавленість у дослідженнях, присвячених теоретичним, соціально-психологічним і практичним аспектам політичної та електоральної участі громадян у процесах демократичної трансформації політичної системи України (В. Бортніков, М. Бучин, М. Гуйтор, Т. Дешко, Г. Пилипенко, І. Поліщук, Н. Ротар, Л. Шачковська та ін.

Водночас системне вивчення політичної участі, політичної поведінки, з'ясування сутності політичної дії як понять, які виражають особливі форми політичної мотивації, представлено здебільшого у працях зарубіжних вчених Г. Алмонда, Р. Даля, А. Лейпхарта, С. Ліпсета та ін.

Зі зміною інформаційної парадигми у сучасній суб'єкт-об'єктній політичній взаємодії в аналізі політичної мотивації, зокрема електоральної, дослідники почали більшу увагу приділяти зовнішнім безпосереднім впливам інформаційного політичного середовища, в якому перебуває людина. Сформувався теорії, які можна визначити як комунікативно-маніпулятивні. Центральним положенням комунікативно-маніпулятивних моделей стало твердження, що голосування відбувається у результаті інформаційного впливу, зокрема з боку засобів масової комунікації, іншими словами, під дією сильної, децю агресивної атаки на мотивацію.

Вперше концепцію маніпулятивного політичного впливу запропонував президент Американської асоціації політичної науки, професор Рочестерського університету У. Райкер, якого водночас вважають одним із засновників теоретико-методологічного підходу, відомого як теорія раціонального вибору. Особливої популярності ідеї У. Райкера здобули наприкінці XX століття, оскільки вплинули на формування популярних синтетичних біхевіористсько-когнітивних теорій. Візії дослідника ґрунтувалися на одночасному поєднанні впливу новітніх інформаційних технологій та споживацько-раціональних інтересів суб'єкта політики на мотивацію його поведінки. На думку дослідника, зовнішньо-орієнтований індивід масового суспільства не заглиблюється у надра власної душі, а зазвичай захоплюється речами – ювелірними виробами, одягом, автомашинами. Цінність політичних суб'єктів визначається попитом і модним оформленням.

Управління мотивацією часто називають маніпулюванням або маніпуляцією (від фр. *manipulation*, яке походить від лат. *manus* – рука).

Першими на маніпулятивну можливість інформації звернули увагу дослідники лінгвістично-психологічних моделей переконання, намагаючись пояснити, як політичний дискурс, мова політики впливає на суспільні настрої.

Загальновідомо, що основна функція політичного мовлення – це зміна уявлення адресата про політику – переконцептуалізація політичного світу в його свідомості. Одним з найважливіших засобів такої переконцептуалізації є метафорична модель, яка дає змогу представити складну проблему як

досить просту й добре знайому, окреслити основний аспект проблеми, зробити його більш значимим або навпаки – відволікти від нього увагу суспільства, показати варіант розвитку подій як неможливий або навпаки цілком природній. Ще Ф. Бекон писав, що слова можуть затушовувати розуміння і можуть існувати прості слова про речі, які існують, або не існують. Слова – це продукти ідолів розуму.

Зрозуміло, що зазвичай джерелами метафоричних висловлювань стають особливо актуальні для суспільства реалії, які викликають підвищений інтерес. Так, до найбільш активних джерел метафористики у сучасній політичній мові відносять сфери "Війна", "Кримінал", "Хвороба", "Театр", "Людське тіло", "Тварини", "Будинок", "Дорога".

Дослідники виокремлюють такі основні типи метафор, які задають аналогії й асоціації між різними системами понять:

1. Структурні (structural) метафори концептуалізують окремі сфери шляхом переносу на них структурації іншої сфери.

2. Онтологічні (ontological) метафори категоризують абстрактні сутності шляхом окреслення їхніх меж у просторі.

3. Метафора "канал зв'язки/передача інформації" (conduit metaphor) представляє процес комунікації як рух змістів, які наповнюють мовні вирази "каналом", який пов'язує оратора й слухача.

4. Орієнтаційні (orientational) метафори структурують кілька сфер і задають загальну для них систему концептуалізації; вони здебільшого пов'язані з орієнтацією у просторі, з протиставленнями "нагору-вниз", "усередині-зовні", "глибокий-мілкий", "центральний-периферійний" тощо. Так, в англійській мові "щастя, здоров'я, свідоме, раціональне" описуються через метафору "нагорі", "зверху", "нагору" (up), тоді як "нещастя, хвороба, смерть" – через метафору "знизу", "вниз" (down).

5. Метафора "контейнер" (container metaphor) представляє змісти як "наповнення контейнерів" – конкретних мовних одиниць.

6. Метафора "конструювання" (blockbuilding metaphor) представляє зміст великих мовних творів як "конструкцію" з більш дрібних змістів [4].

Історія становлення теорії політичної метафори характеризується кристалізацією ідей у декількох теоретико-методологічних напрямках наукових пошуків.

Одним з перших звернувся до вивчення політичної метафорики Майкл Осборн, праці якого стали точкою відліку в дослідженні політичної риторики, характерною рисою якого став погляд на метафору як мовний засіб, який виконує естетичну й прагматичну функції. Метафора розглядалася як прикраса мовлення, спосіб привернути увагу й емоційно вплинути на адресата. Онтологія метафори сягає почуттєвої сфери.

Дослідивши звернення політиків до електорату, М. Осборн дійшов висновку, що метафори формують підґрунтя політичного впливу й переконання. М. Осборн сформулював 6 принципів функціонування у політичній комунікації архетипічних метафор:

- 1) використовуються частіше, ніж свіжі метафори;
- 2) однакові за всіх часів і у всіх культурах та не залежать від кон'юнктурних умов;
- 3) вкорінені в безпосередньому загальнолюдському досвіді;
- 4) співвідносяться з основними людськими потребами;
- 5) зазвичай впливають на більшість аудиторії;
- 6) часто зустрічаються в найважливіших частинах політичних звернень [5, 10-19].

Інтерес вчених до архетипічних метафор прослідковується у дослідженні виступів політичних діячів, зокрема тих, хто переміг на виборах: В. Ріккерт досліджував архетипічні метафори у військовій риториці У. Черчилля, С. Перрі – метафори зараження в риториці А. Гітлера, С. Дафтон – метафори в першому інаугураційному зверненні Ф. Рузвельта, Х. Стелцнер – метафори у виступах Дж. Форда. Б. Бейтс дослідив метафоричне виправдання війни у Перській затоці у виступах Дж. Буша.

Сучасні дослідження у риторичному напрямі використовують ідеї і терміни когнітивної лінгвістики, зокрема тактику риторичного фреймінгу. Фрейм (frame) – це спосіб організації уявлень, збережених у пам'яті. Він відповідає таким поняттям, як схема, асоціативні зв'язки, семантичне поле. Фрейм також фігурує як загальне родове позначення поняття "когнітивна модель". Близький до терміна "фрейм" термін "сценарій", який виробляється в результаті інтерпретації тексту, коли ключові слова й ідеї тексту створюють тематичні ("сценарні") структури, які "виринають" з пам'яті на основі стандартних, стереотипних значень. У соціологічній концепції Є. Гофмана фрейм асоційований з англійським словом frame-work (каркас) і вказує на "аналітичні ліси" – підпірки, за допомогою яких ми досягаємо власний досвід. У цій концепції фрейми підпорядковані організуючим принципам, "генеруючим" ті або інші соціальні події.

Фрейм як одиниця знань, організована навколо поняття, втримує істотні, типові і можливі його характеристики. Фрейм конкретизує, що в даній культурі характерно й типово, а що – ні. З кожним фреймом пов'язано декілька видів інформації: про його використання і про те, що слід очікувати потім, що робити, якщо очікування не підтвердяться.

Структурування одного концепту в термінах іншого розуміється в теорії риторичного фреймінгу як метафоризація, що перегукується з підходом автора теорії фреймів М. Мінського, який пише про аналогії, засновані на метафорах, так: "Такі аналогії дають нам можливість побачити будь-який пред-

мет або ідею начебто "у світлі" іншого предмета або ідеї, що уможливує застосування знань і досвіду, набутих в одній сфері, для вирішення проблем в іншій" [3, 20]. Тобто метафора сприяє утворенню передбачуваних міжфреймових зв'язків з великим евристичним потенціалом.

У 80-ті роки ХХ ст. до наукового обігу активно входить поняття дискурсу. Досліджується мова науки як вербалізації наукового мислення, актуалізуються дослідження когнітивних аспектів мови – нелінійного (на відміну від тексту) і безперервного характеру мислення. Аналіз мови в аспекті розуміння її впливу на формування політичного дискурсу і став основним у дослідженні політичної риторики.

Риторичний напрям стає основою теорії концептуальної політичної метафори Дж. Лакоффа, який у співторстві з М. Джонсоном у відомій праці "Метафори, якими ми живемо" звернувся до політичного дискурсу, детально розглянувши мілітаристську метафору Джиммі Картера і її наслідки.

Концептуальна (когнітивна) метафора – це одна з форм концептуалізації, когнітивний процес, який виражає і формує нові поняття. За своїм джерелом когнітивна метафора відповідає здатності людини "вловлювати" й створювати зв'язки (подібність) між різними індивідами й класами об'єктів.

Дослідження Дж. Лакоффа й М. Джонсона відповідають лінгвокультурологічному підходу до аналізу політичної метафорики, основні положення якого можна сформулювати так: найбільш фундаментальні культурні цінності погоджені з метафоричною структурою основних понять даної культури. Очевидно, переконуючий ефект метафори пов'язаний з актуалізацією окремих сегментів концептуальних структур у свідомості адресата політичної комунікації. Ці структури формуються в процесі формування мовної особистості в семіотичному просторі певної культури. Концептуальна метафора відображає національну, соціальну й особистісну самосвідомість, формує відношення людини до світу. Дж. Лакофф розглядає метафору як основну ментальну операцію, як спосіб пізнання, структурування, оцінки й пояснення світу. Мовне середовище тісно пов'язане зі свідомістю і пам'яттю особистості: воно не існує поза людиною як об'єктивна даність. З кожним рухом нашої думки, з кожним проявом нашої особистості мовне середовище змінює свої обриси. Наше життя "з мовою" і "у мові" є "мовним існуванням неповторної людської особистості" [4].

Згодом, 1991 р., своє бачення прагматичного аспекту політичної метафорики автор виразив досить просто: "Metaphors can kill" (Метафори можуть убивати).

На формування досліджень способів, за допомогою яких відбувається маніпуляція суспільної свідомості, вплинули дослідження Джоржа Орвелла, зокрема його праця "Політика і англійська мова". Він писав, що політична мова повинна складатися з евфемізмів, запитань і повної затьмареності. Тому політичні діалекти в памфлетах, передових статтях, маніфестах зазвичай схожі між собою.

Прикладом такої методики може слугувати праця Дж. Босмана й Л. Хагендорна, які запропонували учасникам експерименту неметафоричний і метафоричний описи расистської політичної партії. Вчені дійшли висновку, що, хоча метафори й впливають на адресатів, неметафоричні вираження не менш ефективні. Т. Белт доводив, що метафори переконливі не самі по собі, а тільки у взаємодії з певними характеристиками аудиторії: розміщенням пріоритетів у системі соціальних цінностей адресатів комунікації, а також у поєднанні з індивідуальним емоційним відношенням до метафоричного висловлювання. В. Харді доводив, що метафоричне уявлення про дійсність серед пересічних громадян багато в чому збігається з картиною світу, запропонованою ЗМІ.

Відтак, констатують російські дослідники Е. Будаєв та О. Чудинов, психолінгвістичні методи дослідження метафорики дають можливість одержувати дані про особливості метафоричного конструювання світу політики пересічними громадянами, певними соціальними групами, що неможливо у традиційному аналізі політичного дискурсу, матеріалом для якого зазвичай стають тексти, створені журналістами, політиками або їхніми спічрайтерами [1].

Метод контент-аналізу політичної комунікації пов'язаний з працями Дж. Гольдсена, Г. Лассуелла, С. Якобсона та ін.

Першим до контент-аналізу політичних текстів звернувся Г. Лассуелл, який вважав аналіз мови, символів і стилів у політиці важливим аспектом вивчення політичної мотивації, оскільки виробники політики є "фахівцями з символів". У політиці на першому місці знаходиться ірраціональність, тому потрібно досліджувати слова, символи, знаки, міфи, образи, які використовують політики.

Серед досліджень, виконаних із застосуванням контент-аналізу, вирізняються праці американського вченого Р. Андерсона, присвячені ролі метафори в процесах демократизації суспільства. Автор використовує когнітивну термінологію і розглядає метафору як феномен, який відображає найважливіші характеристики суспільної свідомості. Дослідник викладає дискурсивну теорію демократизації, суть якої полягає в тому, що джерела демократичних перетворень у суспільстві слід шукати в дискурсивних інноваціях, а не в зміні соціально-економічних умов. Зміна політичних метафор передують процесу демократизації, відтак – метафори мають каузальну силу. Мова – ключовий момент у формулюванні проблеми й визначенні її рішення. Для підтвердження своєї теорії Р. Андерсон звертається до аналізу радянсько-російських політичних метафор у текстах виступів членів Політбюро 1966–1985 рр. (авторитарний період), членів Політбюро в рік перших загальнонаціональних виборів 1989 р. (перехідний період), а також у текстах політиків демократичної доби (1991–1993 рр.) [7].

Ще Джорж Орвелл у праці "1984" писав, що завдання тоталітарного суспільства – створити таку мову, щоб зробити інші способи висловлювання неможливими. "Великий Брат", який перебуває при

владі реконструює мову у "нову", щоб змінити не тільки погляди на світ, а й ментальні звички. Так, і характерні для авторитарного періоду метафори гігантоманії і патерналізму можна вважати універсальним індикатором недемократичності суспільства.

Основним здобутком прихильників контент-аналізу стало те, що вчені довели, що кількість політичних метафор значно зростає у періоди політичних і економічних криз і передвиборний період.

Цікавим дослідженням є публікація американських дослідників О. Байши й К. Халлахана, предметом вивчення якої став корпус з 829 медіатекстів, присвячених українським політичним подіям у період кризи 2000-2001 рр. "Медійний фреймінг в Україні періоду політичної кризи 2000-2001 рр." [8]. Дослідження ґрунтувалися на з'ясуванні домінуючих ознак кадрів з новин та ролі фреймів у громадських обговореннях. Вказуючи на значні ідеологічні розбіжності в українських ЗМІ, автори виокремлюють два загальні способи впливу на масову свідомість – відкрита пропаганда й прихована маніпуляція. Домінуюче місце в реалізації обох способів у політичному дискурсі в українській політиці займає метафора. Негативна інформація щодо політичних опонентів комбінується з двох або більше негативних кадрів. Щодо прихильників застосовується поєднання одного або більше нейтральних кадрів і один негативний.

Українська дослідниця Г. Завражина проаналізувала сучасну російськомовну політичну газетну комунікацію на предмет засобів мовної агресії в російськомовному політичному дискурсі України та можливість використання низки прийомів для реалізації інвективної тактики, зокрема: прийоми мовленнєвого маркування відчуження ("навішування ярликів", "переключення мовленнєвих кодів"); інформаційні прийоми ("коментоване цитування", "пояснення", "думка експерта", "поширення чуток", "припущення", "вигадані слова інвектума"); логіко-лінгвістичні ("редефінування", або "зривання масок", "імплантація псевдофакту", "зіставлення", "протиставлення", "узагальнення"), а також текстолінгвістичні прийоми ("повтор", "інвектива в заголовку").

Такі особливості українського політичного дискурсу характерні і для російської політичної комунікації, де з метою завдання образи в газетній комунікації зазвичай використовується жаргонна, загальносленгова, розмовна і стилістично нейтральна негативно-оцінна лексика та фразеологія, а також різноманітні метафоричні найменування. Водночас обсценна, грубо-просторічна лексика і фразеологія, на думку Г. Завражиної, експресивні негативно оцінні відіменні новотвори, стилістично нейтральна негативно-оцінна лексика і фразеологія, яка характеризує зовнішність політика, метафори, сферою джерелом яких є стосунки між чоловіком та жінкою, а сферою-ціллю – особистість опонента, використовуються в російськомовній газетній комунікації України вкрай рідко [3].

Загалом можна погодитися з думкою російського дослідника А. Чудинова, що сучасний політичний дискурс на пострадянському просторі вирізняється кардинальним відновленням змісту й форми комунікативної діяльності, прагненням до індивідуального стилю, експресивністю, а також яскравістю, карнавальністю, розкутістю, яка граничить з уседозволеністю й політичним хамством [6].

При цьому політична метафора дедалі частіше стає інструментом когнітивно-комунікативної маніпуляції суспільною свідомістю в Україні, особливо якщо вона узгоджується з концептуальними суспільними прототипами, які дають змогу швидко відтворювати актуалізовані у свідомості реалії суспільного життя.

Використані джерела

1. Будаев Э. В. Риторические направление в исследовании политической метафоры [Електронний ресурс] / Э. В. Будаев, А. П. Чудинов // *Respectus Philologicus*. – 2006. – № 9 (14). – Режим доступу : <http://www.russian.slavica.org/article2562.html>. – Заголовок з екрану.
2. Завражина А. В. Речевая агрессия и средства ее выражения в массмедийном политическом дискурсе Украины (на материале русскоязычной газетной коммуникации): дис. на соиск. науч. степ. канд. филол. наук : 10.02.02 / Г. В. Завражина ; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко, Ин-т филол. – К., 2007. – 285 с.
3. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / М. Минский // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. – М., 1988. – С. 8-29.
4. Плисецкая А. Д. Метафора как когнитивная модель в лингвистическом научном дискурсе: образная форма рациональности : докл. на конф. "Когнитивное моделирование в лингвистике", 1–7 сент. 2003 г., Варна [Електронний ресурс] / А. Д. Плисецкая. – Режим доступу : <http://virtualcoglab.cs.msu.su/html/Plisetskaya.html>. – Заголовок з екрану.
5. Скребцова Т. Г. Современные исследования политической метафоры: три источника и три составные части / Т. Г. Скребцова // *Respectus Philologicus*. – 2004. – № 5 (10). – Р. 10–19.
6. Чудинов А.П. Спортивная метафора в современном российском политическом дискурсе Уральский государственный педагогический университет. – Режим доступу : <http://roman.by/r-89643.html>. – Заголовок з екрану.
7. Anderson R. D. The Discursive Origins of Russian Democratic Politics [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.sscnet.ucla.edu/polisci/faculty/Anderson/AFHRChapter.htm>. – Заголовок з екрану.
8. Baysha O. Media framing of the Ukrainian political crisis, 2000-2001 / O. Baysha, K. Hallahan // *Journalism Studies*. – 2004. – Vol. 5, № 2. – Р. 233–246.

ПОЛІТИЗАЦІЯ ЕТНІЧНОСТІ: КОНСОЛІДАЦІЯ ЧИ ДЕКОНСОЛІДАЦІЯ НАЦІЇ?

У статті розглянуто особливості політизації етнічності, шляхи перетворення етноса на політичну силу. Особлива увага приділяється розвитку етнополітичних партій, наводяться приклади їх діяльності в європейських державах та в Україні. Доведено, що діяльність етнополітичних партій в стабільних демократичних країнах може доповнювати етнополітику держави, сприяти консолідації політичної нації, однак в перехідний період розвитку вони можуть загострювати між-етнічні конфлікти та посилювати дезінтеграційні процеси в державі.

Ключові слова: політизація етнічності, етнічні партії, політична нація, національні меншини, етнополітика.

In the article the features of politicizing of ethnic, ways of transformation of ethnic, are analyzed on political force. The special attention is spared to development of ethnic parties; examples of activity of ethnic parties are made in the European states and in Ukraine. Activity of ethnic parties in stable democratic countries can complement the ethno politics of the state, assist consolidation of political nation, however in the transitional stage of development they can sharpen ethnic conflicts and strengthen processes of disintegration in the state.

Keywords: political nation, ethnic parties, national minorities, ethno politics.

На сьогодні процес політизації етнічності є актуальним, складним та суперечливим явищем, він існує в основному в поліетнічних суспільствах і свідчить про те, що у різних етнічних груп зростає зацікавленість зв'язком політики з розвитком їхніх культурних, освітніх цінностей. Політизація етнічності включає насамперед процес набуття етнічною спільнотою політичної свідомості, її мобілізації для досягнення певної мети, участі у прийнятті політичних рішень. Сьогодні серед політологів немає одностайної думки щодо визначення причин та умов політизації різних етнічних груп. Низка вчених доводить, що етнічність є генетично політизованою категорією вже з самого виникнення. Останнім часом у країнах Центральної та Західної Європи дедалі активнішими представниками інтересів окремих етнічних груп на політичному рівні стають етнополітичні партії, діяльність яких залишається маловивченою та доволі дискусійною для більшості країн.

Мета розвідки – проаналізувати особливості політизації етнічності, вплив цих процесів на розвиток нації. Особлива увага приділяється діяльності етнополітичних партій, їх впливу на процес консолідації політичної нації, а також можливості виникнення негативних наслідків діяльності етнічних партій – загострення міжнаціональних відносин та посилення дезінтеграційних настроїв у державі.

Вивченню даного питання присвячено низку праць, зокрема серед зарубіжних вчених: праці Б. Андерсона, В. Ісаїва, У. Ньюмена, У. Петерсена, Р. Брюбейкера, Е. Сміта, К. Дойча, М. Дюверже, П. Бурдьє, Е. Шилза. Серед українських дослідників особлива увага етнічності приділяється у працях таких науковців, як І.М. Варзар, В.Б. Євтух, Ю.І. Римаренко, І.О. Кресіна, А.Ф. Колодій, І.Ф. Курас, А. Кіссе, О.В. Картунов, О. Майборода, Л.Є. Шкляр та ін.

Серед чинників, що спричиняють політизацію етнічності, можна назвати певну політичну та економічну нерівність у розвитку окремих етнічних груп, вплив етнорегіональних рухів у сусідніх державах, зокрема вплив етнічної батьківщини. "Хоча ми не можемо сказати, що етнонаціональні і відцентрові регіональні проблеми набрали в Україні вкрай небезпечного вигляду, – наголошував І.Ф. Курас, – проте не маємо підстав закривати очі й на те, що ці проблеми існують і можуть легко стати детонатором для інших, більш конфліктогенних проблем". "Регіональні еліти в силу свого економічного становища і політичної орієнтації не зацікавлені в інтеграції українського суспільства і відверто нехтують національні цінності" [8, 278].

Питання представництв різних етнічних груп в органах влади існує як для традиційно поліетнічних держав, так і для досить однорідних в етнічному плані держав. Ця проблема буде існувати доти, поки існуватимуть нації, народності, національні меншини. Загроза асиміляції національних меншин значно посилює прагнення до збереження своєї національної ідентичності, що завжди переходить у площину політичних відносин та необхідності прийняття політичних рішень. Розбіжність інтересів етнічних груп у межах єдиної держави породжує дестабілізацію громадського життя і створює загрозу конституційному порядку", – пише О.Кривицька [7, 124].

У багатьох країнах дотримуються думки, що національні меншини варто обмежувати від участі у владі, оскільки присутність національних меншин несе вірогідність виникнення внутрішньої опозиції в

державі, результатом чого може стати виникнення загроз цілісності держави. З іншого боку, в багатьох державах вважають, що присутність представників національних меншин в органах влади знімає етнічну напругу в суспільстві, запобігає виникненню етнічних конфліктів. На думку дослідників, зокрема О.Майбороди, "етнічність має бути присутня у владі або своїми носіями, або ж пріоритетним ставленням до себе" [6.,18]. Також О.Майборода підкреслює, що врахування етнічного чинника має бути обов'язковим елементом передвборної стратегії. Водночас не можна випускати з поля зору й те, що наголос на етнічному чиннику в передвборній боротьбі стимулює так звану "політизацію етнічності". Політизація етнічних суб'єктів – це найчастіше реакція на той або інший вид політичної поведінки влади та форма самозахисту.

Одним із результатів політизації етнічності є розвиток та діяльність етнополітичних партій. Сьогодні партії етнічних груп існують як в розвинутих демократичних, так і недемократичних країнах. Етнополітична партія – партія, члени якої активно вболівають за захист інтересів окремої етнічної групи, мають намір представницьким чином брати участь в політичному житті держави, в якій проживають та відстоюють інтереси етногрупи, яку представляють.

Можна виділити різні типи етнополітичних партій – партії титульних етносів, партії корінних народів та партії національних меншин. Оскільки проблема, яку ми аналізуємо, є доволі широкою, то ми більшою мірою зосередимо свою увагу на аналізі партій національних меншин. Роль етнополітичних партій може бути різною, зокрема у стабільних демократичних країнах вони доповнюють етнополітику держави, найчастіше захищаючи права національних меншин, а в перехідний етап розвитку держави етнополітичні партії можуть сприяти виникненню та загостренню міжетнічних конфліктів. Позитивним прикладом діяльності етнічних партій у країнах Європи можна назвати партії угорців у Словаччині та Румунії, албанців у Македонії, фризів у Нідерландах, поляків у Литві [9].

Етнополітичну партію можна розглядати як окремий суб'єкт міжетнічних взаємин, також вона виступає як джерело політичної влади окремого народу-етносу, особливо національних меншин. На переконання професора І. М. Варзара, "етноменшини можуть і повинні брати участь у процесах державотворення як прямим і безпосереднім, так і опосередкованим, представницьким чином, через свої політичні партії і громадсько-культурні асоціації" [1, 298]. Держава, в свою чергу, має визнати їх правозаконними органами влади, поряд з етнокультурними та етнорелігійними організаціями. Діяльність етнічних партій в демократичних країнах чітко визначена законодавством і не виходить за межі дозволеного законом, в деяких з країн етнічні партії заборонені законодавством.

Процес розвитку етнічних партій є доволі тривалим, зокрема, починаючи з кінця ХІХ ст., у більшості країн Європи етнічні чинники стають доволі впливовими у політичному житті. Як наслідок, етнічні спільноти з метою відстоювання своїх інтересів у органах влади створюють власні політичні партії. На початку ХХ ст. в Австро-Угорщині існували німецька, угорська, чеська, польська, русинська, словенська та італійська партії. Подібна ситуація склалася в Чехословаччині, Німеччині та Англії. Проте активне наукове вивчення етнічних партій відбувається лише у другій половині ХХ ст.

На сьогодні питання існування етнічних партій залишається доволі неоднозначним, оскільки більшість науковців наголошує на тому, що створення та розвиток таких партій значною мірою сприяє дезінтеграційним процесам в державі, загостренню міжетнічних конфліктів, протистоянню титульного етносу та національних меншин. Наприклад, Доналд Л. Горовіц, стверджує, що етнічні партії є головним елементом, який привносить етнічними конфліктами в партійну політику [2]. Натомість Моріс Дюверже розглядає етнічні партії як фактор, що зі своєю появою сам у майбутньому викликати етнічні конфлікти [3].

У ряді країн Східної Європи є доволі позитивна практика діяльності етнополітичних партій. Зокрема, у сучасній Румунії етнічні угорці становлять 7% населення і представлені потужною політичною партією – Демократичним альянсом угорців Румунії (ДАУР). У Словаччині угорська меншина, що складає 9,7% усього населення, створила Словацьку угорську коаліційну партію (СУКП), що бере участь у правлячих коаліціях, починаючи з 1998-го року. В період між виборами 1998-го і 2002-го року СУКП призначила віце-прем'єр-міністра, двох міністрів і державного секретаря в міністерстві освіти. В уряді, що прийшов до влади у жовтні 2002-го року, СУКП знову здобула посади заступника прем'єр-міністра з питань національних меншин та міністрів екології, сільського господарства, регіонального розвитку. В цей період обидва уряди потребували підтримки СУКП для створення депутатської більшості в парламенті.

Процес формування етнополітичної партії є доволі складним та тривалим, найчастіше такі партії виникають на основі національних рухів, національно-культурних товариств у результаті загострення міжнаціональних відносин у державі, за ініціативою та підтримки етнічної батьківщини національної меншини, активізації діяльності етнічних еліт, політизації етнічних настроїв. Досвід різних країн свідчить, що діяльність етнічних партій може мати різний характер: поміркований, радикальний, екстремістський чи сепаратистський. Специфіка організації національного руху в середовищі малої етнічної групи була проаналізована з політологічної точки зору Дж. Макалістером. Базуючись на його методології, ми можемо виділити дві важливі особливості, які притаманні більшості національних рухів національних меншин. По-перше, це неминуча еволюція від організації "невиборчої" (певної спільноти чи громадського об'єднання) до організації електорального типу (політичного руху чи партії). Найчастіше рухи тієї чи іншої національної меншини мають окремого союзника – певну політичну партію, яка представляє інтереси цієї національної меншини на офіційному рівні.

Аналізуючи питання національних меншин, політологи в основному розглядали механізми функціонування етнічного регіону як політичної спільноти: типи та форми участі національних меншин в політичному процесі держави, електоральні стратегії етнічних партій, феномен політичної мобілізації національних меншин тощо. Варто також зауважити, що феномен етнічного регіону як політичної спільноти в основному розкривається у двох аспектах: об'єднання представників національних меншин у певні угруповання і їх діяльність на інституційному рівні; формування політичної культури. Розглядаючи діяльність національних меншин як певних інституційних структур, варто зауважити, що практично завжди ці об'єднання існують у системі політичних інститутів держави в цілому.

Одним з методів запобігання і зняття міжетнічного напруження, вважає український дослідник А. Кіссе, може бути адекватна виборча система. Тобто існує зв'язок між стабільністю політичної системи і репрезентованістю етнічних груп в органах влади. Аналізуючи основні виборчі системи сучасності, автор приходять до висновку, що мажоритарна система спроможна забезпечити більшу стабільність, тоді як пропорційна допомагає досягнути кращої репрезентативності: "Пропорційна система сприяє появі "відчуття приналежності" у представників меншин і допомагає їм відчувати себе інтегрованими в суспільство. Але її недоліком вважають те, що вона" може призвести до ситуації, коли кожна етнічна група буде представлена власною партією, а кожна партія спиратиметься на підтримку лише однієї етнічної групи. Як наслідок, виборці віддаватимуть голоси "рідній" партії, незалежно від того, якого кандидата вона висуне" [4, 107-110].

З 90-х років в Україні теж створюються етнічні партії, зокрема за роки незалежності в нашій державі було створено близько 20 етнічних партій. Зокрема, серед найбільш активних етнічних партій національних меншин можна виділити: Демократична партія угорців України, Політична партія "КМКС" Партії угорців України", партія "Руський блок" (попередня назва Партія "За Русь єдину"), "Партія політики Путіна", Російська партія Криму, Партія мусульман України. Якщо дати загальну характеристику цих партій, то можна наголосити, що майже усі етнічні партії є нечисельними, їх діяльність найчастіше має регіональний характер і залежить від компактного проживання етноспільноти. Наприклад, обидві угорські партії мають досить вагому підтримку з боку сусідньої Угорщини і представлені в облраді Закарпаття. Вони мають на меті створення в рамках Закарпаття "Притиснянського району" з центром у м.Берегове, який об'єднав би угорськомовні населені пункти області. Передвиборна програма 2006 р. "КМКС" Партії угорців України" містить наступні вимоги: надати національним меншинам право на створення всіх форм автономії; розширити сфери застосування угорської мови (зокрема, двомовність діловодства в населених пунктах, де мешкає хоча б 20% угорців); забезпечити державне фінансування закладів освіти та культури національних меншин тощо [9, 8]. Інша партія угорців – Демократична партія угорців України у передвиборній програмі 2006 року відстоювала наступні завдання: представництво національних громад у Верховній Раді; національно-культурна автономія під егідою Угорщини; реалізація права на навчання угорською мовою та підтримка державою угорськомовних видань; реабілітація репресованих закарпатських угорців [12, 3]. Водночас значна чисельність та компактне проживання угорців в регіоні робить їх вагомою політичною силою, з якою не можна не рахуватись у політичних процесах Закарпаття.

Щодо кримських татар, то на парламентських виборах у березні 2006 року представники меджлісу були присутні у партійних списках від "Нашої України". Щодо інших політичних сил, представлених в АРК, то напередодні парламентських виборів вони знов акцентували увагу на близькій для виборців етнічній тематиці. Місцева Партія регіонів, що йде до кримського парламенту спільним списком з "Російським блоком", акцентувала увагу на вирішенні мовної проблеми та наданні російській мові статусу державної.

Ряд етнополітичних партій мають чітко виражений дезінтеграційний характер, зокрема, на виборах 2002 року "Руський блок" виступав із програмою, основними принципами якої були "...приєднання України до Союзу Росії і Білорусі, встановлення та закріплення єдиного економічного, інформаційного та культурного простору Росії, України та Білорусі; надання російській мові статусу державної нарівні з українською мовою" [13]. Результати парламентських виборів 2002 року показали, що політична мобілізація на дезінтеграційному рівні (створення політичних партій та блоків на основі національних меншин) себе не виправдала. Зокрема, "Руський блок" опинився на шістнадцятому місці серед політичних партій, отримавши 0,73% голосів виборців. Серед регіонів, які віддали найбільшу кількість голосів за цей блок – АР Крим, Луганська, Харківська області.

Одним із способів узгодження інтересів і мирного розв'язання етнічних суперечок є формування і утвердження демократичного режиму. Але зв'язок між демократією та етнічними конфліктами має два аспекти, вважає український дослідник А. Кіссе: "З одного боку, демократія може допомогти зменшити етнічні напруження, з іншого – перехід до демократії створює сприятливі умови для зростання всіляких упереджень, що зрештою виливається в етнічні конфлікти. Водночас успішна демократизація потребує національної єдності як основної передумови, яку важко виконати у випадку наявності етнічних конфліктів, особливо в поліетнічних суспільствах" [5, 334]. В даному контексті вчений звертає увагу на ідеї "інтегральної демократії", за якої етнічне сегментування суспільства не підкріплюється, але волею державних діячів забезпечується співучасть етнічних груп у владі.

У багатьох державах, згідно із законодавством, передбачена певна кількість місць в парламенті для тих чи інших національних меншин. Так, у Словаччині, угорцям та представникам інших національно-

тей "бронюються" місця в законодавчих органах влади різних рівнів. Конституція Словенії надає особливі права коріним італійським та угорським етнічним громадам. У законодавстві Угорщини зазначається, що при формуванні виборчих округів повинні враховуватись етнічні, релігійні та інші особливості населення. В Італії, в місцях проживання офіційно визнаних національних меншин, визначення округів сприяє їх доступу до представницьких органів влади. У Сінгапурі, відповідно до Конституційної поправки 1988 року, створюються виборчі округи для представників національних меншин. У цих округах принаймні один із трьох кандидатів, представлених партією або групою, повинен належати до відповідної меншини.

Український досвід свідчить, що поразка "етнічної" виборчої стратегії на парламентських виборах 1998, 2002 років дає підстави стверджувати, що в нашій державі проблема етнополітичних партій не є настільки актуальною. І це добре розуміють лідери національних меншин. Зокрема, Асоціація національно-культурних об'єднань України обрала тактику співпраці з політичними партіями та виборчими блоками з розрахунком, що ті включать до своїх списків найвідоміших представників етногруп. Адже кожна партія намагається продемонструвати свою європейськість і демократичність, доказом чого має стати й опікування проблемами національних меншин. Компактно розселені угорці, румуни, росіяни, звісно, виберуть "своїх" депутатів по мажоритарних округах, однак їх вибір може бути різним щодо політичних партій. Як показує практика, розігрування етнічної карти на виборах приносить успіх лише кільком кандидатам-представникам меншин.

Результати ряду соціологічних досліджень свідчать про те, що титульний етнос – українці позитивно не сприймають створення і діяльність партій етнічних меншин. Як бачимо, про наявність етнополітичних партій в Україні, вони залишаються маловпливовими, їх діяльність є ситуативною і часто сприяє загостренню міжетнічних відносин, протистоянню титульного етносу та національних меншин, посиленню дезінтеграційних процесів в державі.

Використані джерела

1. Варзар І. Із контекстів минулих літ: Вибране в концептуальних і мемуарних вимірах / І.Варзар. – К.: ФАДА, ЛТД, 2003. – Кн. 1: Держава і народ-етнос у політологічному дискурсі. – 592 с.
2. Доналд Л. Горовіц. Міжетнічні конфлікти /Пер. з англ. О. А. Ківшик. – Харків: Каравела, 2004. – 684 с.
3. Дюверже Морис. Политические партии /Пер. с франц. – М.: Академический Проект, 2000. – 538 с.
4. Кіссе А. Виборча система як засіб врегулювання етнічних конфліктів / А.Кіссе // Політичний менеджмент. – 2006. – №2. – С.107-115.
5. Кіссе А.І. Етнічний конфлікт: теорія і практика управління. Політологічний аналіз/ А.Кіссе. – К.: Логос, 2006. – 380 с.
- 6.Майборода О. Етнічна карта на парламентських виборах не стане козирною: не той розклад / О.Майборода // Контекст. – 2001. – №11. – С. 18-25
7. Кривицька О. Як запобігти міжетнічним конфліктам // Віче. – 1998. – №2. – С.45-53
8. Курас І.Ф. Етнополітологія. Перші кроки становлення / І.Ф.Курас – К.: Генеза, 2004. – 736 с.
9. Москаленко Д. Партии национальных меньшинств в Украине: воспоминания о будущем / Д.Москаленко // Моя Батьківщина. – 2006. – 11-31 жовтня. – С.2.
10. Самар В. "Наша Украина" и меджлис: вместе, но порознь / В.Самар // Зеркало недели. – 2005. – 17 декабря. – С.2.
11. Передвиборна програма Закарпатської обласної організації політичної партії "КМКС" Партія угорців України // Новини Закарпаття. – 2006. – 24 березня. – С.8.
12. Передвиборна програма Закарпатської обласної організації Демократичної партії угорців України // Новини Закарпаття. – 2006. – 24 березня. – С.3.
13. Русский блок на выборах // Русское дело. – 2002 – № 8. – С. 5.

УДК 327.8:341.638

Юлія Олександрівна Седляр
кандидат політичних наук,
доцент Чорноморського державного університету
ім. П. Могили

ЕФЕКТИВНІСТЬ САНКЦІЙ У СВІТОВІЙ ПОЛІТИЦІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПИТАННЯ

Кінець "холодної війни" відсунув обмеження на проведення односторонніх, а особливо колективних засобів із забезпечення міжнародної безпеки та підтримки миру. Подібна структурна трансформація міжнародних відносин відбилася на теорії і практиці санкційної політики як інструмента зовнішньополітичного впливу та механізму глобального управління. У даній статті представлена концептуальна основа дослідження політики санкцій. Особлива увага приділяється висвітленню результатів роботи трьох міжнародних конференцій, присвячених реформуванню санкційної політики.

Ключові слова: ефективність санкцій, санкційна політика, теорія санкцій, всеосяжні санкції, цільові санкції.

The end of the Cold War removed the restraints on unilateral and especially on joint action for international peace and security that had been imposed by major power rivalry for more than four decades. From then on the United Nations, EU, NATO and other great international actors were activated in ways that hitherto were politically inconceivable. This was also reflected in the theory and practice of sanctions as the tool of contemporary diplomacy and technology of global governance. That is why this article presents investigation within the problem of sanctions efficacy. Especial attention is paid on conceptual background of the question, either the results of sanctions reform processes (Interlaken, Bonn-Berlin, Stockholm meetings).

Keywords: *sanctions efficacy, sanction policy, sanction theory, comprehensive sanctions, targeted sanctions.*

Останнє десятиліття засвідчило невинне зростання випадків застосування санкцій у світовій політиці як технологій кризового врегулювання, адже до них зверталися у разі необхідності вирішення збройного конфлікту, масштабного порушення прав людини, загрози терористичної атаки чи розповсюдження зброї масового знищення. До того ж, сучасні події на міжнародній арені, зокрема на Близькому Сході, Північній Африці та особливо "лівійський сценарій", довели, що світова спільнота виявилася неготовою ефективно протистояти ескалації політичного насилля, здатного дестабілізувати ситуацію не лише на регіональному, а й на глобальному рівнях. Проте центросилові актори США, КНР, ЄС та РФ серед усіх міжнародних інструментів локалізації конфлікту обрали знову ж таки санкції. Водночас слід зауважити, що важливість вивчення окресленої проблеми у вітчизняній міжнародно-політичній науці зумовлена не лише поширеною практикою використання даного інструмента міжнародного урегулювання, а й практичною відсутністю наукових праць з даної тематики. Наукові здобутки української політологічної школи з міжнародних відносин обмежуються по суті двома працями – В. Пахіля та С. Романенка. Перше дослідження розкриває проблему санкцій у діяльності ООН, друге містить детальний аналіз ролі та місця санкцій у зовнішній політиці США. Проте через те, що верхньою хронологічною межею у розробках є по суті 1999 р., вони не містять результатів останніх досліджень, проведених зарубіжними науковцями у цій сфері, отже, цю прогалину спробуємо частково заповнити даною публікацією. Що ж представляють собою санкції і які фактори зумовлюють їх успішність?

Вочевидь, розв'язання проблеми успішності санкційних засобів вимагає чіткого розуміння санкцій як об'єкта дослідження. Санкції визначимо як рестриктивні примусові інструменти реалізації державою національних інтересів. До них відносять економічні обмеження, ембарго на поставки озброєнь, розрив дипломатичних відносин, обмеження на пересування громадян, бойкот культурних та спортивних заходів. Поміж інших, через їх популярність, найбільше дискусій викликали економічні санкції та детермінанти їх успішності. Методологічні дебати з проблеми беруть свій початок з другої половини 90-х років, передусім між Г. Хафбауером, Р. Пейпом та Д. Болдуїном. У ході наукових дискусій було прийнято розуміти під економічними санкціями цілеспрямовані, ініційовані урядом обмеження у торговельних або фінансових відносинах для досягнення зовнішньополітичних цілей [10, 2]. Економічні санкції діють у два основні способи: через припинення нормальних економічних відносин або обмеження доступу до економічних ресурсів [4, 17]. Виходячи з даного формулювання, визначимо два центральні елементи, що формують концепцію економічних санкцій у світовій політиці: примусові заходи (coercive tools), що мають економічну природу та переслідують політичні цілі. Це автоматично виключає переслідування за допомогою них економічних інтересів. Р. Пейп використовує поняття санкцій, аби проілюструвати відмінність між ними та торговельними війнами. Економічні санкції, на думку фахівця, покликані знизити економічний добробут цільової країни, обмежуючи міжнародну торгівлю, аби змусити цільовий уряд змінити свою політичну поведінку. Торговельні війни переслідують економічні цілі [17, 94]. Й. Галтунг, зі свого боку, стверджує: "економічні збитки, спричинені санкціями, переходять у політичний тиск, адже це змушує лідерів у цільовій країні змінити політичний курс, або усуває їх від влади" [6, 386]. Отже, встановивши зміст санкцій, спробуємо дослідити найбільш дискусійне питання – а саме умови їх успішності.

Проблема визначення єдиних критеріїв ефективності санкцій так чи інакше турбує міжнародне академічне співтовариство вже понад п'ятдесят років, однак і донині науковці далекі від того, щоб дійти консенсусу з цього. Адже введення режиму санкцій у кожному окремому випадку визначається цілим рядом факторів, які є специфічними та непередбаченими у дії. Так як наявність критеріїв передбачає узагальнення епізодів використання даного інструменту, то суттєво звужується простір для детального вивчення механізму реалізації засобів, опускаються деталі імплементації санкцій, тому зростає похибка в оцінці ефективності санкцій у досягненні зовнішньополітичних цілей держав. Разом з тим, без критеріїв не можна визначати ефективність санкцій як інструменту зовнішньополітичного впливу.

За К. Портелюю, стандартним критерієм визначення успішності санкцій є здатність за їх допомогою досягати політичних цілей у цільовій країні, як правило, змін у внутрішньополітичному або зовнішньополітичному контексті [18, 2]. Б. Тейлор, експерт Міжнародного інституту стратегічних досліджень (Лондон), виділяє три головні наукові підходи відносно визначення ефективності санкційної політики: школа "санкції не діють", школа вивчення санкцій як символічного інструменту зовнішньої політики, і, нарешті, останній напрям стверджує, що санкції можуть досягати цілей [20, 17].

У витоків першого наукового підходу перебувають праці норвезького фахівця Й. Галтунга, який на прикладі аналізу накладання санкцій ООН проти Родезії у 1965 р. прийшов до висновку, що "ймовірна

успішність санкційної політики є загалом низькою" [6, 409]. На початку своєї публікації науковець зазначає, що санкції діють подібно до воєнної сили, адже вони призводять до єдиного результату "політичної дезінтеграції ворога, що змушує його відмовитись від відстоювання своїх інтересів" [6, 386]. Цей засіб позбавляє матеріальних цінностей. Отже, теорія передбачає таку сувору взаємозалежність: чим більшого позбавляєшся, тим сильніша політична дезінтеграція. Ідея ж полягає у тому, який граничний рівень позбавлення матеріальних цінностей система може витримати. І коли цей рівень досягнуто, тоді дуже швидко розпочинається політичний хаос, що призводить до повалення режиму або налаштує його на переговори. Водночас, на думку Й. Галтунга, такий механізм спрацьовує нечасто і цьому слугують такі причини. По-перше, феномен "об'єднання нації навколо прапору". Досліджуючи цю проблему, науковець зазначає, що теорія санкцій недооцінює здатність суспільства цільової країни адаптуватися до нових умов як з психологічної, так і з економічної точок зору. Й. Галтунг зауважує, що нація може звикнути жити "під тиском" [6, 388]. Це призвичаєння до нових реалій життя, економічні збитки, скоріше за все, призведуть до політичного згуртування населення навколо політичної еліти цільової країни, сприяючи політичній інтеграції, стабільності та посилюючи тим самим авторитарний режим. У даному контексті А. Аддіс влучно вказує на те, що країни-санкціонери часто забувають про те, що авторитарні держави управляються силовими методами і через це життя "під тиском" для населення стає нормою [1, 584]. Наступним фактором, що значно знижує ефективність санкційних заходів, Й. Галтунг називає складний процес їх реалізації, і, передусім, відсутність єдиного спільного механізму їх застосування провідними міжнародними акторами. Ускладнення імплементації санкційної політики виникають, як правило, через непослідовну стратегію країн, що накладають санкції, їх прагнення використати свою більш помірковану лінію задля зміцнення політичних позицій у тій чи іншій державі, регіоні. Останнє, у свою чергу, відкриває перед цільовою країною "вікно можливостей" для впровадження контрзаходів. У даному випадку держава-об'єкт санкцій може або диверсифікувати свої економічні і політичні зв'язки, зменшуючи негативний вплив санкцій на економіку, або вдатися до стратегії самозабезпечення [6, 411]. Точку зору норвезького вченого розділяє і Дж. Кіршнер, який переконаливо доводить, що зовнішній тиск за допомогою санкцій допомагає авторитарним лідерам заробити політичний капітал [11, 37]. Зі свого боку, Дж. Мейєлл пише: "Санкції часто створюють протилежний ефект, формуючи менталітет нації, що перебуває в облозі, що спонує до консолідації населення і цілковитого триумфу еліти цільової країни" [14, 639]. У своїй публікації у журналі "Foreign Affairs" Р. Хаас констатує: "за винятком поодиноких випадків, збільшення використання економічних санкцій задля реалізації інтересів зовнішньої політики мало лише негативні наслідки" [7, 75]. Подібно до нього Р. Пейп стверджує: "нешодавно піднесене у ранг істини твердження про те, що збільшення кількості фундаментальних наукових робіт, присвячених проблемі ефективності санкційної політики, позитивно вплине на її успішність не виправдало себе" [17, 91]. Вивчення сучасної практики ведення санкційної політики, а також її історичного досвіду дало підстави Г. Бінену та Р. Гілпінгу заявити про те, що "епізоди використання економічних санкцій довели їх нежиттєздатність у досягненні зовнішньополітичних цілей" [2, 93]. Фахівці стверджують, що санкції є занадто дорогими, а найбільшою перепорою до їх успішності стає політичний бар'єр, зокрема політичний спротив міжнародних акторів, внутрішньополітичного та внутрішньо економічного середовища держави-санкціонера, політична система цільової країни.

Цікаво, але представники другого наукового напрямку, що розглядають санкції у контексті передачі певного сигналу для світової спільноти, також відштовхуються від праць Й. Галтунга. У центрі їх уваги культурні та спортивні санкції. Лейтмотивом даних досліджень є розуміння санкцій як демонстрації сили, влади, несхвали. Ефективність таких санкцій лежить у площині міжнародного авторитету держави, що ініціює санкції, а також політичних відносин між країною суб'єктом та об'єктом санкційної політики.

Фундатором школи, що позитивно оцінює можливості санкцій у досягненні зовнішньополітичних завдань, вважається представник функціоналізму, британський вчений Д. Мітрані. У праці "Проблема міжнародних санкцій" науковець зазначає: "в умовах сучасних реалій економічна зброя є ледве не єдиним дійовим та прийнятним інструментом примусу до миру" [20, 20]. Однак, незважаючи на цінність дослідження Д. Мітрані для вивчення становлення теорії санкцій у цілому, доробки англійського фахівця спираються на слабку емпіричну базу і не можуть розглядатися сучасною міжнародно-політичною наукою як достатні з точки зору їх теоретико-методологічного забезпечення [20, 21]. Високі оцінки санкціям як інструменту дипломатії надають у працях Г. Моргентау та К. Райт. Г. Моргентау, зокрема, стверджує: "санкційна політика перебуває у контрасті до силової дипломатії. Санкції покликані покарати держави, що порушують взяті на себе міжнародні зобов'язання...Допоки міжнародне співтовариство існуватиме, країни підтримуватимуть мир не лише за допомогою силової політики, а й за допомогою режимів, у тому числі і санкційних" [16, 220]. Першим ґрунтовним дослідженням цього напрямку вважається колективна монографія американських експертів Г.Хафбауера, Дж.Шотта, К.Елліотта "Економічні санкції у підтримці зовнішньополітичних цілей", що вийшла друком у США у 1983 р. У ході ретельного вивчення головних епізодів застосування санкційних заходів вчені роблять висновок про те, що ефективність санкцій у реалізації завдань зовнішньої політики становить близько 30% і може навіть збільшитися, якщо при їх накладанні об'єктивно оцінювати політико-економічні умови розвитку цільової країни [9]. Двома роками потому автори публікують своє наступне дослідження "Економічні санкції переглянуті", яке дістало широке визнання в академічних колах США, ЄС та Японії.

На прикладі всебічного аналізу 103 епізодів накладання санкцій фахівці з'ясовують головні причини зниження ефективності санкцій й умови їх успішності. Причини невдачі санкційної політики обумовлюються, на їх думку, впливом таких чинників: санкції можуть просто не відповідати окремому зовнішньополітичному завданню. У даному випадку санкційні заходи можна розглядати лише як компліментарну складову зовнішньополітичного курсу держави у цільовій країні; санкції можуть створювати свій власний антидот, згуртовуючи країну призначення як поза своїм урядом, так і в пошуках комерційної альтернативи; санкції можуть примусити потужних союзників цільової країни взяти на себе роль "чорного лицаря", тобто шляхом надання підтримки цільовій країні вони здатні компенсувати збиток, який санкційна політика мала завдати; дієвість санкційних заходів значно знижується у разі відчуження союзників і значних комерційних втрат всередині країни [10]. У третьому доповненому і переробленому виданні американські експерти Інституту Петерсона з міжнародної економіки Г.Хафбауер, Дж.Шотт, К.Елліотт та Б.Оегг комплексно вивчають проблему ефективності санкційної політики на основі аналізу 204 епізодів накладання санкцій. Фахівці визначають мотивацію впровадження санкцій у кожному окремому випадку, з'ясовують природу санкцій та розмір заподіяних ними економічних збитків у цільовій країні. У ході дослідження автори приходять до висновку, що з усіх розглянутих епізодів накладання санкцій періоду з 1914 по 2000 рр. їх успішність становить 34%. Науковці встановлюють, що санкційні заходи, як правило, є успішними, якщо чітко визначена мета санкцій та вони завдають значної шкоди економіці цільової держави. До того ж, санкції скоріше будуть успішними, якщо до їх запровадження взаємини між країною, що накладає санкції, та цільовою державою були дружніми, а не антагоністичними [8, 135].

З моменту виходу у світ першої праці фахівців Інституту Петерсона політологія міжнародних відносин збагатилася теоретичними роботами з дослідження проблеми успішності санкційної політики. Так, П. Валенстін, вивчивши десять випадків застосування санкцій, формулює три основні умови успішності санкційної політики: 1. первинна підтримка цільової країни на момент введення санкцій; 2. рівень торгівлі між країнами після введення санкційних заходів: санкції були більш успішними у тих випадках, коли вся торгівля не була скорочена. У разі повного розірвання торговельних відносин між країнами, санкції виявляються вкрай невдалими. Останнє твердження пізніше буде взяте як вихідна теза при розробці концепції цільових санкцій; 3. міжнародне становище країни-отримувача після введення санкцій: санкційні заходи є найбільш успішними, якщо вони накладаються колективно [22, 36]. До даного напрямку також належать роботи Дж. Бланчарда, Т. Моргана, Н. Ріпсмана, В. Швебаха, які у цілому виконані у межах так званої "наївної теорії санкцій", спільною вадою яких є прагнення розширити змінні санкційної політики. Вагомий внесок у розробку концепції ефективних санкцій зробив японський фахівець і політик М. Міягава. Загальними передумовами, за яких санкції спричиняють вплив, на думку вченого, є такі: особливо сильна залежність від міжнародної торгівлі; погано розвинена внутрішня економіка; участь у санкціях найважливіших торговельних партнерів; обмежена можливість змінити ринок експорту країни імпорту; незначні валютні резерви [15]. З точки зору зовнішньополітичного аналізу, безумовно, дані праці розглядають державу як раціонального актора.

Зіштовхнувшись із катастрофічними гуманітарними наслідками всеосяжних санкцій у другій половині 90-х років, особливо після кризи у Перській затоці та на початку 2000-х років, світове співтовариство організує низку зустрічей політиків та експертів для обговорення проблеми підвищення ефективності санкційної політики, удосконалення механізму ООН із застосування санкцій. Такими конференціями стали Інтерлакенський (1998/1999 рр.) та Бонн-Берлінський (1999/2000 рр.) процеси, ініційовані відповідно швейцарським та німецьким урядами. Якщо перший стосувався цільових фінансових санкцій, то другий був присвячений аналізу процедури впровадження санкційних заходів на пересування та ембарго на поставки озброєнь як інструментів міжнародної дипломатії. Загалом їхні рекомендації охоплювали два ключових аспекти: 1) санкції мають бути спрямовані не проти держави у цілому, а передусім проти окремих індивідуумів та груп, відповідальних за порушення встановлених норм міжнародної поведінки (концепція цільових санкцій). На відміну від всеосяжних економічних санкцій, цільові значно зменшують вірогідність гуманітарної катастрофи у цільовій країні і докорінно не зачіпають рівень економічних відносин; 2) передбачалося проведення моніторингу гуманітарних наслідків дії санкційного режиму [5, 47]. Для вироблення спільного підходу щодо імплементації режиму цільових санкцій шведський уряд у 2003 р. ініціював проведення нової конференції, що стала відомою як Стокгольмський процес. У результаті його роботи політики та науковці визначили ключові параметри успішності нової концепції цільової санкційної політики. Вони у цілому можуть бути зведені до наступного: по-перше, було відзначено, що цільові санкції є вагомим політичним інструментом на світовій сцені. До того ж, як підкреслювалося, концепція цільових санкцій відображає новітні тенденції розвитку міжнародних відносин, відштовхується від принципу плюралізму, враховує прагнення міжнародних акторів будувати новий порядок денний світової політики виходячи із принципів мультилатералізму, взаємозалежності та взаємоповаги; по-друге, акцентувалося на необхідності побудови легітимної платформи санкційної політики, співвіднесеної із моральними принципами розвитку людства. Це означає, що однієї Резолюції Ради Безпеки ООН є недостатньо для легітимізації використання даного механізму міжнародного урегулювання, а вони мають визнаватися справедливими та доцільними міжнародним співтовариством. Безумовно, такий критерій націлює санкції на відстоювання уні-

версальних цінностей як фундаменту світового порядку, що цілком "вписувалося" у популярний на той час серед західних теоретиків мейнстрім неолібералізму, інституціоналізму, неофункціоналізму, теорії режимів та постпозитивізму; по-третє, санкційна політика має визначатися часовими критерієм, чітким планом проведення та умовами скасування режиму санкцій. Це означає, що РБ ООН, ухвалюючи рішення по санкціям, повинна визначитись, які політичні цілі переслідуються і встановити чіткі критерії їх досягнення цільовою країною. Останнє актуалізує питання складання списків політичних осіб, підприємств, установ, що підлягають рестриктивним заходам, і його погодження з державами-членами ООН, а також поширення серед приватних та громадських структур [3, 16]. У Стокгольмській доповіді зазначається: "надійна оцінка можливостей цільових санкцій та їх ймовірного результату є критичною для їх реалізації" [3, 21]. Документ встановлює, що планування санкційної політики має включати: типологізацію проблеми, що підлягає розв'язанню (зазвичай, збройний конфлікт, масштабне порушення прав людини); визначення кола осіб, структур відповідальних за ситуацію; встановлення засобів і методів, що використовують відповідальні особи, інституції; оцінка ймовірності підтримки режиму третіми країнами, з'ясування характеру взаємин між ними (вивчаються можливості уникнути, зменшити вплив або нейтралізувати санкції); підрахунок ймовірних витрат санкційної політики для держави-санкціонера; визначаються можливості урегулювання ситуації іншими механізмами (автономно до санкційних заходів або як їх складову); окреслюються шляхи та засоби пристосування до наслідків санкційної політики (позитивних/негативних); досліджується вірогідність впливу на нецільові держави [3, 27]; по-четверте, усвідомлюючи, що первинна відповідальність за впровадження санкційних заходів покладається на держави-члени ООН, їх успішність залежить не лише від жорсткої координації та комунікації країн-гарантів, а й від ефективної роботи сформованих ними інституцій, технічних засобів контролю за санкційним режимом, тобто по суті формується дворівневий механізм санкційної політики – національний та наднаціональний; по-п'яте, стверджується, що міжнародна підтримка має надаватися в однаковій ступені протягом всього періоду дії санкцій, до того ж, важливою є підтримка санкційної політики проти цільової країни її безпосередніми сусідами, тобто вводиться по суті геополітичний критерій успішності [22, 44]. Отже, як відзначають А. де Вре та Х. Хазельзет, Стокгольмський процес виділив такі критерії ефективності санкційної політики: законодавство, здатність до примусу, моніторинг та планування [21, 95].

Проте найважливішим питанням з точки зору міжнародно-політичної науки, що піднімалося на вищезгаданих зустрічах, стала інтеграція економічних санкцій у велику політичну стратегію держави. Адже санкційні заходи, що впроваджуються задля досягнення зовнішньополітичних цілей, закономірно стають компліментарною складовою зовнішньої політики, яка здійснюється й іншими засобами. Отже, за логікою, ефективність санкційної політики доцільно розглядати у контексті всього набору інструментів зовнішньополітичного впливу, що застосовує держава-санкціонер проти цільової країни. П. Рудольф, дослідник Німецького інституту міжнародних і безпекових відносин, стверджує, що, за умов продуманої стратегії використання санкцій, їх політична ефективність стає високою, як, наприклад, у випадку з Лівією. І далі, досвід застосування санкцій доводить, що політики використовували їх як частину державної стратегії, інколи навіть до кінця не усвідомлюючи цього [19, 6]. Розвиваючи цю тезу, М. Мастандуно, досліджуючи вплив санкцій у конфлікті між Сходом та Заходом, припускає, що для удосконалення оцінки ефективності санкційної політики, слід звертати увагу не на матеріальні збитки, що вона наносить цільовій державі, а розглядати як механізм, націлений на зменшення могутності, у тому числі військової, держави-опонента [13]. Важливими у методологічному плані є пропозиції Д. Лейтона-Брауна та М. Л. Саллівана, які пропонують перед тим, як формулювати негативний висновок щодо здатності санкцій впливати на політичні процеси і лише вираховувати збитки ними заподіяні, порахувати витрати держав, необхідні на залучення альтернативних методів зовнішньої політики (у тому числі військових) для розв'язання міжнародної кризи [12]. Доволі цікавим є те, що положення про низьку витратність санкцій для держави, що їх ініціює, було доведено статистичним матеріалом у третьому виданні "Економічні санкції переглянуті".

Отже, з цих процесів можна винести три головні уроки щодо питання підвищення успішності політики санкцій: по-перше, сама загроза застосування санкцій може виявитися ефективною, адже вона створює можливість відстоювати свої інтереси; по-друге, вимоги мають бути націлені на досягнення конкретних політичних цілей; по-третє, санкції необхідно розглядати як інструмент стратегії, яка поєднує стимули і покарання, політики, що є інтегральною частиною широкомасштабного діалогу.

Використані джерела

1. Addis A. Economic Sanctions and the Problem on Evil / A. Addis // Human Rights Quarterly. – 2003. – № 25. – PP. 573-623.
2. Bienen H., Gilpin R. Economic Sanctions as a Response to Terrorism / H. Bienen, R. Gilpin // Journal of Strategic Studies. – 1980. – № 3. – PP. 89-98.
3. Biersteker T., Eckert S., Halegua A., Romaniuk P. Consensus from the Bottom up? Assessing the Influence of the Sanctions Reform Process / T. Biersteker, S. Eckert, A. Halegua, P. Romaniuk in International Sanctions: between words and wars in the global system P. Wallensteen, C. Staibano (ed.). – New York: Frank Cass, 2005. – PP. 15-31.
4. Chan S., Drury A. C. Sanctions as Economic Statecraft: Theory and Practice / S. Chan, A. C. Drury. – Basingstoke: MacMillan Press, 2000. – PP. 1-16; Selden Z. Economic Sanctions as Instruments of American Foreign Policy / Z. Selden London, 1999. – P. 17.

5. Design and Implementation of Arms Embargoes and Travel, Aviation Related Sanctions: Results of Bonn-Berlin Process / M. Brzoska ed. – Bonn International Centre for Conversion, 2001.
6. Galtung J. On the Effects of International Economic Sanctions. With Examples from the Case of Rhodesia / J. Galtung // World Politics. – 1967. – Volume 19. – № 3. – P. 386.
7. Haass R. Sanctioning Madness / R. Haass // Foreign Affairs. – 1997. – № 6. – P. 75.
8. Hufbauer G., Schott J. and Elliot K. Economic Sanctions / G. Hufbauer, J. Schott and K. Elliot. – Washington: Institute for International Economics, 2007. – 234 p.
9. Hufbauer G., Schott J. and Elliot K. Economic Sanctions in Support of Foreign Policy Goals / G. Hufbauer, J. Schott and K. Elliot. – Washington: Institute for International Economics, 1983. – 110 p.
10. Hufbauer G., Schott J. and Elliot K. Economic Sanctions Reconsidered: History and Current Policy / G. Hufbauer, J. Schott and K. Elliot. – Washington: Institute for International Economics, 1985. – 798 p.
11. Kirshner J. The Microfoundations of Economic Sanctions / J. Kirshner // Security Studies. – 1997. – Volume 6. – № 3. – PP. 32-64.
12. Leyton-Brown D. Lessons and Policy Considerations about Economic Sanctions (ed.) The Utility of International Economic Sanctions / D. Leyton-Brown – London: Croom Helm, 1987. – PP. 303-310; O'Sullivan M.L. Shrewd Sanctions: Statecraft and State Sponsors of Terrorism / M.L. O'Sullivan – Washington: Brookings Institution Press, 2003. – PP. 27-29.
13. Mastanduno M. Economic Containment: CoCom and the Politics of East-West Trade / M. Mastanduno. – London: Cornell University Press, 1992.
14. Mayall J. The Sanctions Problem in International Economic Relations: Reflections in the light of recent experience / J. Mayall // International Affairs. – 1984. – № 60. – PP. 631-642.
15. Miyagawa M. Do Economic Sanctions Work? / Miyagawa M. – New York: St. Martin's Press, 1992. – PP. 24-60.
16. Morgenthau H. Politics among Nations: The Struggle for Power and Peace (brief ed.) / H. Morgenthau. – New York: McGraw-Hill, 1993. – P. 220.
17. Pape R. Why Economic Sanctions do not Work / R. Pape // International Security. – 1997. – Volume 22. – № 2. – P. 91.
18. Portela K. EU Sanctions and Foreign Policy. When and why do they work? / K. Portela. – London: Routledge, 2010. – P. 2
19. Rudolf P. Sanctions in International Relations: German Institute for International and Security Affairs / P. Rudolf – Berlin, 2007. – P. 6.
20. Taylor B. Sanctions as Grand Strategy / B. Taylor. – London: Routledge, 2010. – P. 20.
21. Vries de A., Hazelzet H. The EU as a New Actor on the Sanctions Scene / A. de Vries, H. Hazelzet in International Sanctions: between words and wars in the global system P. Wallenstein, C. Staibano (ed.). – New York: Frank Cass, 2005. – PP. 95-108.
22. Wallenstein P., Staibano C., Eriksson M. Making Targeted Sanctions Effective: Guidelines for the Implementation of UN Policy Option. / P. Wallenstein, C. Staibano, M. Eriksson (ed.) Department of Peace and Conflict Research, Uppsala University. – Stockholm: Elanders Gotab, 2003. – PP. 16-44.
23. Wright Q. A Study of War (2d ed.) / Q. Wright. – Chicago: University of Chicago Press,

УДК 323.1

Василь Васильович Гулай
кандидат історичних наук,
доцент Національного університету
"Львівська політехніка"

ІДЕОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОСВІТНЬОЇ ПОЛІТИКИ НАЦИСТСЬКОГО ОКУПАЦІЙНОГО РЕЖИМУ В ДИСТРИКТІ "ГАЛИЧИНА" В РОКИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті розглядаються основи нацистської ідеології в освітній сфері окупованих територій. Головна увага приділена етнічній специфіці структури та контингенту освітніх закладів дистрикту "Галичина" в роки Другої світової війни. Автор переконливо доводить, що їхня діяльність була спрямована не на забезпечення освітніх потреб основних етнічних спільнот краю, а виступала інструментом реалізації нацистської окупаційної політики.

Ключові слова: дистрикт "Галичина", етнічні спільноти, освіта, ідеологія, нацистська окупаційна політика

The basis of Nazi ideology in the sphere of education of the occupied areas is discussed in the article. The main attention is paid to the ethnic specification of the structure and contingency of the educational establishments of the district "Halychyna" during World War II. The author manages to prove the fact that their activity was not aimed at the proper support of the educational needs of the main ethnic minorities but at becoming an instrument of the realization of Nazi occupational policy.

Keywords: district "Halychyna", ethnic minorities, education, ideology, Nazi occupational policy.

Обрана тема має важливе науково-теоретичне та практичне значення для формування та реалізації ефективної державної національної політики в освітній галузі.

Освіта Галичини періоду Другої світової війни стала предметом плідних наукових пошуків таких відомих українських істориків, як Н. Антонюк [2], О. Луцький [5] та ін.

Водночас ідеологічні основи та інституційно-процедурні механізми організації й функціонування початкової, середньої та фахової освіти дистрикту "Галичина" тільки зараз привертають увагу вітчизняних етнополітологів.

Метою статті є етнополітологічна характеристика нацистської окупаційної політики в освітній сфері Галичини періоду Другої світової війни.

Досягнення вказаної мети передбачає розв'язання таких завдань:

- визначення ідеологічних постулатів нацистської освітньої політики;
- характеристика принципів організації та структури освітніх закладів Галичини періоду Другої світової війни;
- з'ясування особливостей міжетнічної взаємодії у боротьбі за освітні ресурси між українським та польським населенням краю.

Ідеологія не лише концентрує основні ідеї, необхідні окремій особистості чи певній спільноті для оцінки та орієнтації у політичному середовищі, сприяючи їх консолідації навколо спільних політичних цінностей і переконань, а й певним чином "уніфікує" свідомість, ідеї, а відтак – суттєво впливає на спосіб життя і поведінку своїх носіїв [10, 54].

Ідеологічною основою німецької окупаційної політики стала теорія расової зверхності німецької нації. Виходячи з її положень, "нижчі раси", у тому числі українці, не мали права на національну свідомість, турботу про здоров'я, вищу освіту [6, 10].

Ключовим моментом політики нацистського режиму було насадження панування представників німецької нації у Європі. Серед інших на досягнення цієї мети був спрямований декрет А. Гітлера від 7 жовтня 1939 р. про посилення німецької нації. Фактично це означало запуск з механізму обезлюднення східних земель [8, 147].

Криворізький дослідник В. Шайкан аргументовано доводить, що значне місце в нацистській ідеологічній системі відводилося пропаганді, яка в структурі держави фактично виконувала подвійну роль. З одного боку, вона була засобом приходу до влади, а з іншого – засобом втілення нацистської ідеології у владні структури і впливу на населення держави [11, 55].

Вартим уваги є одне із останніх досліджень, присвячених пропаганді, донецького історика І. Грідіної. Хоча автор у свій ґрунтовній розвідці окремо не аналізує особливостей нацистської пропаганди на теренах Галичини, але опрацьований джерельний матеріал дозволяє в цілому погодитися з її висновками, що механізми, технології та засоби ідеологічно-психологічного впливу на український народ з формального погляду були доскональними, розроблялися нацистською владою заздалегідь, мали конкретну спрямованість на різні категорії цивільного населення – селян, інтелігенцію, робітників, національні кола. При цьому однією з основних причин невдач пропагандистської машини Третього району в Україні стало не врахування, а подекуди й ігнорування особливостей менталітету й духовного життя народу, що, вдавався до різних форм протистояння духовному підкоренню [4, 130].

Із створенням дистрикту "Галичина", приєднаного до Генеральної Губернії, його мешканці розглядалися як колишні громадяни Польської держави, які тимчасово проживали на території, що належала до радянської сфери інтересів. Під час німецької окупації їм не надавали громадянства Німеччини і водночас не визнавали їх польськими чи радянськими громадянами [3, 187].

Галичина розглядалася як німецька колонія, а її слов'янське населення як люди другого ґатунку, а тому в якості урядової було запроваджено німецьку мову як урядову, а українську і польську оголосили допоміжними.

Так, 20 серпня 1941 р. комендант Львова видав наказ, згідно з яким на державних, промислових і торговельних закладах написи мали бути німецькою мовою, а українська і польська допускалися поруч лише за умови, що їх буде виготовлено меншими літерами. На німецький манер перейменовували вулиці і деякі міста краю. Згідно з розпорядженням головного відділу внутрішніх справ уряду Генеральної Губернії від 15 серпня 1941 р. Львів офіційно називався Лембергом, Станіслав – Станіслау, Коломия – Коломеа [5, 197-198].

В галузі освіти нацистська політика в Галичині керувалася передусім стратегічною програмою перетворення мешканців краю на робочу силу для Третього району. Відповідно основними елементами нацистської освітньої системи стали народні (початкові) та професійні школи, які мали забезпечити мінімальний рівень освіти молодого покоління і підготувати його до виконання здебільшого найпростіших функцій у сільському господарстві, промисловості, ремеслах [5, 209-210].

При цьому генерал-губернатор Г. Франк намагався надати окупаційній освітній політиці зовнішніх форм, які дозволяють окреслити її як "освічений колоніалізм". Згідно з цією доктриною рівень освіти мешканців краю, з одного боку, не мав перевищувати або навіть наближатися до рівня освіти в Німеччині, з іншого, – не повинен був знижуватися до такої межі, яка б загрожувала паралізувати нормальне господарське життя окупованих територій, що мало функціонувати в інтересах воєнної економіки Третього району [7, 26].

В організації народних шкіл німецька влада чітко дотримувалась принципу, що українських дітей має вчити український вчитель в українській школі і аналогічно щодо поляків чи німців.

Німецька окупаційна влада вважала, що виховувати українських дітей у потрібному "новому" дусі може тільки український учитель. Адже діти в українських школах "мусять забути все те, що в чужій школі вложив у голови польський чи комуністичний вчитель". Тому, відповідно, основний акцент у навчально-виховному процесі робився на перевиховання. При цьому шкільна влада наголошувала, що, крім поляків, у деяких школах працювали також учителя-росіяни, однак вони могли займати посади вчителів фахових предметів, але доручити їм виховання українських дітей заборонялося [7, 28].

У процесі навчання й виховання, за наказом німецької влади, українські педагоги значну увагу приділяли учнівській дисципліні. Головною організацією, яка мала сприяти дисциплінованості молоді в період німецької окупації, була "Виховна спільнота української молоді" [7, 29].

В кожному населеному пункті, де налічувалося 40 українських дітей, могла відкритись українська школа. На 1 листопада 1941 р. в Галичині діяло 3113 українських шкіл з 13992 класами, де навчалося 509,5 тис. учнів, тоді як в 720 польських школах з 3340 класами початкову освіту здобувало 104,7 тис. дітей [5, 210].

У 1941-1942 н.р. в дистрикті "Галичина" працювало 310 українських народних шкіл (495 тис. учнів), 13 гімназій (майже 4,4 тис. учнів) та 142 фахові школи (13,5 тис. учнів) [1, 93].

У 1941-1942 н.р. для забезпечення навчального процесу в українських школах Галичини потрібно було близько 7 тис. вчителів, а стало до роботи приблизно 5 тис., з яких значна кількість не мала відповідної кваліфікації, виступаючи як "допоміжні" вчителі [7, 27].

Проте вже в 1942-1943 н.р. для відкриття нової народної школи потрібною була наявність не менше 70 українських дітей. Але пізніше цю цифру було трохи зменшено. Загалом на початку 1943 р. в Галичині працювало 3032 початкові українські школи, де навчалося 485 тис. учнів [5, 210].

Водночас відповідно до директиви генерал-губернатора від 19 грудня 1939 р. для відкриття німецької школи досить було восьми німецьких дітей. Перша німецька школа в Галичині з 114 учнями відкрилась у Львові 15 вересня 1941 р., а вже в 1943 р. їх там було п'ять. Загалом в 1943 р. в Галичині діяло 83 німецькі початкові школи з 6361 учнем (від однієї у Чортківській окрузі до десяти у Кам'янці-Струмилівській). Головними осередками німецького шкільництва стали давні місця компактного проживання німців в Галичині [5, 210].

Як наголошує знайий львівський історик О. Луцький, хоча українських шкіл та учнів в Галичині було набагато більше, ніж польських, проте за організаційною структурою, забезпеченістю педагогічними кадрами та за їх кваліфікацією школи з українською мовою навчання стояли загалом нижче [5, 210].

Намагаючись перетворити мешканців Галичини на дешеву робочу силу, нацистська влада докладала чималих зусиль для розбудови системи професійної освіти, котра мала забезпечити її відповідними кваліфікованими робітниками.

Так, в 1942-1943 н.р. на Станіславщині діяло 37 фахових шкіл (із них 8 – у самому Станіславі), в яких навчалося близько 10 тис. учнів, що становили 32 % від загальної кількості української молоді у віці 14-18 років [1, 93].

На тлі особливої уваги нацистської влади до розбудови системи професійної освіти розвиток загальноосвітніх закладів (гімназій) різними способами стримувався. Тільки для українців влада дозволила відкрити в Генеральній Губернії 12 державних гімназій, з них 10 – в Галичині: дві у Львові і по одній в Бережанах, Дрогобичі, Коломиї, Станіславі, Сокалі, Стрию, Тернополі, Чорткові. Хоча навчання там було платним, проте прийняти всіх бажаючих вони не могли [5, 216-217].

Цілком погоджуємося із слухним зауваженням проф. Н. Антонюк, що радше пропагандистське, ніж реальне значення, мало відкриття у Львові п'яти вищих навчальних закладів [1, 6].

Для посилення українсько-польських суперечностей німецька влада докладала чималих зусиль, щоб при наборів студентів вищих державних фахових курсів більшість становили українці.

Навесні 1943 р. в Генеральній Губернії медицину опановували 1316 студентів, серед них 1064 українців, 241 поляк, 7 росіян, 2 білорусів, 2 німців (фольксдойчів); фармацевтику вивчали 160 студентів, у тому числі 129 українців, 29 поляків, 1 росіянин, 1 німець. За станом на 15 вересня 1943 р. українці становили 72 % (2612 осіб) загального числа тих, хто зголосився навчатися на таких курсах, у тому числі, 58 % на технічних курсах, 59 % – ветеринарних, 65,5 % – фармацевтичних, 84 % – курсах лісового господарства, 87 % – рільничих [5, 218-219].

Станом на 15 жовтня 1943 р. українці становили 72 % з-поміж студентів вищих фахових курсів Львова, у тому числі на політехнічних – 58 %, ветеринарних – 59 %, фармацевтичних – 65 %, медичних – 79 %, лісових – 84 %, сільськогосподарських – 87,7 %. Основна маса з цих 2612 студентів вчилась на медичних (майже 47,9 %) та сільськогосподарських (25,7 %) курсах [9, арк. 17].

При цьому гармонізації міжетнічних відносин не могло не сприяти те, що більшість викладачів вищих державних фахових курсів були поляки з колишніх викладачів, в основному з колишніх львівських вузів. Так, на ветеринарних курсах українці становили 36,2 % викладачів, лісових – 46 %. Загалом, на 1 вересня 1943 р. на всіх державних фахових курсах працювало 29 професорів і доцентів, 21 викладач і 83 асистенти – українці [5, 219].

Восени 1943 р. серед українців налічувалося 133 викладачів, у тому числі 29 професорів вищих курсів, котрі діяли у Львові. Зокрема, на медичних курсах працювало 46,6 % та на сільськогосподарських – відповідно майже 22,6 % [9, 210].

Як влучно зауважує І. Спудка, активна діяльність німців у галузі освіти створювала враження зацікавленості окупантів у національно-культурному відродженні українців і передбачала залучення населення до добровільного співробітництва [6, 14-15].

На завершення цілком погоджуємося із відомим дослідником цього періоду Н. Антонюк, що деякі переваги, які надавала окупаційна влада українцям в освітній сфері, мали на меті розпалити між-національні конфлікти [1, 24-25].

Отже, в основу функціонування освітньої системи дистрикту "Галичина" періоду Другої світової війни окупації були покладені відповідні ідеологічні постулати нацистського окупаційного режиму. Останній не міг цілком ігнорувати освітніх потреб найчисельніших української та польської етнічних спільнот краю, але організував таку освітню систему, котра була покликана забезпечити передусім його потреби в кваліфікованих робітниках промисловості, ремесел та сільського господарства. Окрему увагу в наступних дослідженнях варто звернути на специфіку ідеологічного забезпечення культурної сфери Галичини періоду Другої світової війни.

Використані джерела

1. Андрухів І. О. Суспільно-політичні та релігійні процеси на Станіславщині в кінці 30-х – 50-х роках ХХ ст. Історико-політологічний аналіз / Андрухів І. О., Кам'янський П. Є. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2005. – 364 с.
2. Антонюк Н. В. Українське культурне життя в Генеральній Губернії (1939-1944 роки): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. іст. наук: спец. 07.00.01 "Історія України" / Н. В. Антонюк. – Львів, 2007. – 35 с.
3. Боляновський А. Соціальний аспект гітлерівського "нового порядку" в Галичині у 1941-1944 роках / А. Боляновський // Вісник Львівського університету. – Серія історична. – Вип. 33. – Л.: Львівський державний університет ім. І. Франка, 1998. – С. 186-194.
4. Грідіна І. М. Вплив нацистської пропаганди на духовне життя населення України (технології, механізми та ефективність) / І. М. Грідіна // Український історичний журнал. – 2009. – № 3. – С. 123-132.
5. Луцький О. Українське культурне життя Галичини під час німецької окупації 1941-1944 рр. / О. Луцький // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Зб. наук. праць. – Вип. 3-4. – Л.: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 195-225.
6. Спудка І. М. Німецька окупаційна політика у соціокультурній сфері в рейхскомісаріаті "Україна" (1941-1944 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 "Історія України" / І. М. Спудка. – Запоріжжя, 2007. – 19 с.
7. Стефанюк Г. В. Українське шкільництво Станіславщини в період нацистського "нового порядку" (1941-1944 рр.) / Г. В. Стефанюк // Вісник Прикарпатського університету. – Історія. – Вип. 15. – Івано-Франківськ: Видавництво "Плаї" ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. – С. 25-32.
8. Тарнавський І. С. Нацистська політика германізації українських земель у роки Другої світової війни / І. С. Тарнавський // Історичні і політологічні дослідження / Гол. ред. П. В. Добров та ін. – 2009. – № 1. – Донецьк: Донецький національний університет, 2009. – С. 147-154.
9. Центральний державний історичний архів України в м. Львові. Ф. 201 Греко-католицька митрополіча консисторія, м. Львів. Оп. 1 р. Спр. 272. Статистичні дані про становище вищих шкіл у Львові та інших містах України, національність та політичні погляди їх професорського та студентського складу. – 1943 р., 67 арк.
10. Шайгородський Ю. Ідеологія, міфологія і символізація політичного простору / Ю. Шайгородський // Політичний менеджмент. – 2010. – Спеціальний випуск. – С. 53-61.
11. Шайкан В. Ідеологічна боротьба в Україні періоду Другої світової війни 1939-1945 р. / В. Шайкан. – Кривий Ріг: Кристал, 2010. – 436 с.

УДК: 32:971:355.2"1939/1945"

Олександр Сергійович Єрємєєв
старший викладач Національного університету
"Кієво-Могилянська академія"

ПРОБЛЕМА КОНСКРИПЦІЇ В КАНАДІ У ЧАСИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: ФАКТОРИ ПРИЙНЯТТЯ РІШЕННЯ

Стаття присвячена аналізу чинників прийняття рішення федеральним урядом Канади щодо впровадження загальної військової повинності для участі збройних сил країни у бойових діях в Європі у часи Другої світової війни.

Ключові слова: конскрипція, Канада, Друга світова війна.

The article is devoted to the analysis of the factors of the Canadian federal government's decision-making on the conscription overseas during the Second World War.

Keywords: conskriptsiya, Canada, World War II.

Протягом усієї історії Канади як домініону Британської Імперії, так і суверенної держави питання гармонізації стосунків між англо- та франкоканадцами було наріжним каменем політики федераль-

них урядів. Особливо гостро небезпека розшарування населення Канади за етнополітичною ознакою поставала у часи Першої та Другої світових війн через питання конскрипції (впровадження загальної військової повинності) для відправлення війська до Європи. Франкоканадці традиційно вважали себе північноамериканською політичною спільнотою, інтереси якої не мали нічого спільного з інтересами країн Європи (в тому числі Франції), в той час як англоканадці прихильно ставилися до конскрипції.

У часи Першої світової війни канадський уряд не приймав окремого рішення про участь у ній домініону, і країна була змушена брати у ній участь та здійснювати відправлення військ в Європу за рішенням Лондону. Після прийняття Доповіді Бальфура (1926 р.), що проголосила домініони суверенними складовими Британської Співдружності націй (офіційно закріплено у 1931 р. Вестмінстерським Статутом), та відміною у січні 1939 р. федеральним парламентом принципу автоматизму, Канада отримала право самостійно приймати рішення як щодо вступу у війну на боці Британії, так і щодо заокеанської конскрипції.

На сьогодні дана тема недостатньо висвітлена у вітчизняній науковій літературі. Відтак, метою даної роботи є дослідження політики канадського уряду щодо впровадження заокеанської конскрипції у часи Другої Світової війни, її історичних передумов та наслідків для етнополітичної ситуації в країні.

1. Наслідки заокеанської конскрипції у часи Першої Світової війни для Канади.

Як вже зазначалося, позиції канадського уряду та суспільства не враховувалися у питаннях вступу домініону у Першу Світову війну та відправки канадських військ до Європи. Консервативний уряд Р. Бордена (прем'єр-міністр Канади у 1911–1920 рр.), враховуючи негативну позицію Квебеку заохочував добровільний вступ до війська, однак у 1917 р. ці заходи виявилися недостатніми, і конскрипція була введена. Спроба консерваторів сформувати коаліційний уряд з лібералами з метою консолідації населення країни, не мала успіху. Ліберальна партія, яка мала серйозну підтримку як в англійській, так і у французькій Канаді, розкололася на англо- та франкоканадську фракції. Англоканадські ліберали на чолі з колишнім міністром фінансів У. Філдіном підтримали діючий Кабінет, у той час як франкоканадські парламентарі на чолі з Уілфрідом Лор'є (ліберальний прем'єр-міністр Канади з 1896 по 1911 рр.) відмовилися від співпраці з консерваторами, перейшовши до непримиренної опозиції. Наявність етнополітичного розколу в країні засвідчили і загальнонаціональні вибори 1917 р., на яких союз консерваторів та англоканадських лібералів здобув впевнену перемогу в усіх регіонах Канади, крім провінції Квебек.

Позиції федерального уряду були піддані гострій критиці в Квебеку, що зокрема знайшло відображення у франкомовній націоналістичній пресі. "Конскрипція є проявом британського імперіалізму... Скільки вояків відправлять Франція та Британія у випадку нападу США на Канаду?.." – писав у 1917 р. один з лідерів франкоканадських націоналістів, головний редактор газети "Девуар" А. Бурасса [8, 247].

У січні 1918 р. в парламенті Квебеку розглядалося питання відокремлення провінції від Канади, щоправда, дана ініціатива була відхилена переважачою більшістю голосів [10, 252].

У міжвоєнний період франкоканадський сепаратизм не став організованою політичною течією, однак його вплив не було остаточно подолано через його підтримку частиною католицького духовництва та франкоканадської інтелектуальної еліти. Загалом сепаратистські ідеї набували популярності в аграрних, майже моноетнічних, районах Квебеку.

Конскрипція у часи Першої Світової війни вплинула на зростання національної свідомості в Канаді. На війні загинув 60661 канадець, і наприкінці війни народ і уряд дійшли висновку, що такі втрати виправдовують прагнення здобуття країною суверенітету. Велика Британія була вимушена погодитись на подвійний статус своїх домініонів на Паризькій мирній конференції 1918–1919 р.

Подолання розколу Ліберальної партії відбулося у 1919 р. по смерті У.Лор'є. Перед лібералами постало питання об'єднання партії на чолі з єдиним лідером. Англоканадські ліберали бажали обрання лише англоканадського лідера, в той час як франкоканадці бажали бачити наступником Лор'є лише людину, яка залишилася вірною їх померлому лідеру під час розколу. Людиною, що відповідала даним вимогам, був Уільям Лайон Макензі Кінг, який влітку 1919 р. був обраний на з'їзді новим лідером Ліберальної партії [2].

Ліберальна партія знов набула рис загальнонаціональної сили, що об'єднує дві основні етнічні спільноти Канади і вже у грудні 1921 р. здобула перемогу на федеральних виборах.

Уряди Макензі Кінга проводили політику, спрямовану на здобуття Канадою суверенітету як у внутрішній, так і у зовнішній сферах. 1922 р. під час англо-турецького конфлікту канадський прем'єр-міністр відмовився від конскрипції, посилавчись на нестабільність у парламенті, а також на загрозу державної єдності своєї країни через невдоволення у Квебеку [5, 104].

На Імперській Конференції країн Великої Британії, що проходила у Лондоні в жовтні–листопаді 1926 р., голос Канади був вирішальним щодо прийняття "Доповіді Бальфура": Канада, Південноафриканський Союз, Ірландія проголосували "за", Австралія, Нова Зеландія – "проти". Даний документ проголошував домініони суверенними державами у складі Імперії, скасовував обов'язкову чинність загальноімперських законів без їх затвердження парламентом домініону, надавав домініонам право на самостійне визначення та проведення своєї зовнішньої та внутрішньої політики. З цього часу Верховний Суд домініону став вищою судовою інстанцією на своїй території окрім конституційних питань, а Судовий Комітет Таємної Ради у Лондоні залишив за собою лише право дорадчого голосу, а

також статус найвищої апеляційної інстанції Імперії; було скасовано обов'язковий розгляд нею законопроектів домініонів. Генерал-губернатор втратив статус представника британського уряду і залишився одним з символів єдності країн Британської Імперії на чолі з монархом, маючи при цьому суто представницькі функції. Понад те, ця посадова особа не могла бути призначена Лондонським парламентом без консультації з парламентом та урядом домініону [6, 266].

Таким чином, багато в чому через зусилля канадського уряду Британська Імперія стала перетворюватися на співдружність суверенних держав, набуваючи її сучасного вигляду.

У січні 1939 р. було скасовано "принцип автоматизму", що передбачав беззастережний вступ Канади у війну на боці Британії та здійснення конскрипції за вимоги британського уряду.

2. Основні чинники впливу на прийняття рішення щодо запровадження заокеанської конскрипції в Канаді.

Згідно із частиною 7 статті 91 Акта про Британську Північну Америку (Конституція Канади у 1867–1982 рр.), усі справи оборони належали до сфери компетенції федерального рівня [7, 100]. Безпосередньо рішення про відправку війська до Європи мало бути прийнятим федеральним урядом і набути чинності за санкції Генерал-губернатора.

У часи Другої Світової війни в Канаді при владі перебувала Ліберальна партія. Протягом 1935–1948 рр. на чолі уряду стояв Уільям Лайон Макензі Кінг. У цей час основними чинниками впливу на прийняття рішень про заокеанську конскрипцію були:

- Позиція англоканадської спільноти;
- Позиція франкоканадців;
- Суспільна думка загалом;
- Вплив як консервативної опозиції, так і опозиції всередині Ліберальної партії, а також позицій

третіх партій;

- Позиція членів федерального Кабінету;
- Проблема стану канадського війська у Європі та позиції військового керівництва країни;
- Позиція союзників Канади – передусім Сполучених Штатів Америки та Великої Британії;
- Фактор історичного досвіду впровадження заокеанської конскрипції.

1. Позиція англоканадців. Ідею конскрипції під час війни підтримували англоканадці – з 12 мільйонів населення тогочасної Канади вони становили понад 50%, причому чимало з них народилися в Англії і їм була не байдужа доля їх батьківщини та родичів. Загалом позиція англоканадської спільноти залишалася протягом війни незмінною. Саме вони становили абсолютну більшість добровольців, що з власної ініціативи брали участь у "битві за Англію" 1940–1941 рр., а також у битвах Європейського театру війни.

2. Позиція франкоканадців. Франкоканадське населення вкрай негативно ставилося до війни Канади на боці Британії, особливо до конскрипції. За словами одного з представників Квебеку у федеральному парламенті депутата-ліберала Б. Клакстона, "...конскрипція є символом імперіалізму та підтримки чужих для нас інтересів..." [1, 448].

3. Загальносуспільна думка.

Артикуляція та трансляція позицій англо- та франкоканадців, а також загальносуспільної думки могли здійснюватися під час виборів, референдумів, завдяки опитуванням, що проводилися Інститутом суспільної думки (заснований з цією метою за сприяння канадського уряду у січні 1941 р.), через засоби масової інформації, громадські організації, тиск на парламентарів, а також через акції громадянської непокори.

4. Вплив консервативної опозиції, опозиції всередині Ліберальної партії, позиції третіх партій. До травня 1940 р. позиція консерваторів (з 1941 р. – Прогресивна Консервативна партія) в цілому збігалася з позицією федерального уряду щодо небажаності впровадження заокеанської конскрипції. На той час чимало англоканадських добровольців відправлялися до Британських островів з метою оборони Британії, і їх кількість була достатньою для охорони берегових ліній Англії. Вторгнення німецького десанту в умовах "дивної війни" не відбувалося, і охоронці залишалися практично незадіяними. Консерватори висловлювалися за утворення надпартійного коаліційного уряду, однак як ліберали, так і третя за кількістю в парламенті партія "Федерація Кооперативної Співдружності" (стояла на соціал-демократичних позиціях) не погодилися на дану пропозицію через небезпеку повторення невдалого досвіду 1917 р., що призвів до розколу суспільства за етнопонаціональною ознакою. У 1940 р. позиція як консерваторів, так і ФКС змінилася на користь конскрипції через зростання негативного ставлення більшості населення (передусім, англоканадців) до дій федерального уряду щодо оборони Британських островів.

Всередині Ліберальної партії також існували противники позицій федерального прем'єр-міністра та його прихильників, як, наприклад, М. Хепберн, ліберальний прем'єр-міністр провінції Онтаріо у 1934–1942 рр. Позиція Хепберна обумовлювалася настроями англоканадців, які становили більшість населення Онтаріо, позицією Торонтської групи військовопромисловців, які його підтримували на виборах, а також власними амбіціями провінційного прем'єра щодо загальнонаціонального ліберального лідерства. 21 січня 1940 р. легіслатура Онтаріо винесла резолюцію недовіри федеральному уряду за "недостатню активність у веденні війни" [1, 442], однак дане рішення не мало жорсткого імпе-

ративного характеру. Необхідно відзначити, що канадські політичні партії, що претендують на загальнонаціональне представництво, побудовані за федеральним принципом. Програми ліберальних організацій провінцій складаються перш за все виходячи з потреб провінцій і можуть суттєво відрізнитися від федеральної програми. На рівні провінції партійні організації можуть укласти між собою угоду про спільні дії, в той час як на федеральному рівні дані партії можуть бути в опозиції одна до одної. Жорстка партійна дисципліна має місце лише на рівні парламентських фракцій. Тому тривалий конфлікт між Макензі Кінгом та Хепберном не був виключенням у політичному житті Канади.

5. Позиція членів федерального Кабінету. Протягом усієї Другої Світової війни франкоканадські міністри (їх кількість змінювалася від 3 до 5) були рішучими противниками конскрипції, і протягом 1939–1942 рр. неодноразово загрозували виходом з Кабінету в разі відправки канадських військ на Європейські фронти. Необхідно відзначити, що їх позиція сприяла підтримці лібералів з боку франкоканадців і відіграла роль у послабленні позицій франкоканадських сепаратистів та етнонаціоналістів у Квебеку.

У 1939–1942 рр. міністри-англоканадці у переважній більшості солідаризувалися з прем'єр-міністром та франкоканадськими членами уряду перш за все з метою запобігання невдоволенням у Квебеку. Після референдуму 1942 р. з питання конскрипції та початку стабільного падіння популярності ліберального уряду кількість прихильників конскрипції в Кабінеті стала зростати.

6. Проблема стану канадського війська у Європі та позиції військового керівництва країни. Даний чинник впливу на позицію федерального уряду щодо конскрипції відіграв важливу роль у 1944 р., в умовах необхідності поповнення особового складу 1-ї Канадської армії в Європі (до 1944 р. складалася лише з добровольців на чолі з професійними військовими).

7. Позиція союзників Канади – США та Великої Британії. В умовах здобуття Канадою суверенітету уряду Сполучених Штатів та Великої Британії не могли безпосередньо чинити вплив на прийняття рішень канадським урядом, однак у разі їх згоди підтримати 1-у Канадську армію особовим складом конскрипції в листопаді 1944 р. могло не відбутися.

3. Політика канадського уряду з питання відправлення канадського війська до Європи у 1939–1944 рр.: утримання від дії та прийняття позитивного рішення.

Зі вступом Великої Британії у війну проти Німеччини (03.09.1939 р.) канадський уряд висловився за повну підтримку метрополії, адже падіння Великої Британії – другої після США за значенням у канадській зовнішній торгівлі країни призвело б до кризи канадської економіки, що усвідомлювали представники крупного бізнесу та фермери Канади. Однак вступ Канади у війну на боці метрополії міг би знову призвести до політичної кризи, пов'язаної з конскрипцією, та до нової загрози розколу суспільства. В такій ситуації єдність країни залежала від того, наскільки виважено позицію обере федеральний уряд Канади щодо вступу у війну та її ведення. Виступаючи під час дебатів у парламенті 7 вересня 1939 р., прем'єр-міністр Канади У. Л. Макензі Кінг заявив, що в разі вступу країни у війну уряд зобов'язується утримувати військо від заокеанських воєнних операцій, обмежуючись спільною зі США обороною Північноамериканського континенту та економічною підтримкою метрополії [9, 310]. 10 вересня 1939 р. Канада офіційно оголосила війну Німеччині.

Антиконскрипційна позиція федерального уряду сприяла перемозі лібералів на виборах у Квебеку (жовтень 1939 р.), а готовність до економічної підтримки Британії – перемозі на федеральних виборах (березень 1940 р.). За даними опитувань, проведених Інститутом громадської думки, у даний період 55% населення країни схвально ставилися до дій уряду Макензі Кінга.

Питання про конскрипцію з метою підтримки Великої Британії актуалізувалося у травні 1940 р., по закінченні "дивної війни" в Європі, приходу до влади у Лондоні уряду У. Черчилля та початку "битви за Велику Британію" (1940–1941 рр.). В той час як англоканадці прихильно ставилися до конскрипції, у Квебеку активізувалася діяльність "Ліги захисту Канади" на чолі з радикальним крилом франкоканадських націоналістів, що рішуче виступала проти відправки канадських вояків до Європи. На їх підтримку висловлювалися впливова у провінції щоденна франкомовна газета "Девуар", католицькі профспілки, низка молодіжних франкоканадських організацій.

У відповідь канадський парламент прийняв Закон про мобілізацію національних ресурсів, що передбачав загальний військовий обов'язок щодо оборони канадської території, однак заборонив заокеанську конскрипцію. Канада відправляла за кордон лише добровольців без запровадження всезагальної воїнської повинності. 3 вересня 1939 р. по лютий 1940 р. до британських островів було відправлено 2 канадські дивізії добровольців у складі 23 тисяч чоловік. Влітку 1940 р., після прибуття з Канади до британських берегів поповнень добровольців, 4 есмінців, першої ескадрильї канадських винищувачів кількості канадських вояків у Великій Британії сягнула 43 тис. чоловік. В грудні до них приєднався корпус добровольців на чолі з генералом А. Макнотом [1, 389–391].

Важливим внеском Канади в оборону Великої Британії було здійснення програми БКАТП (British Commonwealth Air Training Plan) з підготовки військових льотчиків для країн Британської Співдружності, яка здійснювалася в основному на канадській території. За договором між урядами Великої Британії, Канади, Австралії, Нової Зеландії від 17.12.1939 р. Канада зобов'язувалася випускати щорічно 20 тисяч військових льотчиків з щорічним внеском у 600 мільйонів канадських доларів – 50% від усієї суми, необхідної для здійснення проекту. Здійснення БКАТП було, з одного боку, можливістю

утримання Канади від конскрипції, з іншого – можливістю отримання нею військових замовлень від Лондону та торгівлі з країнами Британської Співдружності на пільгових умовах [3, 51–52].

Відповідальну роль взяла на себе Канада в охороні комунікацій через Атлантику. Окрім виконання британських замовлень на військові судна почалося переобладнання цивільних кораблів під військові: наприкінці 1939 – на початку 1941 р. водовиміщення канадського торговельного флоту скоротилося до 750 тис. тон. З березня по червень 1941 р. військово-морський флот Канади збільшився від 22 до 113 суднів. 1943 р. Канада забезпечувала 43% конвоїв через Північну Атлантику, а 1944 р. – майже 100% [1, 403].

Питання про конскрипцію неодноразово виникало протягом 1942–1944 рр., що було пов'язано з численними демонстраціями на підтримку запровадження всезагальної воїнської повинності у Калгарі, Ванкувері, Нью-Вестмінстері та інших великих англоканадських містах. Питання про активізацію участі Канади у війні було поставлено Консервативною партією та створеним нею у Південному Йорку (січень 1942 р.) комітетом "За всезагальну війну", що складався з 200 впливових представників громадськості [1, 446].

27 квітня 1942 р. у Канаді було проведено референдум, який поставив перед канадцами питання, чи згодні вони звільнити федеральний уряд від зобов'язання не запроваджувати конскрипцію, даного Макензі Кінгом 7 вересня 1939 р. 75% тих, хто взяли участь у референдумі, відповіли позитивно, однак 66% населення Квебеку виступило проти. 80% усього франкоканадського населення в усіх провінціях не надали згоду на відправлення канадського війська на Європейські фронти [1, 447]. Схожими були і результати соціального опитування, що проводив незадовго до референдуму Інститут суспільної думки.

З метою збереження національної єдності у країні федеральний уряд не розпочав конскрипції. Загальновідомими були слова прем'єр-міністра Канади У. Л. Макензі Кінга, сказані ним під час парламентських дебатів, що обговорювали результати референдуму у червні–липні 1942 р.: "Конскрипція не є необхідною, однак буде запроваджена в разі необхідності" [1, 449]. Однак ідучи на поступки англоканадцам парламент вніс зміни до Закону про мобілізацію національних ресурсів, які скасовували заборону запровадження заокеанської конскрипції. Необхідно відзначити, що такі дії уряду призвели до падіння його популярності у країні в цілому: якщо у 1939–1940 рр. 55% населення Канади висловлювало довіру уряду, то у 1942 р. цей показник знизився до 39%, причому франкоканадці становили більшість прихильників уряду [4, 168].

Влітку–восени 1944 р. питання про конскрипцію знов постало у суспільному порядку денному. Втрати канадців у Північній Франції довели недостатність добровільного набору особового складу збройних сил. Про незадовільний стан резервів 1-ї Канадської армії в Європі доповів на засіданні військового комітету уряду 19.10.1944 р. міністр національної оборони. Військове керівництво країни вимагало відправки до Європи 15 тисяч військовослужбовців. Прем'єр-міністр звільнив міністра оборони, який був прихильником конскрипції, та призначив на його місце прихильника добровільного набору. Новий міністр звернувся до нації, закликавши громадян добровільно піти на військову службу, однак загальна відповідь призовників була такою: "Якщо уряд вважає за потрібне відправити нас за Атлантику, нехай так і зробить, але ми не бажаємо робити це з власної волі, аби визволяти з пастки політиків" [1, 457]. Не були успішними звернення Макензі Кінга до Президента США Ф. Рузвельта та прем'єр-міністра Великої Британії У. Черчилля, які фактично відмовили у підтримці 1-ї Канадської армії американськими та британськими резервами. 23.11.1944 р. Макензі Кінг оголосив у парламенті наказ про обов'язковий набір та відправку до Європи 16 тисяч чоловік. У таких умовах франкоканадські міністри не поставили питання про свій вихід з Кабінету, а у Квебеку акції громадянської непокори були незначними.

Таким чином, восени 1944 р. усі фактори впливу на рішення уряду про заокеанську конскрипцію (окрім франкоканадського) діяли на користь обов'язкового набору та відправки канадських військовослужбовців до Європи. З метою збереження єдності англо- та франкоканадців та запобігання загостренню франкоканадського сепаратизму прем'єр-міністр Макензі Кінг утримувався від заокеанської конскрипції до того моменту, коли відмова від неї могла стати національною зрадою. Безумовно, ця позиція призвела до падіння популярності як Ліберальної партії, так і її лідера. На парламентських виборах 11.06.1945 р. ліберали отримали у Палаті Громад 125 місць з 245 (перш за все завдяки підтримці франкоканадців), в той час як у березні 1940 р. вони здобули 184 місця. Макензі Кінг програв вибори у окрузі, який представляв протягом 19 років (1926–1945 рр.) і був переобраний в жовтні того ж року в іншому окрузі на додаткових виборах.

Отже, найбільш вагомими чинниками впливу на прийняття рішення чинниками федерального уряду Канади про заокеанську конскрипцію були: позиція англоканадської спільноти, позиція франкоканадців, суспільна думка загалом, вплив консервативної опозиції, опозиції всередині Ліберальної партії, а також позиції третіх партій та членів федерального Кабінету, проблема стану канадського війська у Європі та позиції військового керівництва країни, позиція союзників Канади – США та Великої Британії. Неможна не відзначити також і фактор історичного досвіду Першої Світової війни, що призвів до розколу канадського суспільства і став поштовхом для розвитку франкоканадського сепаратизму.

Протягом 1939–1944 рр. франкоканадський фактор та фактор історичного досвіду відігравали вирішальну роль у прийнятті федеральним урядом Канади рішення про утримання від конскрипції.

Важливо відзначити і той факт, що на чолі уряду стояв Макензі Кінг – політик, що був свідком розколу канадського суспільства у 1917 р. Методи утримання ним як національної єдності, так і вся його політична діяльність загалом спиралися на компромісні рішення, які часто бували непопулярними, однак були необхідними для стабільного та гармонійного розвитку канадського суспільства.

Політика канадського уряду у часи Другої Світової війни з питання заокеанської конскрипції сприяла підтриманню політичної єдності англо- та франкоканадців. Рішення прем'єр-міністра Канади щодо утримання від конскрипції у 1939–1944 рр., незважаючи на непопулярність серед більшості населення, було оптимальним, адже відповідало потребам суспільства в цілому. Так само і наказ Кабінету від 23.11.1944 р. про початок обмеженої конскрипції був необхідним через незадовільний стан резервів канадського війська у Європі.

Використані джерела

1. Канада 1918–1945. Исторический очерк. – Москва: Госполитиздат, 1976. – 504 с.
2. Либеральная Партия Канады: философия, история и структура – <http://super-mega.narod.ru/660.html>
3. Мартыненко Б. А. Канада во Второй Мировой войне: формирование Североатлантического треугольника / Б. А. Мартыненко. – К.: Наук. думка, 1986. – 136 с.
4. Поздеева Л. В. Канада в годы второй мировой войны / Л. В. Поздеева. – Москва: Наука, 1986. – 336 с.
5. Трухановский В. Г. Внешняя политика Англии на первом этапе общего кризиса капитализма / В. Г. Трухановский. – Москва: Международные отношения, 1962. – 412 с.
6. The Balfour Report // Canadian history in documents, 1763 – 1966 – Toronto: The Ryerson Press, 1967 – P. 266–267.
7. The British North America Act // Encyclopedia Canadiana, Vol.2 – P. 93–109.
8. H. Bourassa rejects conscription // Canadian history in documents, 1763 – 1966. – Toronto: The Ryerson Press, 1967. – P. 246–250.
9. King W. L. M. On the conscription issue / W. L. M. King // Canadian history in documents, 1763–1966. – Toronto: The Ryerson Press, 1967 – P. 310–311.
10. Quebec debates separation // Canadian history in documents, 1763–1966 – Toronto: The Ryerson Press, 1967. – P. 252–254.

УДК 32.019.5

Ольга Валеріївна Косахівська
аспірантка Інституту держави і права
ім. В. М. Корецького НАН України

ЕЛЕКТОРАЛЬНА ПОВЕДІНКА У КОГНІТИВНО-ОРІЄНТОВАНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У статті аналізуються основні методологічні принципи і тактики, а також теоретичні поняття когнітивного підходу до дослідження електоральної поведінки, який зонайкраще обґрунтовує положення, що характер і спрямування електорального процесу в країнах, які трансформуються, здебільшого залежить від особистісних якостей його учасників та їх можливостей оцінювати об'єктивну політичну реальність.

Ключові слова: когнітивний підхід, електоральна поведінка, цінності, емоції, досвід, інтерес, знання.

The article analyzes the basic methodological principles and tactics, and Theoretical concept of cognitive approach to the study of electoral behavior, which is best obruntovvuye position that the nature and direction of the electoral process in countries which are transformed, mainly depends on the personal qualities of its participants and their ability to assess tourists' objective political reality.

Keywords: cognitive approach, elktoralna behavior, values, emotions, experience, interest, knowledge.

Електоральна поведінка як процес прийняття виборцем рішення про власну участь-неучасть у виборах та голосуванні за того чи іншого кандидата або політичну силу ґрунтується на реалізації індивідуальної електоральної установки, що передбачає врахування когнітивного, емоційного та поведінкового рівнів, і реалізується під впливом низки об'єктивних раціонально-інструментальних та суб'єктивних індивідуально-психологічних чинників, що й актуалізує наше дослідження.

Загальновідомо, що часи моноконцептуальних підходів до дослідження політичних феноменів і процесів залишилися у минулому, тому методологічний плюралізм – неминуче явище на нинішньому етапі розвитку політичної теорії. Дослідники відзначають значну переорієнтацію сучасного наукового пошуку в напрямі когнітивної, аксіологічної та експерієнціальної перспектив, у межах яких можливо

найбільш продуктивне поєднання концептуальних теоретичних і практичних інновацій феноменології, соціології, психології, культурології та політології.

Відтак, сучасна парадигма людиноорієнтованих наукових досліджень електоральної поведінки передбачає створення такої моделі, яка ґрунтується на плюралізмі і синтезі різних підходів. Її безсумнівною перевагою можна вважати комплексний характер, який враховує різні чинники, що детермінують електоральну поведінку, а не акцентують увагу лише на одному аспекті. Тим більше, що характер і спрямування електорального процесу в країнах, які трансформуються, здебільшого залежить від особистісних якостей його учасників, центральне місце серед яких займає політичний менталітет та їх можливість оцінювати реальну політичну ситуацію.

Дослідити особливості менталітету дає можливість когнітивний підхід, використання якого уможлиблює розуміння внутрішньої суб'єктивної логіки поведінки учасників електорального процесу. Оскільки на поведінку виборців, окрім раціональних, впливають і чинники іншого порядку – емоційні (афективні), ціннісні (евалюативні) та соціальний досвід (соціальне самопочуття).

Мета дослідження – проаналізувати можливості когнітивного підходу у дослідженні електоральної поведінки.

У використанні когнітивного підходу до дослідження електоральної поведінки українських громадян можна виокремити три основні аспекти:

- перший – необхідність чіткого визначення теоретико-методологічних концептуальних основ когнітивного підходу, виокремлення його основних принципів, напрямів;
- другий – з'ясування змістовних складових когнітивного підходу – емоцій, цінностей, політичних знань та інтересу, досвіду;
- третій – з'ясування специфіки впливу когнітивно-евалюативних чинників на електоральну поведінку.

Центральним поняттям когнітивного підходу є поняття "когніція", яке поєднує в собі значення двох латинських слів – *cognitio* – пізнання, пізнавання та *cogitatio* – мислення, міркування. Відтак когнітивний напрям насамперед з'ясовує суб'єктивну внутрішню детерміновану логіку політичної поведінки, яка знаходиться у пізнавальній сфері особистості.

В основі будь-якого електорального вибору лежать механізми проективної й інтроєктивної ідентифікації виборців. Проективна ідентифікація пов'язана з найбільш актуальними проблемами, цінностями, із соціально-емоційним задоволенням (самопочуттям) людини, а інтроєктивна – з екзистенціальними, соціальними, особистісними, професійними характеристиками політичних кандидатів. Не останню роль у такому виборі відіграють і афекти, тобто емоційне відношення до життєвої ситуації, в умовах якої індивід змушений вибирати. Перцепції й евалюації, у свою чергу, створюють когнітивні особистісні асоціації, які вступають у конфлікт із афективними асоціаціями, які, на думку російських дослідників, становлять основу ідентифікації особистості з тієї або іншою партією. Отже, на електоральну поведінку насамперед впливають індивідуальні політичні перцепції (когнітивний аспект) і оцінки (евалюативний аспект) [5]. Тому одним з варіантів синтезованого підходу до аналізу електоральної поведінки можна вважати когнітивну (когнітивно-евалюативну) модель, яка основну увагу приділяє внутрішньозумовленим чинникам електоральної активності, які знаходяться у пізнавальній сфері особистості, зокрема знанням, цінностям, інтересам, звичкам, які, у свою чергу, впливають на емоційне оцінювання індивідом ситуації, в якій проявлятиметься його політична активність та реалізуватиметься вибір.

Погодимось з українським дослідником В. Небоженко, щоб правильно оцінити перспективи розвитку нашої країни, необхідно не тільки аналізувати соціально-економічну статистику або таємниці політичної боротьби у вищих ешелонах влади, знати не тільки політичні вподобання та орієнтації населення, а й соціально-психологічне тло перебігу трансформаційних суспільних процесів [6, 7].

Саме концептуальний синтез у реалізації когнітивного підходу дає змогу по'єднати в єдине ціле безліч понять, зокрема евалюації, когніції, цінності й норми, емоції, досвід (звички, традиції).

Основна увага у когнітивно-евалюативному підході зосереджена на таких поняттях, як "цінності" (*values*) та "когніції" (*cognitio*), що не тільки відображено у його назві, а й свідчить про врахування різних за своїм об'єкт-суб'єктивним спрямуванням чинників, що потребує більш ґрунтовного аналізу основних прийомів і дослідницьких стратегій, а також центральних понять, які формують теоретико-методологічне підґрунтя дослідницької стратегії.

У когнітивних дослідженнях чітко прослідковується відхід від формалізму і дедуктивної методики, характерних для біхевіористських соціально-структурних, індивідуально-психологічних і раціонально-інструментальних теорій у бік з'ясування внутрішньосуб'єктивних детермінант поведінки людини, які знаходяться в когнітивно-ментальній сфері. Під когнітивним стилем мислення розуміється відкрита система інтелектуальних стратегій, прийомів, навичок та операцій, до якої схильна особистість в силу своїх індивідуальних властивостей (від системи цінностей і мотивації до характерологічних якостей) [1, 15].

Когнітивний напрям досліджень почав активно розвиватися у 50-х роках ХХ ст. (Д. МакКлелланд, Дж. Аткинсон, Х. Хекхаузен, Дж. Келлі, Г. Гекгавзен). Саме тоді відбулося сприйняття моделей когнітивізму політичною наукою. Так на зміну класичним біхевіористським та інституціональним теоріям дедалі активніше приходять когнітивно-орієнтовані дослідження, які враховують суб'єктивну логіку електоральної поведінки – на відміну від традиційних соціальних, ідеологічних, партійних, економічно-системних, виборчих та інших чинників.

Еволюція традиційних теорій електоральної поведінки призвела до формування різних теорій раціонального вибору, загальна назва яких говорить сама за себе. Когнітивний аспект електоральної поведінки теж не відкидає наявності раціональності, але акцентує увагу на тому, що підґрунтям будь-якої діяльності є ціннісно-нормативна база, афективна складова і досвід, які регулюють прийняття рішення про здійснення дії, у процесі якої індивід схильний покладатися на власне оцінювання ситуації.

Саме на концепції "обмеженої раціональності", в умовах якої мусять діяти люди, ґрунтується когнітивна модель Г. Саймона. На його думку, людина здійснює вибір, керуючись не оптимальністю рішення, а радше певними алгоритмами, які дають змогу ухвалювати правильні рішення. До основних праць Г. Саймона належать "Адміністративна поведінка", "Наука менеджменту", "Нова наука менеджерських рішень" та ін.

Саймонівська теорія намагається поєднати у поясненні людської раціональності і економічну, і психологічну складову: "На одному кінці ми маємо економістів, які приписують економічній людині до безглуздості всебічну раціональність... На іншому кінці ми маємо тенденції у соціальній психології, що походять від Фрейда і намагаються звести будь-яке пізнання до афекту... Останнє покоління вчених-біхевіористів, наслідуючи Фрейда, доводило, що люди не такі раціональні, якими вони себе вважають" [8, 246].

На думку дослідника, прийняття рішень відбувається приблизно посередині цих полярних позицій і передбачає поєднання інтелекту і афекту.

У статті про людську природу політики (1985 р.) та праці "Адміністративна поведінка" він розглядає поведінку на основі людського пізнання і визначає основи формування нового підходу на основі когнітивної психології. "Для поведінки однієї ізольованої особи неможливо досягти скільки-небудь високого ступеня раціональності. Кількість альтернатив, які вона повинна розглянути, настільки велика, а інформації, потрібної для оцінки їх, так багато, що навіть наближення до об'єктивної раціональності годі очікувати. Індивідуальний вибір відбувається в оточенні "даних" – засновників, які приймає суб'єкт як основу для свого вибору, а поведінка адаптується лише в межах, встановлених цими даними" [8, 247].

Суголосною є позиція інших вчених. Наприклад, М. Фіоріна, Ч. Франклін, Дж. Джексон та інші дослідники пов'язували нестабільність індивідуальної партійної ідентифікації з нестабільністю індивідуальних оцінок людини, пов'язаними з почуттям незадоволення політичними позиціями політичних партій та їхніх урядів щодо життєво-важливих проблем. Б. Пейдж пояснював партійні преференції виборців індивідуальними оцінками кандидатів.

Важливу роль у можливості правильно оцінювати політичну ситуацію та перспективи майбутнього розвитку Г. Саймон відводив політичним знанням та політичній освіті як стимуляторам політичної активності та раціональності у прийнятті рішень, хоча і не абсолютизував їх роль: "Розум лише інструмент, він не може допомогти у виборі цілей чи допомогти ефективніше їх досягати" [8, 252]. Саймон дедалі активніше схиляється до підсвідомих чинників у поведінці людини, зазначаючи, що свідомість, яка "діяла автоматично і примусово", більше не стоїть у такій привілейованій позиції у здійсненні вибору [8, 252]. Проте акцентувати увагу варто не просто на несвідомому, а на когнітивних обмеженнях.

Отже, електоральна поведінка фактично залежить від дії короточасних чинників, пов'язаних не стільки зі зміною політичного контексту, скільки з безпосередньою оцінкою виборцем цих змін. Так активізуються дослідження в аксіологічному напрямі.

На ціннісній складовій електоральної поведінки наголошували ще теоретики раціонального підходу, які вважали, що дії індивіда завжди цілеспрямовані і раціональні, тобто в ієрархії індивідуальних преференцій вибір робиться на користь тих, які максимізують вигоду й мінімізують витрати. Однак спільні цінності як основа особистих преференцій прихильників раціональних візій майже не цікавили. На їхню думку, індивідуальна дія використовується лише для реалізації особистісних цілей, раціональні дії мають лише деякі обмеження, пов'язані з:

- 1) дефіцитом ресурсів (scarcity of resources);
- 2) привабливістю й перспективністю наступних цілей (opportunity costs);
- 3) інституціональними нормами (institutional norms);
- 4) якістю інформації (джерелами, обсягом, змістом, точністю інформації) [11].

Отже, електоральний вибір – це результат особистісних преференцій і раціональних орієнтацій. Цінності розумілися лише як суб'єктивні й раціональні, визначені насамперед бажаннями й прагненнями людини. Вони не містять об'єктивованих екстремальних моральних стандартів, здатних стати основою для зіставлення їх з власними цінностями, інтерпретацією та оцінкою. Зовнішніх регуляторів індивідуальних цінностей не існує. Суб'єктивність природи індивідуальних цінностей не припускає формування соціальних цінностей, таких, наприклад, як довіра [4].

Щоправда, зв'язок евалюативного і поведінкового аспекту електоральної поведінки індивіда обґрунтовували ще на початку 60-х років А. Кемпбелл, А. Голдберг. До середини 70-х років такий підхід, зокрема у межах партійної ідентифікації, розглядався як "золотий стандарт".

Наприкінці 60-х років у свою модель Ф. Конверс включає афективний аспект, який безпосередньо пов'язує з евалюативними орієнтаціями особистості, що свідчило про спрямування дослідницької уваги на виявлення зовнішніх чинників політичних орієнтацій. Дослідник наголошував на переважанні психологічної прихильності до політичної партії, що можна вважати афективним аспектом політичної

орієнтації. Згодом Дж. Бассілі доходить висновку, що партійна ідентифікація первинна й психологічно реальна, оскільки втілена в афективних орієнтаціях особистості і навіть може стримувати когнітивні евалюації [5].

Експеріальна складова електоральної поведінки пов'язана з досвідом і орієнтує на емоційний аспект електоральної поведінки. Емоційний досвід дедалі частіше визначається як основний чинник соціально-політичної активності. Емоції – це індивідуальний стиль переживання, суб'єктивна чуттєвість до життя, яка проявляється як відповідний фон настрою, так і інтенсивність прояву почуттів. Це соціокультурні конструкції, які є результатом суб'єктивного досвіду переживання, розуміння й концептуалізації соціокультурних та економічних процесів.

Досвід здатний мотивувати суб'єкта на активність, яка виражається традиційними способами, оскільки діяльність людини завжди опосередкована певним культурним середовищем. Етичні і моральні норми, політичні цінності і уявлення, релігія та інші компоненти культури відображаються на результатах і когнітивної діяльності, і відповідної політичної поведінки. Тобто цінності впливають на особистість через культурний контекст, у межах якого людина соціалізується. Конкретна культура, до якої належить у рамках певного простору й часу особистість (а також родина, суспільство, нації, країна), і зумовлює паттерни (зразки, коди), яким слідуватиме людина як у своїх оцінках, так і в поведінці. Вони пропонують суб'єктові те, що слід цінувати й те, чим варто нехтувати, що необхідно ухвалювати й що відкидати [4].

Відтак у раціональній поведінці потрібно враховувати і емоційний аспект, тобто мотивування людини до відповідної дії на основі особливого емоційного стану. Не дарма дослідники електоральної поведінки дедалі частіше акцентують увагу на ролі ситуативно-емоційних чинників, викликаних коливаннями життєвої ситуації – наприклад, коли спонтанне рішення підтримати того чи іншого кандидата – це лише результат неочікуваної виплати заробітної плати, яка тривалий час затримувалася, або компенсації втраченого грошового вкладу [7, 16].

С. Байрум акцентує увагу на конкретній ситуації оцінювання суб'єктом об'єкта або події "... поняття цінність я використовую для опису особливого індивідуального досвіду, який має насамперед особистісний вимір. Якщо я маю який-небудь унікальний досвід, я маю досвід розуміння цінності й оцінювання, коли я звертаюся до випадків унікального особистого досвіду, усі вони, як правило, є досвідом, який я називаю досвідом запам'ятовування цінності" [10].

Звернення вчених-політологів до когнітивного аспекту політичної поведінки, зокрема електоральної, пов'язують з формування і закріпленням у науковому обігу поняття "інформаційне суспільство", яке вперше використав японський вчений І. Іто 1981 р. Інформатизація суспільства супроводжувалася бурхливим розвитком індустрії знань, комп'ютеризацією, створенням інформаційних систем тощо. Визначною особливістю такого суспільства стала заміна інформацією, інформаційними технологіями, знаннями реальних товарів, грошей тощо.

Відтак, у суспільстві, в якому домінують процеси інформатизації, не могли не активізуватися дослідження, пов'язані з можливістю людини сприймати, розуміти та оцінювати інформацію, а також розвиток технологій, зорієнтованих на маніпуляцію свідомістю, насамперед комунікативних, пов'язаних з трансформацією інформації, завдяки якій політичні технології і стають своєрідною реальністю. Інформація – це дані, які надходять до людини ззовні різними почуттєво-перцепційними і сенсорно-моторними каналами, перероблені центральною нервовою системою, інтеріоризовані та реінтерпретовані людиною і представлені у вигляді ментальних репрезентацій.

Для розуміння поведінки, зокрема електоральної, важливими стають механізми, які уможливають насамперед ефективність комунікації: передачу інформації, її розуміння, осмислення, пізнання, пояснення, запам'ятовування та вироблення і прийняття рішень. Так когнітивний підхід стає ключем до вирішення тих питань, дослідження яких раніше без звернення до аналізу пізнавальних процесів залишалися лише пошуками [3].

Політичний вибір тільки тоді може бути раціональним і усвідомленим, якщо йому передувала повна і об'єктивна інформація, наявність якої уможливорює формулювання власної думки про відповідні політичні програми, платформи, кандидатів. Тому нині у політичних науках когнітивний напрям насамперед досліджує процес політичного мислення, оскільки когнітивна діяльність (cognitive activity) – це пізнавальний процес, який забезпечує сприйняття соціальної інформації, її розуміння, усвідомлення і вироблення відповідних суджень. Вона включає усвідомлення й оцінку самого себе в навколишньому світі й побудову картини світу – все те, що становить підґрунтя поведінки людини. У політичній науці найбільш загальним поняттям для позначення специфічності когнітивної сфери є поняття "політичний менталітет".

Відтак, когнітивний підхід акцентує увагу на розумі, свідомості, знаннях як спонукальних чинниках політичної активності, тобто внутрішній інформації. Внутрішня когнітивна (ментальна) інформація – це специфічно людська інформація, яку індивід набуває з досвіду пізнання світу, а також його сприйняття й узагальнення.

Прикладний аналіз когнітивних чинників сьогодні передбачає чотири дослідницькі програми: 1) операційне кодування, 2) дослідження складності когнітивної сфери, 3) когнітивне картування, 4) аналіз образів. Усі вони спрямовані на виявлення ментальних чинників поведінки політичних акторів.

"Операційний код" – це переконання і уявлення людини про те, якою є природа політики, уявлення про правильну стратегію й тактику в політичній реальності.

Когнітивна складність – це характеристика когнітивної системи суб'єкта, яка характеризує його здатність розрізняти окремі аспекти або виміри навколишнього середовища. Дослідження когнітивної складності акцентують увагу на двох проблемах: 1) вплив ступеня когнітивної складності на поведінку; 2) виділення типів політичної поведінки, які корелюють із когнітивними системами різної складності.

Когнітивна карта – це спосіб репрезентації когнітивних структур, що дає змогу моделювати процес мислення навколо певної проблеми або типова схема мислення.

Виявлення образів передбачає аналіз суб'єктивного образу реальності, від якого залежить поведінка. Поняття "образ" можна розуміти як суб'єктивну картину світу або його фрагментів, що включає самого суб'єкта, інших людей, оточення й послідовність подій [2].

Нині когнітивний підхід до дослідження електоральної поведінки здобуває дедалі більше прихильників, особливо серед представників західної політичної науки (М. Драйвер, Д. Канеман, Дж. Лакофф, Н. Норт, Г. Саймон, А. Тверські, М. Херманн та ін.).

Проблемам суб'єктивного сприйняття політики і її когнітивних детермінант присвячені праці російських вчених А. Баранова, М. Бірюкова, Л. Бляхера, К. Завершинського, Д. Замятіна, О. Казанцева, В. Сергєєва, В. Цимбурського, А. Даугавет.

Значним внеском у формування когнітивного підходу до аналізу мотивації політичної поведінки стали дослідження російської вченої Г. Пушкарьової, особливо щодо можливостей використання когнітивного підходу в умовах технологічного впливу на мотивацію політичної поведінки, виникають мотиви, які спонукають людей до тих чи інших дій, як формуються певні настрої, уподобання, прихильності тощо [9].

Напрацювання російських дослідників уможливили створення нових методологічних підходів до діагностики політичних установок і прогнозування політичного рейтингу в різних соціальних групах, що дає змогу на основі математичного моделювання семантичного простору сприйняття іміджу політика (на рівні підсвідомих диспозицій) розраховувати реальні мотиви політичних уподобань електоральних груп та їх впливу на політичний рейтинг.

Відтак, необхідність використання когнітивного підходу пов'язана, по-перше, з чинниками раціонально-інструментального характеру, насамперед модернізацією всього суспільно-політичного життя українського суспільства, оскільки проведення всіх реформ ускладнюється і суто суб'єктивними чинниками, зокрема сприйняття виборцями об'єктивної політичної дійсності, яка насамперед залежить від оцінки власного матеріально-економічного становища. По-друге, вивчення внутрішніх когнітивних чинників дає змогу розглянути особливості українського електорального процесу з погляду самих його учасників, поведінка яких власне і визначає політичну практику.

Використані джерела

1. Алексеев А.А. Поймите меня правильно или книга о том, как найти свой стиль мышления, эффективно использовать интеллектуальные ресурсы и обрести взаимопонимание с людьми / Алексеев А.А., Громова Л.А. – СПб.: Экономическая школа, 1993. – 352 с.
2. Гольгин Евгений Николаевич Анализ практики политической элиты: возможности когнитивного подхода / Гольгин Евгений Николаевич. – Автореф. канд. полит. наук. – М., 2008. – 17 с.
3. Концепция образовательной программы "Когнитивные исследования" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kogni.narod.ru/concept.htm>. – Заголовок з екрану.
4. Лукин В.Н. Концепции эмоциональности и рациональности в современных социологических теориях личности / В. Н. Лукин // Режим доступу: <http://library.by/portalus/modules/philosophy/readme.php?subaction=showfull&id=1108416824&archive>. – Заголовок з екрану.
5. Мусиенко Т. Политическая идентификация личности: проблемы концептуализации [Електронний ресурс] / Мусиенко Т., Лукин В. // Режим доступу: <http://credonew.ru/content/view/355/28/>. – Заголовок з екрану.
6. Небоженко В. С. Соціальна напруженість і конфлікти в українському суспільстві / В. С. Небоженко. – К., 1994.
7. Охременко И. В. Электоральное поведение: социологическая ретроспектива конца 90-х годов XX века: уч. пособ. в 2 ч. Ч. 2. / И. В. Охременко. – Волгоград: Издательство ВолГУ, 2002. – 56 с.
8. Парсонс В. Публічна політика / Парсонс Вейн. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 549 с.
9. Пушкарева Г. В. Политическое поведение: теория, методология и практические возможности когнитивного подхода : дис. ... д-ра полит. наук : 23.00.01 / Г. В. Пушкарева. – М. : МГУ, 2004. – 369 с.
10. Byrum S.A. Common Sense Approach to Value Inquiry /Byrum S.A. // Journal of Value Inquiry. – 1984. – Vol.18. – P. 307-317.
11. Zey M. Rational Choice Treory /Zey M. – Thousand Oaks: Sage, 1998. – P. 1-3.

КОНЦЕПЦІЯ ПОЛІТИЧНОГО ЛІДЕРА У ПРАЦЯХ Н. МАКІАВЕЛЛІ

У статті аналізуються ідеї лідерства в політичних поглядах Н. Макіавеллі. Розглянуто способи здобуття та утримання влади, а також поведінка правителя, його відносини з підлеглими та основні риси.

Ключові слова: *влада, лідер, правитель, теорія лідерства.*

In the article the idea of leadership in political views of N. Machiavelli is analyzed. The means of receiving and keeping of power, sovereign's behavior and his relations with the inferiors on the basis of sovereign's features are studied.

Keywords: *power, leader, sovereign, theory of leadership.*

Ніколо Макіавеллі (3 травня 1469 р. (м. Флоренція) – 24 червня 1527 р.) – один з найвизначніших мислителів та політичних діячів Італії XV-XVI ст., ідеї якого справили значний вплив на подальший розвиток вчення про політичну еліту. Особистість, погляди на яку серед науковців є діаметрально протилежними: від "людини, яка була абсолютно безпринципна, вороже відносилася до людей і не те щоб просто егоїстична, але настільки абсолютизувала власне "Я", що відштовхувало від нього всіх, хто з ним жив і працював, і змушувало зневажати його як людину і як працівника Синьорії" [3, 558], до "реаліста в політиці, який виходив з практики, а не з книжкових схем", [5, 317].

Насправді, для того, щоб у повному обсязі зрозуміти розроблену Н. Макіавеллі концепцію політичного лідера, необхідно виходити з тих історичних та політичних умов та реалій, за існування яких жив і творив сам мислитель.

Рід Макіавеллі був доволі заполітизованим. Досить сказати, що він дав Флорентійській республіці дванадцять Гонфалоньєрів Справедливості (цим терміном позначався голова уряду; до 1502 р. він обирався і змінювався кожні два місяця) і більше п'ятидесяти пріорів (членів уряду). Сам Макіавеллі був політиком "з дитинства".

Грошей на навчання в університеті у батька Ніколо не було, а тому після школи хлопець навчався самостійно. Як зазначають дослідники, він багато читав, особливо античних авторів: Тита Лівія, Тацита, Цицерона, Вергілія, Овідія. А ще працював у адвокатській конторі батька, набуваючи юридичних знань. "Я народився бідним і швидше зміг пізнати життя, повне труднощів, ніж розваг", – згадував потім сам Макіавеллі.

Однак у 29 років життя Макіавеллі зробило крутий оберт, до якого він був готовий. 18 червня 1498 року Велика рада флорентійського уряду Синьорії обрала його секретарем другої канцелярії, яка займалася внутрішньою політикою республіки, а потім йому запропонували очолити канцелярію комісії Свободи і Миру, що відала справами армії [6, 257].

Виходячи з чисто формальних міркувань про те, який пост займав Макіавеллі, інколи говорять, що він не належав до людей, які "роблять політику", а лише надавав інформацію і виконував прийняті рішення. На справді все було інакше. Коли в 1502 р. посада голови уряду стала довічною, її зайняв П'єро Содеріні. Він був гарним оратором, але не володів ні достатніми для займаної посади знаннями, ні особливою енергією. Незабаром Макіавеллі отримав необмежену довіру Содеріні, став його постійним радником і фактично правою рукою. Так майбутній автор "Володаря" став "володарем" своєї республіки – Флоренції та залишався ним протягом десяти років.

Водночас Макіавеллі був надзвичайно розумним політиком. Умів переконувати і наполягати, за необхідності нав'язувати власну думку. Дипломатичні і військово-дипломатичні місії до різних італійських правителів, до Папи Римського, до французького короля – у найвідповідальніші моменти італійської і європейської історії Макіавеллі відривався від своїх справ у Флоренції і прямував у інші держави. Мало хто міг краще за нього в найкоротші терміни правильно і швидко оцінити політичну ситуацію в чужій країні [1, 350].

Однак все змінилось для Ніколо в 1512 році. У Флоренції стався переворот, внаслідок якого до влади в місті прийшла Синьорія Медічі. Їй не потрібен був колишній секретар другої канцелярії і глава комісії Свободи і Миру. Його відправили у заслання, де він пробув 15 років.

Протягом цих років він робить відчайдушні спроби повернутися в політику, просить владу надати йому яку-небудь державну посаду, однак все виявляється марним. Проте саме в цей період він пише всі свої найвідоміші твори (політичні, історичні і художні). Очевидно, що ця літературна діяльність була для нього своєрідною "компенсацією" політичної діяльності.

Саме політична діяльність та особистий досвід, набутий Макіавеллі на керівних посадах в Флоренції, стали основою для написання ним твору "Володар" – рекомендацій для захоплення та утримання влади в державі. Дана праця абсолютно справедливо вважається його головним шедевром.

Сам Макіавеллі жив у Італії в період роздроблення, коли на території Апеннінського півострова існувала велика кількість невеликих князівств, республік та інших політичних утворень. Однак сам митець був патріотом і щиро прагнув об'єднання країни, що чітко простежується з останнього розділу його праці "Володар": "Нехай після стількох років очікування Італія побачить нарешті свого рятівника. Не можу висловити, з якою любов'ю прийняли б його жителі, постраждали від вторгнень іноземців, з яким жаданням помсти, з якою несхитною вірою, з якими сльозами!" [4, 57].

Враховуючи наведене, можна зробити чіткий висновок про те, що концепція "ідеального володаря" Макіавеллі розроблялась з єдиною метою – допомогти об'єднати всю країну під владою одного політичного лідера. Як зазначає Лосєв А.Ф.: "Макіавеллі все-таки був патріотом свого народу, він мріяв про звільнення Італії від загарбників і вірив в майбутнє. Але методи державного правління, що пропонувалися ним, є жорстокими і нелюдними, повністю протилежними естетичним ідеалам Італії" [3, 560].

Так, біографи Н. Макіавеллі вказують, що прототипом ідеального правителя останній вважав Чезаре Борджіа – італійського державного діяча та полководця, який за допомогою свого батька – Папи Римського Олександра VI створив в Середній Італії державу, в якій користувався необмеженою владою. Жорстокість та хитрість Борджіа були легендарними, а зупинила його в досягненні мети об'єднання Італії лише передчасна смерть у результаті хвороби.

Однак чи насправді описані Макіавеллі методи захоплення та утримання влади є настільки аморальними та жорстокими, як зазначають дослідники? Дане питання є спірним та не таким однозначним з першого погляду. В реаліях сьогодення ми можемо побачити, що сучасні політичні лідери широко використовують рекомендації автора. Безумовно, як зазначають науковці, багато з вказаних рис, якими згідно Макіавеллі має володіти правитель для утримання влади, є аморальними. Вони мають рацію. Однак необхідно зважати також на те, що і сама людина за своєю суттю не є досконалою.

Як зазначає сам Макіавеллі, "розумний правитель не може і не повинен залишатися вірним своїй обіцянці, якщо це шкодить його інтересам і якщо зникли причини, які спонукали його дати таку обіцянку. Дана порада була б непотрібною, якби люди чесно тримали слово, але люди за своєю природою слова не тримають, тому і правитель повинен поводитись з ними так само. А слухний привід порушити обіцянку завжди знайдеться" [4, 75].

Застосовуючи даний закон до реалій сьогодення, ми можемо чітко простежити, що в сучасному суспільстві, як це було і 500 років назад, панують суворі закони, згідно з якими перемагає завжди найсильніший та найхитріший.

Відповідно, сам Н. Макіавеллі здійснював поділ правителів на 2 типи: "леви" і "лиси", кожен з яких володіє власними якостями. Мислитель зазначає: "Отже, з усіх звірів хай правитель уподібниться двом: левові і лисиці. Лев боїться капканів, а лисиця – вовків, отже, треба бути подібним до лисиці, щоб уміти обійти капкани, і левові, щоб відлякати вовків" [4, 71]. Тобто ідеальний лідер у розумінні Макіавеллі має об'єднувати в собі як лева, так і лисиці, для того, щоб отримати та зберегти владу.

Однак при цьому сам правитель не має показувати привселюдно свої негативні якості та вчинки. Як зазначає сам автор, "презирство до себе повелителі зумовлюють власною непостійністю, легковажністю, м'якістю і нерішучістю. Цих якостей необхідно остерігатись як вогню, намагаючись, навпаки, в кожній справі виявляти великодушність, безстрашність і твердість" [4, 71].

Натомість мислитель акцентує увагу на тому, яким чином необхідно приховувати власні негативні дії. Він неодноразово підкреслює те, що якщо правитель вчиняє вигідні для нього аморальні вчинки, він повинен всіляко приховувати їх і зобразити з себе чесну і моральну людину. Філософ зазначає: "...Правителю немає необхідності володіти усіма чеснотами, але є пряма необхідність виглядати наділений ними... Нехай перед тими, хто бачить його та чує, він з'явиться як саме милосердя, вірність, людяність и чесність, особливо чесність" [4, 71]. В якості прикладу Макіавеллі звертає увагу на один з епізодів з життя Ч. Борджіа: "До завоювання Борджіа Романья знаходилася під владою правителів, які не стільки піклувались про власних підданих, скільки обкрадали їх, так що вся країна знемагала від грабежів, міжусобиць і беззаконня. Завоювавши Романью, Борджіа вирішив віддати її в надійні руки, щоб підпорядкувати верхній владі, наділивши усіма повноваженнями Раміро де Орко, людину доволі різку і жорстоку. Останній швидко приборкав Романью, присік розбрат і навів остраху на весь край. Тоді Борджіа вирішив, що надмірне зосередження влади в руках де Орко більше не потрібне, адже це може призвести до перевороту, і заснував цивільний суд. Але розуміючи, що жорстокість Раміро де Орко все-таки налаштувала народ проти нього, він вирішив виправдати себе в їх очах, продемонструвавши населенню, що якщо і була жорстокість по відношенню до них, то в ній повинен не Борджіа, а його суворий намісник. І ось одного дня вранці на площі в Чезене за його наказом поклали роззубане тіло Раміро де Орко поряд з колодою і скривавленим мечем. Це видовище одночасно задовольнило і приголомшило жителів Романью" [4, 63].

Тобто, Чезаре Борджіа застосував один з суворих законів влади, а саме ним було знайдено "цапа відбувайла" – Раміро де Орко, який спочатку за наказом герцога жорстокими мірами навів порядок в країні, а потім на нього було покладено всю відповідальність за криваві події в державі. Сам Борджіа, за прямим наказом якого в країні проводилась політика терору, залишився "чистим" перед народом і законом [2, 115].

На думку А. М. Баткіна, "в кожній главі "Володаря" Макіавеллі вчить вмінню гнучко обирати і своєчасно змінювати забарвлення і засоби політики: в одній ситуації доречно наслідувати гуманному імператорові Марку Аврелію, в іншій – жорстокому правителю Септимію Северу. "Потрібно, щоб лідер володів душею, здатною повертатись відповідно до змін фортуни...". "Тому хай ті наші повелителі, які були багато років при владі, а потім втратили її, не звинувачують фортуна, але лише власну бездіяльність...". У мирні часи вони не передбачили, що може вибухнути буревій" [1, 352].

Вартими уваги є погляди мислителя на те, яким чином мають будуватись відносини між народом та правителем. Макіавеллі ставить і одночасно дає відповідь на питання: "Що краще: щоб правителя любили, або щоб його боялись? Кажуть, що найкраще всього коли бояться і люблять одночасно; проте любов і страх виключають одне одного, тому, якщо вже доводиться обирати, то надійніше обрати страх. Адже про людей в цілому можна сказати, що вони невдячні і непостійні, схильні до лицемірства і обману, їх лякає небезпека і приваблює багатство: поки ти робиш добро, вони твої усією душею, обіцяють нічого для тебе не жаліти: ні крові, ні життя, ні дітей, ні майна. Але коли у тебе з'явиться в них потреба, вони одразу від тебе відвернуться. І в значній небезпеці опиниться той правитель, який, довірившись їх обіцянкам, не вживатиме для цього жодних заходів. Адже дружбу, яка набувається за гроші, а не здобута завдяки величчі душі, можна купити, але не можна втримати та скористатись нею у важку годину. Крім того, люди більше остерегаються образити того, хто лякає їх, бо любов підтримується вдячністю, якою люди можуть нехтувати заради власної вигоди, тоді як страх підтримується грозою покарання, якою нехтувати неможливо" [4, 85].

Водночас Макіавеллі вказує, що "Володар, якщо він бажає утримати в покорі підданих, не повинен зважати на звинувачення в жорстокості. Вчинивши декілька розправ, він проявить більше милосердя, ніж ті, хто за надлишком милосердя створюють безлад у державі. Адже від безладу, який породжує грабежі і вбивства, страждає все населення, тоді як від покарання, яке накладається правителем, страждають лише окремі особи" [4, 51].

Безумовно, саме за ці речі Макіавеллі вважали і вважають жорстокою та аморальною людиною. Поряд з цим сам автор лише висвітлює реалії справжнього життя політика, який спрямовує власні зусилля на збереження влади. І в даному випадку можна погодитись з думкою, висловленою Баткіним Л.М.: "Володар" лякає не аморальністю автора, а поставленою в ньому проблемою. Я підозрюю, що більшість ненавиділа Макіавеллі особливо через те, що спростувати його було нелегко. "Сутто етична" позиція тут виглядає доволі жалюгідно, тому що підміняє суть справи і ухиляється від правди: не сформулювавши відповідь політично, "мораліст" вчиняє не зовсім етично. Адже йдеться зовсім не про те, що краще: моральна велич або політичний успіх. Йдеться про те, як поєднати перше і друге, принципівість і обачність, адже питання ставиться не про моральність, що відкидає "брудну" зону політичної дії, ставить себе над політикою, шукає людяності поза політикою, а про моральність в самій політиці, де вона неодмінно має бути ще і вигідною, тобто аморальною за своєю суттю, навіть коли не здійснюють нічого непорядного. У цій сфері "високоморальне фіаско" може спричинити набагато більше руйнувань і жертв, ніж "аморальний успіх". Якщо столяр робить стільці, на яких не можна сидіти, то це поганий столяр, навіть якщо він безкорисний і не п'є" [1, 355].

Безумовно, велика політика завжди була і буде аморальною. Рішення, які приймаються в "великих кабінетах", ніколи не можуть задовільнити усіх і доволі часто вони є "непопулярними", жорсткими, а іноді навіть і жорстокими. Однак набагато гірше, коли політичний лідер є безвольним та м'яким, адже це може призвести до невідворотніх подій у державі.

Поряд з цим, сам правитель завжди повинен бути обізнаним з політичною ситуацією у власній країні та розуміти відношення населення до власної особи, адже в іншому разі його буде суворо покарано за надмірну самовпевненість. Як пише сам Макіавеллі, "Настрій населення завжди непостійний, і якщо повернути народ у власну віру легко, то утримати в ній важко. Відповідно потрібно бути готовим до того, щоб, коли віра у населення вичерпається, змусити його повірити силою" [4, 112].

Однак і застосування примусу з боку політичного лідера не повинно здійснюватись постійно. "Жорстокість застосована вірно в тих випадках, коли її проявляють відразу і з міркувань безпеки, не наполягають на ній і по можливості обертають на користь підданих; і невірно застосована в тих випадках, коли спочатку розправи здійснюються рідко, але з часом частішають...". Після цього Макіавеллі робить наступний висновок: "Отже, образи потрібно наносити разом: чим менше їх нанесуть, тим менше від них шкоди; благодіяння ж потрібно вчиняти помалу, щоб їх якнайкраще відчували. Найголовніше ж для повелителя – поводитись з підданими так, щоб жодна подія – ні погана, ні гарна, не змусила його змінити свого ставлення до населення, оскільки, якщо настане важкий час, зло чинити пізно, а добро марно, адже за нього не відплатять вдячністю" [5, 325].

Філософ доволі часто говорить про мудрість як про необхідну передумову успіху політичного лідера. Як зазначає Нікітін Є.П. "Не в останню чергу це пов'язано з тією обставиною, що якщо засіб (у широкому сенсі слова, тобто у поєднанні з умовами, що сприяють його вживанню) однозначно детермінує результат, то між метою і засобом така жорстка детермінація відсутня. Одна і та ж мета може бути реалізована різними засобами. Тому головне в таланті і мистецтві правителя полягає в тому, щоб з доступних йому засобів обрати саме такий, яке дозволить реалізувати його мету, причому бажано, щоб ця реалізація була якомога точнішою і повнішою, простішою, дешевшою і т.д." [5, 326].

Безумовно, усі поради Макіавеллі спрямовані на захоплення та подальше збереження влади в руках правителя. При цьому дані "поради" в своїй більшості суперечать нормам моралі. Однак сам Макіавеллі постійно повторює: "Ці способи дуже жорстокі і ворожі не лише християнському, але і просто звичайному людському життю; кожна людина повинна уникати їх і вважати за краще залишитись простою людиною, ніж королем такою ціною; однак той, хто не хоче обрати зазначену дорогу і бажає зберегти владу, повинен вдатися до зла" [2, 35].

Поряд з цим, як зазначає Нікітін Є.П.: "Він (Н. Макіавеллі) неодноразово висловлював свою доволі невисоку думку про людський рід. І в той же час він "за характером зовсім не був жорстокою людиною, і ті трагічні події, які мали місце як у Флорентійській республіці, так і в інших державах, де йому довелося побувати, викликали в ньому болісні переживання" [5, 331].

Враховуючи наведене, сьогодні можна по-різному ставитись як до творчості видатного італійського політика та мислителя, так і до його постаті, але одне твердження є вірним: більшість вказівок стосовно поведінки правителя, описаних в його праці "Володар", є актуальними для сучасних політичних лідерів та широко ними використовуються. Аналізуючи виступи сучасних політичних лідерів, ми можемо чітко побачити застосування ними тих чи інших політичних прийомів, описаних саме Н. Макіавеллі.

Робота Н. Макіавеллі, на думку самого автора, це "посібник про правителів і для правителів". Однак і сьогодні ми бачимо схожі паралелі: політичні лідери, як і в роки життя мислителя, мають виглядати цивілізованими, демократичними та чесними. Однак насправді під зовнішньою оболонкою досить часто ховаються ті ж самі якості та риси, якими володіли правителі і півтисячоліття назад – жадібність, ненависть, заздрість тощо. Політика – це жорстка гра, і як зазначав Макіавеллі – "кожен, хто намагається увесь час бути добрим, в кінці опиниться похованим серед величезної кількості тих, хто є поганями" [4, 94].

Використані джерела

1. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М.Баткин. – М., 1995. – С. 345-363.
2. Грин Р. 48 законов власти / Р. Грин. – М.: Рипол Классик, 2001. – 572 с.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 556-563.
4. Макиавелли Н. Избранные произведения / Н. Макиавелли. – М.: Худ. лит., 1982.
5. Никитин Е. П. Духовный мир: Органический космос или разбегающаяся вселенная? / Е.П. Никитин. – М., 2004. – С. 309-331.
6. Політологія / Семків О.І. – Л.: Видавництво "Світ", 1994. – 589 с.

УДК 316.647.5

Олександра Борисівна Северинова
аспірантка Маріупольського державного
університету

ЄВРОПЕЙСЬКА ТОЛЕРАНТНІСТЬ: ІСПАНІЯ

У статті аналізуються основні аспекти взаємовідносин між корінним населенням та іммігрантами у Іспанії, яка історично серед країн Європи має більше шансів для побудови толерантного суспільства. Також досліджують основні аспекти міграційної політики в країні.

Ключові слова: *толерантність, іммігрант, марокканці, іслам, нелегальна і легальна міграція.*

This article analyzes the main aspects of the relationship between indigenous people and immigrants in Spain, historically among European countries is more likely to build a tolerant society. Also examines the main aspects of migration policy in the country.

Keywords: *tolerance, immigrant, Moroccans, Islam, illegal and legal migration.*

Традиційно поняття "толерантність", "мультикультурність" та ін. репрезентовані в сучасному науковому дискурсі етнологією, соціологією, соціальною психологією, культурологією. Водночас останнім часом відчутні суттєві зміни у трактуванні цих понять, викликані, з одного боку, загальнометодологічними тенденціями у гуманітарних науках, а з іншого – суперечливим політичним контекстом початку ХХІ ст.

Особливий інтерес представляє насамперед переосмислення засобів їх дослідження, для яких характерне зміщення наукових пріоритетів з описового тлумачення цих явищ до виявлення їх політичної значимості. Дедалі більше дослідницьку увагу привертає розуміння того, як певні культурно-етнічні ознаки можуть впливати, зумовлювати і визначати своєрідне комунікативне поле полікультурного співтовариства, насамперед впливаючи на його політичну топографію.

Численні дискусії щодо принципів та основних підходів до визначення змістів цих понять свідчать про поступовий відхід від їх соціологізації, антропологізації, психологізації до політологічно-компаративного аналізу ситуацій, спричинених ними, які власне і зумовили зміщення фокусу наукової

уваги з суто релігійно-етнічних проблем толерантності до питань з'ясування основних принципів її утвердження на основі політики мультикультуралізму як найважливішого чинника стабілізації різноманітних проявів політичних процесів – від позитивних до негативних.

У жовтні 2010 р. король Іспанії Хуан Карлос отримав з рук співпрезидента Європейського Союзу з толерантності й взаємоповаги Олександра Квасневського і президента Європейського єврейського конгресу В'ячеслава Кантора цікаву річ – копію скульптури "Адам і Єва" скульптора Осипа Цадкіна. Така нагорода була започаткована зовсім недавно, і нею нагороджували вперше. Основним засновком для вручення нагороди стала теза "за значний внесок у створення сучасного толерантного суспільства у непростий для всієї Європи перехідний період".

На думку Ради Європи саме завдяки діяльності Хуана Карлоса, який очолив країну після падіння режиму Франко, у країні вдалося стримувати міжетнічні конфлікти та екстремізм. На думку самого монарха, ця нагорода є заслугою кожного громадянина країни.

Водночас існують об'єктивні дані, які свідчать, що останнім часом в Іспанії не все так просто, як видається на перший погляд. До таких фактів можна віднести і терористичні атаки в Мадриді 11 березня 2004 р., і заяви колишнього прем'єр-міністра країни Хосе Марія Аснара про негативні наслідки політики мультикультуралізму, посилення настроїв ксенофобії та расизму.

Крім того, дедалі частіше у пресу просочуються повідомлення, що межі толерантності в цій країні не завжди відповідають сучасному її розумінню, а особливо інтересам корінного населення. Влада країни заборонила розміщувати в школах, лікарнях, казармах і тюрмах християнські символи.

Так, учительку Закону Божого в коледжі міста Сухар Сусану Фернандес змусили прибрати з кабінету Розп'яття та ікону Діви Марії, оскільки її напрочуд "толерантні" колеги висловилися, що ці символи є для них "оскорбительними". Комісія, яка займалася вирішенням цього питання, коли на захист вчительки вступилися учні, інші викладачі, стала на захист "оскорблених" [3]. Невже цього вимагає сьогодні всесильна політкоректність і зовсім не толерантна до християнства толерантність?

Така ж заборона очікує церемонію вступу на посаду міністрів, які присягають на Біблію і перед розп'яттям. Саме такі поправки до Закону про свободу совісті сьогодні розглядають відповідні органи.

Тут видається доцільним нагадати деякі факти з історії Іспанії. У 1492 р. Іспанія звільнила від арабів Піренейський півострів, а 1609 р. всі мориски (насилно навернені у християнство мусульмани) були виселені з метою витіснення з пам'яті навіть згадок про іслам. Згодом з країни висилаються й іудеї. Держава проводить виключно ксенофобську політику. Так у колективній пам'яті іспанців зберігся стереотип про негативну роль ісламу, який лише 1989 р. був офіційно визнаний релігією, яка має глибоке коріння в Іспанії.

Під час свого правління Франко продовжив політику автаркії, створення ізольованої держави, у якій культивувалася ненависть до всього іноземного.

Для посилення інтолерантних і ксенофобських настроїв, які провокують тероризм в країні, існують і внутрішні причини. У процесі перетворення Іспанії в централізовану державу Арагон і Кастилія згуртувалися навколо регіонів і таких областей, як Басконія, Каталонія, Галісія. У кожному регіоні жителі хоча й відчували себе іспанцями, не втрачали й регіональної самобутності, чому сприяли фуерос – закріплена відповідними документами система регіональних муніципальних прав і привілеїв. Басконія мала найбільший обсяг таких привілеїв, до яких і нині апелюють більшість націоналістичних організацій басків. У 1876 р. фуерос були скасовані.

У роки I і II Республіки сформувалися рівноправні відносини між центром і регіонами, закріплені у відповідних статтях Конституції. Однак франкізм модернізував форму традиційного іспанського націоналізму, "основними компонентами" якої були "мілітаризм і антисепаратизм", носіями яких визнали національні рухи. Франко скасував автономії Каталонії й Басконії, ліквідував інститути регіонального й місцевого самоврядування. Діловодство, судочинство, церковна служба тощо велися тільки іспанською мовою. З цих позицій він трактував принцип унітарної держави як гомогенної. Авторитаристська й центристська позиція Франко застосовувала термін "етатистська ксенофобія".

Після повалення франкізму в грудні 1978 р. на загальнонародному референдумі була підтримана демократична Конституція. У 1979-1983 рр. були прийняті Статути 17 регіонів. Іспанія як Держава Автономій поєднує унітаризм із захистом особливостей регіональних і національних спільнот, завдяки чому вона змогла встояти перед новими хвилями націоналізму, які прокотилися по Європі. Єдність Іспанії сьогодні трактується як "єдність через різноманіття". Саме ж поняття "націоналізм" виступає як додаткова характеристика поняття "регіоналізм". Нині лише три регіони віддали перевагу національній автономії: Галісія, Каталонія й Басконія, які вирізняються особливою мовою, культурою, соціально-економічним устроєм, історією тощо.

Галісія в силу своєї економічної відсталості сепаратистських устремлінь не має, політичні претензії частини місцевої еліти й деяких національних організацій популярністю у населення не користуються. Каталонія й Басконія є найбільш багатими індустріальними регіонами. Вони займають пануючі позиції на внутрішньому ринку країни й у міжнародній діяльності.

Баски – єдина регіональна спільність країни, що зберегла свою прадавню мову, яка належить до іншої (не романської) групи. У Басконії на основі широкого видобутку й переробки руди розвернулися металургія, машинобудування, суднобудування та інші галузі промисловості.

Каталонія широко відкрита впливу середземноморської культури. Завдяки доброзичливій атмосфері іноземцям легко адаптувалися в Каталонії, чому сприяє й соціально-культурна політика місцевої влади. Так, в Каталонії є близько 300 Андалузських будинків і 400 будинків інших регіональних спільнот.

У систему баскського націоналізму входять рухи, які проповідують ідеї сепаратизму. Представникам небаскської частини населення регіону він фактично пропонує вибір між висилкою (якщо не знищенням) і насильницькою асиміляцією. Іспанські політологи зазначають: "Каталонський націоналізм поєднує, баскський – роз'єднує" [1, 53-63].

Тобто загалом іспанці радше переймаються проблемами внутрішніми у сфері відносин регіонів із центром і один з одним. Тим більше, що в Іспанії поки що не настільки відчутні міграційні тенденції, зокрема з Південної й Південно-Східної Азії, Туреччини, Північної Африки, переселенці з яких сповідують іслам. Проте дослідники попереджають про загрозу нелегальної міграції з північно-африканських країн.

У 1982 р. в Іспанії налічувалося 200 тис. офіційно зареєстрованих іммігрантів, в 1993 р. – 393 тис., а в 2006 р. – уже 4 млн. (9,3% населення). Нині імміграція дає понад 90% приросту населення країни.

Проти міграції вже виступають 39% іспанців. Підтримують ці процеси лише близько 30% опитаних [4], які усвідомлюють неминучість чуттєвого впливу, особливо мусульманського чинника.

У 2005 р. мусульман в Іспанії було близько 600 тис. чоловік. Крім того, у країні є ще переселенці із країн, де іслам не є державною релігією, натуралізовані іммігранти (80 тис.) та іспанці, навернені в іслам (6 тис.). Отже, загальна кількість мусульман перевищує 700 тис. чоловік, серед яких більше половини марокканці.

У Іспанії сьогодні велика кількість китайців, які працюють переважно на власних приватних підприємствах, володіють маленькими продуктовими і промисловими магазинчиками (ларьками) та китайськими ресторанами. Ці заклади існують в усіх районах. Корінне населення загалом толерантно налаштовано до китайців і часто користується їх значно дешевшими послугами, зокрема щодо замовлення їжі додому. При цьому китайці не асимілюють з місцевим населенням, хоча й вивчають іспанську мову та дружньо налаштовані щодо іспанців. Загалом іспанці зазначають, що вони не мають нічого проти китайців, оскільки ті поводять себе тихо.

Друга найбільша група іммігрантів – вихідці з Латинської Америки, які хоча ззовні не надто відрізняються від іспанців, розмовляють на однаковій мові та сповідують ідентичну релігію, однак мають низький рівень достатку і суспільне становище, зокрема некваліфікованих робітників. Хоча деякі з легальних мігрантів працюють у великих компаніях, спільних проєктах тощо. Латиноси мають власне соціальне коло і часто підкреслюють своє походження. На відміну від китайців вони поводять себе значно агресивніше і неповажливо – від бійок до пограбувань.

Третя група переселенців – вихідці з країн Сходу та Азії – марокканці, пакистанці та ін. [2]. В 2005 р. налічувалося 396 тис. чоловік, серед яких алжирців 28,1 тис., сенегальців 19,9, пакистанців 18,7, гамбійців 12,9, нігерійців 11,7, мавританців 5,9, малійців 4,6, вихідців з Бангладеш 3,5 тис. Пакистанці зазвичай утримують невеличкі інтернет-пункти

Найбільше марокканців проживає (2001 р.) в Каталонії (33%), Мадриді (15%), Андалусії (14%), Валенсії й Мурсії (по 7,5% у кожній із автономних областей).

Для іспанських мусульман характерне специфічне світовідчуття, що відрізняє їх від мусульман в інших країнах Європи. Вони вважають, що повернулися на історичну батьківщину, а в іспанців перед ними великий історичний борг.

За даними опитувань, 46% опитаних молодих мусульман ідентифікують себе із країною своїх батьків, 27,4% – з Марокко й Іспанією й лише 0,8% – з Іспанією. Але ці цифри зовсім не свідчать про їхню ворожість до Іспанії. Характерна свого роду "розірваність" свідомості, що можна охарактеризувати фразою однієї іммігрантки: "Я поважаю традиції, але знаю й інші речі". За даними 2002 р. 48,7% марокканців бажають залишитися в Іспанії, тільки 15,8% хочуть повернутися.

Марокканки більшою мірою задоволені новим місцем проживання, в них менше проблем з пошуками роботи. Частина марокканок перестає носити хиджаб, починає користуватися косметикою тощо. Однак більшість мусульманок, у тому числі молодих, не відмовляються від носіння хусток. Хиджаб для них – це прояв приналежності до ісламу, бар'єр, що відокремлює мусульманок від "невірних жінок".

Орієнтація на шлюби тільки з мусульманами, вірність патрілінійній родині окреслюють межі зрушень у менталітеті багатьох іммігрантів з Марокко, у практичних діях яких переплітаються елементи традиціоналізму з адаптацією до західних культурних норм. І разом з тим вони прагнуть залишитися мусульманами, вирішальну роль у чому покликани зіграти норм ісламу й рідна мова. Іммігранти другого покоління повинні бути одночасно мусульманами й іспанцями.

При цьому багато батьків сімейств негативно ставляться до іспанської системи освіти, яка не вчить повазі до батьківської влади, збереженню традицій. Водночас повага до батьків залишається непорушною цінністю. 46% молодих переселенців люблять марокканську музику, а для 56% улюблене блюдо – марокканське. Вони не відмовляються від ісламської віри, але відзначають католицьке різдво.

Більшість іммігрантів з Африки стають в Іспанії некваліфікованими робітниками. Так, марокканці-чоловіки найчастіше зайняті в сільському господарстві (50%), будівництві (20%), торгівлі (15%),

готельному господарстві (10%). Марокканки працюють як домашня прислуга (60%), у готельному господарстві (15%), сільському господарстві й торгівлі (10%). До 80% працюють по тимчасових контрактах.

У Іспанії поширене нелегальне проникнення в країну, особливо з Африки, що зумовлено географічним розташуванням країни (портові міста-анклави на північноафриканському узбережжі Сеута й Мелілья), що уможливорює перетин Гібралтарської протоки на човнах і катерах.

Однак найбільше мігрантів з країн Чорної Африки південніше Сахари – через Атлантичний океан на Канарські острови, де у 2006 р. було затримано 31 тис. нелегалів [5].

Іспанська влада декілька разів надавала частині нелегалів легальний статус. І далі влада продовжує ухвалювати низку заходів для запобігання можливим спалахам ксенофобії, зокрема закони, які регулюють наплив легальних іммігрантів і перешкоджають в'їзду нелегальних. Створено спеціальні інститути і прийнято кілька постанов, що прописують норми поведінки іммігрантів та регулюють їхні взаємини зі світською й конфесійною владою.

Після прийняття в 1985 р. першого Закону про свободу й права іноземців імміграційне законодавство в Іспанії постійно оновлюється. Законодавство визнає рівність багатьох прав і свобод легальних іммігрантів з корінним населенням. Переселенцям надається, зокрема, право на житло, захист родини, гарантуються юридичні послуги, захист прав малолітніх, право на страйк (хоча й обмежене). Офіційно визнаються різні громадські організації із захисту іммігрантів. Хоча іноземці, що приїхали із країн – не членів ЄС, не мають права брати участь у виборах.

У період другої легіслатури Народної партії (2000-2004 рр.) нелегали втратили право на допомогу в придбанні житла, освіти, на безкоштовну юридичну допомогу. Створення ними асоціацій, профспілок, проведення зборів і маніфестацій вимагали дозволів. Уряд підсилив перешкоди для їхнього в'їзду в країну, а також розширив можливості для депортації.

Уряд Іспанської соціалістичної робочої партії (з березня 2004 р.) зробив імміграцію легальною й упорядкованою. З лютого по травень 2005 р. діяла нова редакція Закону про проживаючих в Іспанії без права громадянства, відповідно до якої нелегальні іммігранти, що займалися трудовою діяльністю в країні не менше шести місяців, але не мали дозволу на проживання, могли такий дозвіл одержати. Влада сподівалася, що такі заходи сприятимуть сприятливій інтеграції у суспільстві. Хоча в нелегального іммігранта немає документів, його не можна ні вислати, ні заарештувати, оскільки ідея масової депортації суперечить європейській ліберальній традиції, яка ґрунтується на повазі до прав людини.

Нелегальні іммігранти найчастіше зайняті в підпільній економіці, дрібним бізнесом і роздрібною торгівлею, а деякі з них пов'язані зі злочинністю, торгівлею наркотиками й проституцією. Однак в Іспанії не зафіксовано проявів масового соціального протесту мусульман у формі насильницьких дій, як у інших європейських країнах.

Захищає інтереси переселенців з Марокко Асоціація марокканських працюючих іммігрантів, створена в 1989 р. (12 тис. членів). Вона сприяє у одержанні дозволу на роботу й наданні житла; надає послуги із соціального забезпечення; допомагає дітям переселенців у вивченні арабської мови й культури по програмах Міністерства освіти; підтримує неповнолітніх.

Марокканці, як і інші переселенці, рідко живуть великими громадами. Характерні висловлення жителів кварталів: "Ми співіснуємо, не змішуємось" [5].

В останні десятиліття тисячі корінних іспанців звернулися в іслам. Загалом для іспанців не характерні прояви расизму і ксенофобії.

Для характеристики рівня адаптації мігрантів дослідники пропонують застосовувати показники ідентифікації переселенця зі своєю батьківщиною і адаптації в країні перебування:

- інтеграція – повноцінна участь у житті країни зі збереженням власних культурних традицій;
- асиміляція – прийняття нових звичаїв і традицій та відрив від старих;
- відчуження – відторгнення іммігранта корінним населенням з обмеженням контактів зі співвітчизниками;
- маргіналізація – відторгнення іммігранта корінним населенням і відрив від власного середовища [5].

На нашу думку, дану модель ідентифікації можна використати для характеристики основних напрямів політики, яку проводить держава, до яких віднесемо поняття "асиміляція" та "інтеграція". Поняття "відчуження, маргіналізація" і "включення" використаємо для характеристики відношення інтегрованого до країни перебування, яке власне і характеризує рівень його ідентифікації з нею.

Також російський дослідник С. Хенкін пропонує виокремлювати три можливі моделі взаємин між різними етнічними спільнотами.

1. Спільне проживання – громадяни різного етнічного походження активно взаємодіють між собою і водночас поважають базові цінності, морально-юридичні норми і традиції кожного.

2. Співіснування – комунікація зводиться до необхідного мінімуму і має суто прагматичний характер. При цьому кожен ідентифікує себе тільки зі своєю етнічною групою, наявні латентна недовіра до інших, потенційно можливі конфлікти.

3. Ворожнеча. Напружена ситуація конфронтації. За відсутності дійових механізмів регулювання може спалахнути конфлікт. У суспільстві присутня загальна недовіра. Побуває традиція у всьому обвинувачувати "іншого", в якому вбачають загрозу [5].

Ці аспекти взаємовідносин, на нашу думку, можна покласти в основу характеристики відношення корінного населення до мігрантів, тобто власне поняття "толерантність". Якщо ці аспекти доповнити релігійним, серед якого найбільшу роль відіграє ісламський фактор, то матимемо 4 виміри для характеристики реального стану справ з толерантності та політики мультикультуралізму в полікультурних країнах

Відтак, що стосується Іспанії, то в ній переважає політика інтеграції, ісламський фактор не надто відчутний, відношення корінного населення (толерантність) до мігрантів можна визначити як співіснування, відношення інтегрованих до країни перебування (ідентичність) – як включення. Порівняно з іншими країнами Європи Іспанія дійсно має більше перспектив щодо побудови полікультурного суспільства на основі взаємоповаги та злагоди, хоча їм і загрожують внутрішні чинники національно-регіонального характеру.

Використані джерела

1. Витюк В. В. Проблемы толерантности, национализма и ксенофобии в политической жизни современной Испании / В.В.Витюк, И.В.Данилевич // Толерантность против ксенофобии. Международный и российский опыт противодействия этнической интолерантности; под ред. В.И.Мукомеля и Э.А.Паина. – М.: Academia, 2005. – С. 53-63.
2. Мультикультурализм в Испании [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://loriel-daydream.livejournal.com/154357.html>
3. Толерантность по-испански [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rusk.ru/newsdata.php?idar=46334>
4. Толерантные европейцы выступают против иммиграции [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.newsland.ru/news/detail/id/654818/cat/42/>
5. Хенкин С. Мусульмане в Испании: проблемы адаптации / С. Хенкин // Мировая экономика и международные отношения. – 2008. – №3.

УДК 323.28

Ігор Анатолійович Томбулатов
здобувач Одеської національної академії зв'язку
ім. О.С. Попова

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЧИННИКИ ТЕРОРИЗМУ

Розглядаються соціально-політичні чинники сучасного тероризму. Значна увага приділяється бідності як одній з основних причин, що провокують тероризм. Зроблено висновок про те, що причини політичного тероризму мають внутрішню природу. При цьому зовнішні й внутрішні фактори взаємодіють між собою.

Ключові слова: *тероризм, соціально-політичні чинники тероризму, бідність як фактор тероризму, політичні й економічні фактори тероризму.*

In this article rasssmatrivayutsya socio-political causes of modern terrorism. Poverty is analyzed as one of the reasons that provoke terorizm. Done platoon that causes of political terrorism have an internal nature. In this case, is \neg shnie and internal factors interact with each other.

Keywords: *terrorism, socio-political causes of terrorism, poverty as a factor in terrorism, political and economic factors of terrorism,*

Актуальність дослідження тероризму обумовлена тим, що в середині 90-х років останній охопив понад 100 країн світу, а кількість терактів перевищила 25 тисяч. Стрімкому росту терористичної активності передували зміни соціально політичної ситуації у світі, а також наступні об'єктивні та суб'єктивні причини кінця ХХ ст.: закінчення періоду "холодної війни", розпад СРСР, зростаючі амбіції радикального крила ісламських фундаменталістських угруповань, багаточисельні регіональні та локальні конфлікти, відтік висококваліфікованих спеціалістів з високих технологій (зокрема, ядерних) за кордон, доступ за допомогою "інтернет-технологій" до спеціальних знань в галузі радіаційної та ядерної фізики, значні фінансові та технологічні ресурси, якими заволоділи міжнародні терористичні угруповання та організації [1].

Мета статті – розглянути соціально-політичні причини сучасного тероризму. Завдання статті – проаналізувати роль соціальних факторів у поширенні тероризму, обґрунтувати тезу про те, що бідність є однією з важливих причин, які провокують тероризм.

Як справедливо пише А. Гушер, багато причин і рушійні сили тероризму давно очевидні. "Сучасна глобальна людська ситуація на нашій планеті поглиблюється зростанням у світі соціально-економічних і міжцивілізаційних протиріч, протистоянням між розвиненою Північчю й відстаючим у розвитку Півднем. Ці протиріччя та це протистояння не в змозі пом'якшити і врівноважити ні досягнення науково-технічної революції, ні процеси глобалізації економіки чи глобальний характер інформаційно-пропагандистської сфери [2].

Аналіз сучасних міжетнічних конфліктів, які накрили хвилею тероризму пострадянські країни, такі як Росія, Вірменія, Азербайджан, Грузія, Таджикистан, Узбекистан свідчить, що їх головною причиною стало невирішене протиріччя між двома взаємовиключаючими міжнародними принципами: правом націй на самовизначення і принципом цілісності території та непорушності кордонів [3].

В. Антипенко відзначає, що основні причини тероризму слід шукати в економічній, історико-культурній та психофізичній сферах. До останніх відносяться: зростаюча різниця у економічному розвитку держав і націй, яка утворилася внаслідок насильницького розподілу і використання ресурсів, що призводить також і до соціальної несправедливості на всіх рівнях розвитку суспільства; чисельні вузли міжцивілізаційних протиріч, які історично склалися і утворюють умови для дискримінації певних груп людей за національними, релігійними, етно-територіальними та іншими подібними ознаками; людська деструктивність, що виявляється у психофізичній сфері особистості чи груп особистостей [4].

Можна погодитися з точкою зору дослідників, на думку яких, однією з найважливіших причин сучасного тероризму є порушення історично сформованого природного балансу між централізованим регулюванням і здатністю суспільства до саморегуляції. Якщо зниження державного регулювання не повністю компенсується інституціалізованою самоорганізацією, то розрив, що утворився, миттєво заповнюється спонтанною самоорганізацією у формі соціальних патологій: злочинності, тероризму, тіньової економіки, корупції й т.ін. Руйнування в будь-якій державі історично сформованих параметрів порядку, інакше кажучи, ієрархій – державних, соціальних, культурних, релігійних, ціннісних, економічних та інших з неминучістю веде до терористичних проявів [5].

Крім вище перерахованих, існують й інші фактори, що служать сприятливим ґрунтом для розвитку тероризму. Це, у першу чергу, економічні фактори. Саме вони, на думку багатьох дослідників, є головною передумовою виникнення тероризму в усіх його проявах. Економічна криза зачіпає інтереси середніх верств населення, які при цьому можуть створювати своєю поведінкою політичну нестабільність у вигляді страйків, пікетів, перекриттів транспортних магістралей. Безробіття молоді поєднує її в групи, а наявність великої кількості вільного часу приводить до того, що для них участь у справах групи стають основною формою діяльності. А залежно від особистих якостей людини (відсутність працьовитості, бажання швидко розбагатіти, повернути до себе увагу хоч на якийсь час, стати популярним у своєму середовищі) може спонукати її й до активної терористичної діяльності.

Останнім часом у науковій літературі деякими дослідниками обговорюється теза, відповідно до якої тероризм породжується бідністю, безправністю, репресіями з боку держави і є екстремальною формою протесту -- "асиметричною" тактикою насильства в боротьбі за соціальні, національні або релігійні права обділеної частини суспільства. Дослідники вказують на те, що сучасний міжнародний тероризм швидко перероджується й усе більше стає схожим на великий транснаціональний бізнес і міжнародний політико-ідеологічний рух. Так, за деякими оцінками, розміри "нової економіки терору" становлять 1,5 трлн. дол. або 5% світового валового продукту [6]. Головною причиною тероризму як транснаціонального комерційного та політичного напрямку сучасності, на думку О. Арбатова, є всебічне розширення свого "обороту" і відтворення середовища перебування: міждержавних і етно-релігійних конфліктів з усіма їхніми соціальними наслідками, торгівлі наркотиками, зброєю, матеріалами, технологіями й людьми [7].

І все-таки, у більшості країн головною причиною тероризму визнаються соціальні протиріччя. Розмежування, розрив між заможними і бідними країнами, верствами населення, народами ростуть. Ми спостерігаємо маргіналізацію світу, і неминучою відповіддю на все це є посилення маргінального екстремізму й міжнародного тероризму" [8]. Як відзначають деякі дослідники, якраз на ґрунті бідності багато в чому і знаходить широке розповсюдження тероризм, який в умовах глобалізованого світу набуває рис міжнародного характеру і є одним із показників міжцивілізаційних протиріч та конфліктів [9].

У зв'язку з викладеним, уявляється важливим розглянути ті соціальні протиріччя, які на сьогоднішній день є в Україні. У першу чергу, це протиріччя, викликані розшаруванням суспільства на групи з різним економічним становищем. Трансформаційна криза 1990-х років підсилила нерівність і поставила на грань виживання значну частину суспільства. Високий рівень бідності, пов'язаний з різким зниженням реальних доходів населення, безробіттям, економічною нерівністю, є характерною рисою сучасної української дійсності. Розрив між багатством і бідністю в Україні істотно більший, ніж у розвинених країнах. За цим показником Україна близька до країн, що розвиваються, з переважно сировинним характером економіки [10].

Незважаючи на певні заходи з боку уряду, в Україні не скорочується дистанція між багатими та бідними. Процеси розшарування населення за рівнем доходів з моменту появи й розширення безробіття вже не можна назвати тільки падінням рівня життя. Набирає сили процес люмпенізації, який поглиблюється тим, що зuboжіння основної маси населення й формування незначної групи багатих відбувається фактично за відсутності середнього класу.

Особливість української економіки й бідності полягає в тому, що серед бідного населення, поряд з безробітними, пенсіонерами й багатодітними родинами, широко представлені працюючі. Причина бідності зайнятого населення -- вкрай низький рівень заробітків.

Особливого значення в цьому контексті набуває політика, орієнтована на зниження соціальної диференціації доходів. Така стратегія відповідає вирішенню завдання зростання мотивації й здатна забезпечити консолідацію суспільства, стати істотним фактором розв'язання соціально-економічних проблем. Однак пропонуване урядом збільшення соціальних виплат проблему не вирішить. Більш

дійовими заходами вбачаються зменшення податкового тиску, спрощення дозвільної системи й створення конкурентоздатних умов для ведення бізнесу.

Таким чином, поки ще в українському суспільстві продовжує залишатися багато не вирішених соціальних проблем, більше того, вони загострюються для ряду категорій населення. Продовжує залишатися низьким рівень життя більшості населення України, соціальна структура наближена більше до латиноамериканських чи африканських, ніж до європейських зразків (високий рівень розшарування, масштабна бідність, відсутність потужного середнього класу) [11].

Сьогодні практично у всіх розвинених країнах (можливо крім Північної Європи) є чимало людей, що опустилися на соціальне дно. Так, за наявними даними, бідність є найбільш глобальною проблемою для об'єднаної Європи. Це показало, зокрема, дослідження європейської служби вивчення суспільної думки "Євробарометр". Як з'ясувалося, у Європейському Союзі майже 80 мільйонів громадян, або 16% населення, живуть нижче ризику бідності. У них більші проблеми з працевлаштуванням, доступом до освіти, житла, соціального забезпечення й фінансових послуг. Відповідно до визначення ЄС, людина перебуває у бідності, якщо її дохід становить менше 60% від середнього рівня проживання в країні. За даними соціологічного дослідження, троє із чотирьох європейців (73%) називають бідність найпоширенішою проблемою у своїх країнах і 89% говорять про те, що національні уряди повинні вжити невідкладних заходів щодо боротьби з цією проблемою. Були опитані 27 тисяч громадян ЄС з усіх країн-членів європейського співтовариства. Дослідження було проведено напередодні 2010 року, проголошеного Європейським роком боротьби проти бідності. Ступінь проблеми варіюється від країни до країни. Найвищий її рівень відзначений у трьох нових державах-членах ЄС (всі вони з колишнього соціалістичного табору). В Угорщині на цю проблему вказують 96% громадян, у Болгарії - 92%, у Румунії - 90%. Трохи кращою є ситуація у "старих" країнах ЄС. На таку проблему вказують 31% громадян Данії, 34% Кіпру й 37% Швеції. Найбільш поширеним розумінням причин бідності є високий рівень безробіття (52%) і незадовільна заробітна плата, далі йдуть недостатні соціальні преференції й пенсії (29%), а також надмірна вартість життя (26%) [12]. Але, як правило, у цих країнах бідні не голодують, не борються за виживання. Найчастіше (як у США) вони є власниками нерухомості, машин, мобільних телефонів (низькі ціни на промислові товари роблять їх доступними й для найбідніших верств населення) і т.д. За мірками країн, що розвиваються, така бідність є недосяжною розкішшю.

Незважаючи на те, що в останні кілька десятиліть відзначене помірне скорочення бідності, прогрес виявився нижчим, ніж очікувалося, особливо в країнах з низьким рівнем доходів. Результати, що розчаровують, змусили міжнародні організації провести критичний аналіз того, які саме політичні заходи оптимально сприяють економічному росту й скороченню бідності в країнах з низьким рівнем доходів, що привело до розуміння необхідності змінити способи надання зовнішньої допомоги [13]. Саме бідна людина, внаслідок того, що вона позбавлена можливостей самореалізації, самоствердження, насамперед у сфері праці, за збігу відомих обставин охоче відгукнеться на гасла революціонерів щодо поділу, перерозподілу майна, про що яскраво свідчить історія ХХ ст. Тому сьогодні, більш ніж актуальними є слова відомого філософа античності Аристотеля про те, що "бідняки лише прагнуть майна багатих" [14].

У зв'язку з вищезазначеним, результати дослідження, проведеного компанією "Research & Branding Group", повинні стати фактором занепокоєння для влади, яка прагне до стабільності. Було з'ясовано, що 40% українців вважають можливими в Україні масові антиурядові виступи, аналогічні північно-африканським і близькосхідним. 48% опитаних вважають, що в Україні в цілому неможливе повторення подій, аналогічних північно-африканським й близькосхідним. Протилежної точки зору дотримуються 40% опитаних. Не змогли відповісти на запитання 12% респондентів [15].

Негативними тенденціями в житті українського суспільства є відтік активної частини населення із пріоритетних сфер життєдіяльності (виробництва, науки, освіти); зростання соціальної ворожнечі й агресивності, обвальний ріст злочинності, насамперед тих видів злочинів, які пов'язані з насильством проти особистості; протиріччя, обумовлені поглибленням національних, релігійних, регіональних та інших конфліктів, руйнуванням сформованої й відсутністю нової ефективною системи соціальних гарантій життя населення [16]. При цьому визначальним є вплив таких факторів, як: зростання соціального незадоволення, формування у зв'язку з цим настроїв соціального відчуження, посилення утриманства з боку значної частини суспільства, поступове втягування певної частини населення у кримінальні відносини. Зазначені протиріччя призводять до формування осередків соціальної напруженості й протистояння, здатних легко перейти в стадію відкритого конфлікту з активним застосуванням форм насильства, у тому числі й терору.

Викладене дозволяє зробити висновок про те, що питання про скорочення чи збільшення бідності в перспективі пов'язане з тим, як швидко Україна буде виходити з кризи, з динамікою економічного росту. З огляду на те, що українська бідність – багато в чому бідність зайнятих, перспективи її зниження прямо пов'язані з усуненням перекосів у структурі економіки, у рівнях заробітків, зі створенням нових сучасних робочих місць. Багато буде залежати від політики держави, у тому числі від соціальної політики. З одного боку, держава відповідальна за встановлення єдиних правил для нормального та самостійного функціонування ринкової економіки, вільної від сваволі чиновників і корупції, що забезпечує зайнятість і заробітки бажаючих працювати та заробляти. З іншого боку, держава повинна розробляти заходи щодо боротьби з бідністю, надавати підтримку нужденному населенню (багатодітним родинам, людям з обмеженою дієздатністю, пенсіо-

нерам і т.п.), тобто направляти певні зусилля на ліквідацію глибокої бідності. Крім того, влада відповідає за розробку дій щодо підвищення доступності до різних послуг для усіх категорій населення, зокрема, якісної охорони здоров'я, освіти. Особливо гостро це стосується незаможних прошарків населення. Прогрес у цій сфері може поліпшити стан здоров'я українців і підвищити соціальний добробут суспільства. Доступ до різних ресурсів розвитку, особливо у віддалених регіонах, є найважливішим чинником боротьби з бідністю.

Негативний вплив справляють і протиріччя у політичних відносинах, серед яких принципового значення набувають наступні протиріччя: між демократичними конституційними принципами й реальною практикою; що впливають з триваючого процесу політичного розмежування суспільства, формування соціальних груп з протилежними політичними інтересами; породжені відчуженням між владою й населенням; викликані ослабленням соціально-економічних і культурних зв'язків між центром і регіонами, а також між окремими регіонами. Так, за результатами опитування, проведеного соціологічною службою Центру Разумкова з 27 січня по 2 лютого 2011 року у всіх регіонах України, 46,9% опитаних українців не підтримують діяльність уряду, 35,1% – підтримують окремі дії, 10,8% – підтримують повністю, 7,3% – не змогли відповісти [17].

Вся сукупність соціальних, економічних, політичних та інших протиріч доповнюється протиріччями у духовній сфері. Це спричиняє деградацію духовного життя суспільства, руйнування історичних, культурних, моральних традицій, гуманістичних цінностей. Утверджується культ індивідуалізму, егоїзму, жорстокості й насильства, невіри в здатність держави захистити своїх громадян, формування в суспільстві настроїв національного приниження і знецінювання таких понять, як обов'язок, гідність, честь, вірність Батьківщині, тобто розмивається ідеологія національної державності. Саме при виникненні таких явищ відбувається "героїзація" кримінальних авторитетів, бандитів і терористів [18].

Отже, причини політичного тероризму мають внутрішню природу. До них варто віднести: кризовий стан економіки, нецивілізовані форми перерозподілу власності, що включають хижакський переділ матеріальних засобів і ресурсів й фактичне розкрадання під виглядом приватизації загальнонаціонального надбання, а також різке падіння життєвого рівня переважної більшості населення, посилення соціальної диференціації та класового протистояння у суспільстві, зростання правової й соціально-економічної незахищеності громадян [19]. Зовнішні й внутрішні фактори взаємодіють між собою. Так, внутрішні детермінанти тероризму та політичного екстремізму часто привносяться ззовні, про що переконливо свідчать події у регіоні Північного Кавказу.

Використані джерела

1. Забулонов Ю.Л. Тероризм XXI століття – реальна загроза техногенно-екологічній безпеці / Ю.Л. Забулонов, Г.В. Лисиченко, В.В. Ковалевський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eco.com.ua/sites/eco.com.ua/files/lib1/konf/1vze/1_s_1VZE.pdf
2. Гушер А.И. Проблема терроризма на рубеже третьего тысячелетия новой эры человечества / А.И. Гушер // Журнал теории и практики Евразийства. – № 3 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nasledie.ru/terror/25_8/hhhh1.html
3. Тероризм як соціальне явище: поняття та ознаки [Електронний ресурс] / А.А. Котвицький // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2004. — N 18. — С. 40-43.
4. Антипенко В.Ф. Сучасний тероризм стан шляхи його запобігання в Україні : автореф. дис. канд. юрид. наук : спеціальність: 12..00.08. – кримінальне право і кримінологія; кримінально-виконавче право / В.Ф. Антипенко. – К., 1999. - С.6).
5. Набиев В. Государственная политика в области международного сотрудничества по борьбе с терроризмом / В. Набиев. – Власть. – 2007. - № 8. – С.27.
6. Арбатов А.Г. Новое лицо терроризма / Угроза ядерного терроризма // Под ред. А.Г. Арбатова. – М.: ИМЭМО РАН, 2008. - С.126.
7. Там само.
8. Гушер А. Указ. праця.
9. Сукачов С.Я. Бідність як фактор тероризму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/1758/1/04ssyaft.pdf>
10. Human Development Report. – NY., 2009. – P.195-198.
11. Лібанова Е. Соціальні проблеми в практиці управління / Е. Лібанова // Економіка України. – 2008. - № 10. – С. 120.
12. Европейцы в шоке от своей бедности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.shans.com.ua/?m=nr&in=240&ir=222&id=26102>.
13. Ярова Л. В. Соціальна політика України в контексті європейської інтеграції / Л.В. Ярова. – Одеса: Фенікс. – С.183.
14. Сукачов С.Я. Указ. робота.
15. 40% украинцев верят в возможность ливийского сценария в Украине [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pravda.com.ua/rus/news/2011/03/11/6003748/>.
16. Общество и терроризм [Электронный ресурс] / Н.Н. Никитин, И.В. Белоусов, Э.В. Гостева // Культура народов Причерноморья. — 2006. — №95. — С. 188-191.
17. Більше половини українців стали гірше ставитися до Азарова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.epravda.com.ua/news/2011/03/15/277226/>.
18. Никитин Н.Н. Общество и терроризм [Электронный ресурс] / Н.Н. Никитин, И.В. Белоусов, Э.В. Гостева // Культура народов Причерноморья. — 2006. — №95. — С. 188-191.
19. Жуков В.И. Модернизация социальных отношений в России: замыслы, итоги, возможности / В.И. Жуков // Социологические исследования. - 2005. - № 6. – С.58.

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ УПРАВЛІННЯ ПРОЕКТАМИ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті проаналізовано історію розвитку управління проектами в соціокультурній діяльності та значення історичного аспекту для менеджера соціокультурної діяльності.

Ключові слова: проект, управління проектами, соціокультурна діяльність, управління проектами в соціокультурній діяльності.

In the article disclosed the short history development of project management in social and cultural activities, and value historical aspects of social and cultural activities for the manager.

Keywords: project, project management, social and cultural activities of the social and cultural activities.

Проектування у соціокультурній сфері є важливою складовою теорії та практики сучасної соціокультурної діяльності. Здатність ефективно управляти соціокультурною сферою та її структурними підрозділами забезпечує найповніше задоволення потреб суспільства. Соціокультурне проектування – це особливий вид управлінської практики у закладах соціокультурної сфери.

Актуальність звертання до даної теми полягає у тому, що якщо раніше функції соціокультурного проектування належали державним інститутам, то тепер дедалі частіше вони переходять до суспільних інститутів, що досить позитивно впливає на розкутість свідомості народу, пов'язаної з істотною активізацією соціокультурної творчості різних категорій і груп населення, розширенням кількості видів і форм творчості, збагаченням спектра культурних ініціатив за рахунок розвитку різного роду суспільних об'єднань, рухів, клубів, асоціацій. Широке використання здобуває підтримка різних ініціатив, яка виражається у вигляді цільових програм загальнонаціонального й локального характеру.

Управління проектами практикувалося з початку виникнення цивілізації. Наприклад, мисливство за дикими тваринами можна розглядати як мисливський проект, а будівництво поселень здійснювалося в формі проекту. Не менш відомими проектами можна вважати будівництво єгипетських пірамід чи Вавилонської вежі, для будівництва яких складався план, який відповідав би сучасному плануванню фаз проекту [2, 22].

До ХХ століття творчі архітектори та інженери управляли інженерними проектами самотужки. Наприклад, Вітрувій (1 століття до н. е.), Кристофер Рен (1632–1723), Томас Телфорд (1757–1834) та Ісамбард Кінгдом Брюнель (1806 –1859). І лише з 1950 р. організації почали систематично використовувати інструменти та техніки проектного управління для керування складними проектами.

Наприкінці ХІХ століття в США у промисловості і будівництві великих споруд для керування часом і ресурсами стали складатися календарні плани. Перші і успішні спроби складання календарних планів були у вигляді лінійних графіків, що дало змогу детально моделювати виробничі процеси. Найбільш широкого вжитку в практиці управління виробництвом набули графічні моделі планування, обліку і контролю всіх ресурсів, запропоновані учнями і послідовниками основоположника "Теорії наукового управління" Ф. У. Тейлора – Г. Л. Ганттом, Ч. Кнепелом, Дж. Мут, Дж. Томпсоном та ін. Розроблена Г. Л. Ганттом у 1891 році форма лінійного календарного плану використовується і сьогодні в усіх сферах діяльності, включаючи і управління проектами в соціокультурній сфері. Але, на жаль, ця модель календарного плану мала як переваги, так і недоліки, що і призвело до пошуку і розробки нових моделей календарних планів [1, 10–11].

Наука управління проектами виникла з декількох прикладних наук, таких як будівництво, інженерія та оборонна діяльність. Засновником проектного управління вважають Генрі Ганта, якого називають батьком технік планування та контролю. Він відомий завдяки використанню діаграми Ганта, як інструмента управління проектами. Також засновником проектного управління вважають Анрі Файоль, завдяки створенню ним 5 функцій управління, що формують засади знань управління проектами та програмами. Гант та Файоль були прихильниками теорій з наукового управління Фредеріка Уінслоу Тейлора. Його робота – це попередник сучасних інструментів управління проектами, що включає декомпозицію робіт та розподілення ресурсів управління проектами.

Зародження управління проектами як самостійної дисципліни припадає на 30-і роки минулого століття і пов'язане з розробкою спеціальних методів координації інжинірингу великих проектів у США: авіаційних в US Air Corporation та нафтогазових у відомій фірмі Exxon.

У 1937 році американським вченим Гуликом була здійснена перша розробка по матричній організації для керівництва та здійснення складних проектів. Практичне застосування вона вперше отримала в 1953–54 рр. в офісі спільних проектів повітряних сил США та спеціальних проектів з озброєння, а далі в 1955 р. – в офісі спеціальних проектів морського флоту США.

Вже в 50-х роках ХХ ст. в США були розроблені методика мережевого планування, закладені в основу методів управління проектами. У 1956 р. компанія Дю Понт (DuPont Corporation) створила групу для розробки методів та засобів управління проектами, з 1957 року до цих робіт приєднується дослідний центр UNIVAS та фірма Ремінгтон Ренд (Remington Rand Corporation). З метою ефективного планування капітального будівництва та для складання планів-графіків комплексу робіт з модернізації своїх заводів вони застосовують ЕОМ. У результаті чого було створено раціональний метод опису проекту, пізніше названий методом критичного шляху (Critical Path Method – CPM), який застосовується для управління та підтримки проектів [3, 12–13].

Паралельно й незалежно від розробки зазначеного методу у військово-морських силах США була розроблена Буз-Ален та Гамільтон (Booz-Allen & Hamilton) разом з Корпорацією Локхід (Lockheed Corporation) програма аналізу й оцінки – "PERT", яка призначалася для реалізації проекту з розробки ракетної системи "Поларіс". Цей проект об'єднував близько 3800 основних підрядчиків і містив понад 60 тис. операцій. Застосування програми "PERT" дало змогу завершити даний проект на два роки раніше запланованого терміну. Практично одночасно з військовими для розробки нових видів продукції та модернізації виробництва великі промислові корпорації почали застосовувати схожу методіку.

В той час, коли розроблялися моделі планування, техніки для оцінки вартості проектів, завдяки проривним роботам Ганса Ланге та інших виникло управління вартістю та інженерна економіка. І вже в 1956 р. першими практиками проектного управління та суміжними спеціалістами з календарного планування (проектного контролю), оцінки вартості та її контролю була створена Американська асоціація інженерів з управління вартістю (American Association of Cost Engineers) зараз, дослівно, Міжнародна асоціація з просування управлінням вартістю (Association for the Advancement of Cost Engineering – AACE International). І з 1958 р. PERT та CPM використовувались для планування робіт, оцінки ризику, контролю вартості та управління ресурсами для великих військових та цивільних проектів в США. Системний підхід до управління проектами за стадіями життєвого циклу був сформульований в 1959 році комітетом Андерсена. З'явилась перша узагальнююча стаття з управління проектами в Gaddis в Harvard Business Review.

У 60-х роках поширюється сфера застосування сіткових методів, створюються перші системи контролю проектів на основі сіткової техніки. Розробляються методи та засоби оптимізації вартості для PERT та CPM. Фірма IBM розробляє пакет програм на базі PERT / COST як систему для управління проектами. Тоді ж виникають і перші організації в сфері управління проектами. Першою в світі міжнародною організацією в сфері управління проектами стала Міжнародна Асоціація Управління Проектами – INTERNET (1965), з 1995 року – IPMA.

В 1965 році відомий проектний менеджер із фірми Dornier Роланд Гуч і Пьер Кох із Франції зібрали в Парижі групу з 5 експертів з управління проектами із Європи і Північної Америки, і на цій зустрічі було створено INTERNET, а Р. Гуч став її першим президентом.

Міжнародну асоціація проектного управління (International Project Management Association – IPMA) є провідною професійною міжнародною організацією, що підтримує і розвиває управління проектами в усьому світі. IPMA й сьогодні зберігає федеральну структуру і складається з членів-асоціацій на кожному континенті за виключенням Антарктиди. IPMA пропонує програму сертифікації, що складається з чотирьох рівнів, яка базується на основних компетенціях IPMA (IPMA Competence Baseline – ICB). Компетенції ICB включають технічні компетенції, контекстуальні компетенції та поведінкові компетенції [1, 72–75].

В 1966 році розробляється цілісна система матеріально-технічного забезпечення та система GERT, використовується нова генерація сіткових моделей.

В 1969 р. в Сполучених Штатах був створений Інститут проектного управління (Project management institute – PMI) як некомерційна міжнародна професійна організація. PMI сьогодні – провідна професійна організація з управління проектами з більш ніж 280 000 членами в усьому світі. PMI опублікував Довідник з управління проектами (A Guide to the Project Management Body of Knowledge – PMBOK Guide), який описує практики управління проектами, що є однаковими для "більшості проектів у більшості випадків". PMI також пропонує різноманітну сертифікацію [1, 75–80].

В 70-х роках CPM отримує законодавчу підтримку, техніка сіткового аналізу та її комп'ютерні складові вперше вводяться в навчальних закладах США.

В управлінні проектами починають враховувати зовнішні фактори – економічні, екологічні, суспільні, розробляється питання проблеми керівника проекту та команди проекту (1971 р.), і з 1977 року починають розроблятися методи управління конфліктами, в 1977-1979 рр. організаційні структури управління проектами.

Тобто вже в 70-х роках починає формуватися система управління проектами.

80-і роки характеризуються розвитком управління проектами як сфери професійної діяльності.

На початку 80-х років управління проектами зазнає значних невдач, і лише в середині 80-х ситуація почала покращуватися. Петер Левене зводить в єдине ціле проблеми управління проектами та забезпечення проектів (фінансами та іншими ресурсами). Методи управління проектами вперше стають

зорієнтовані на замовника [8]. В практику входять методи управління змінами та управління якістю проєктів, що дозволило краще управляти інноваційними проєктами. Управління ризиком виділяється в окрему дисципліну в сфері управління проєктами. Четверте покоління комп'ютерів та нові інформаційні технології дали широкі можливості простіше та ефективніше використовувати методи та засоби управління проєктами, такі, як: планування, складання графіків робіт, контроль та аналіз часу, вартості, ресурсів та ін. Ці методи почали використовувати не тільки великі, але й малі та середні фірми. В США була опублікована колективна праця Інституту управління проєктами. Управління проєктами сформувалось як самостійна міждисциплінарна сфера професійної діяльності.

Нові напрямки і сфери управління проєктами виникають в 90-х роках. На Всесвітньому конгресі з управління проєктами в 1990 році обговорювалась проблема її подальшого розвитку. І вже в 1991 році виходить у світ колективна праця – підручник та практичні рекомендації з управління проєктами, підготовлена національною асоціацією ІНТЕРНЕТ Німеччини, в якій узагальнено багаторічний досвід з управління проєктами в Німеччині з урахуванням світових досягнень у цій сфері. Відбувається залучення до країн, що розвиваються знань і досвіду управління проєктами.

Усвідомлення необхідності і можливості, а також практичний початок процесів глобалізації, уніфікації і стандартизації в області управління проєктами.

Продовжується розвиток нових напрямків управління проєктами, усвідомлення можливостей та корисності застосування управління проєктами в нетрадиційних сферах, таких, як: соціальна, соціокультурна та ін. [7, 7–9].

Соціокультурне проєктування виокремлюється як особливий вид діяльності у другій половині ХХ століття. Причиною цього стало широке використання проєктів у комерційній діяльності, що довело свою ефективність в умовах наростаючої конкуренції виробників товарів і послуг. Але в соціокультурній сфері проєкти були менш масштабними і здійснювалися у відриві теорії від практики. До цього призвело те, що бізнес-проєкти оцінювалися як успішні проєкти, виключно за показниками економічної ефективності, а такий підхід мало застосовувався у соціокультурній діяльності.

Концепції соціокультурного проєктування розвиваються в тісному зв'язку з низкою соціологічних теорій і підходів, з яких виділимо соціальну інженерію і соціальну утопію, антиутопію та дистопію, пошук оптимізації шляхів соціального проєктування, об'єкт-орієнтований підхід, проблемно-орієнтований підхід, філософія соціального проєктування, проєктний підхід.

Соціальна інженерія і соціальна утопія. Перша з них являє собою прагматичну концепцію найбільш конкретної властивості, засновану на емпіричному знанні, та на експерименті, щодо існуючих завдань, які треба вирішувати "тут і зараз". Вона стоїть на межі з технологією і, власне, в цій якості продовжує розвиватися. Друга – майже не соціологічна концепція, вона знаходиться за межами емпіричної перевірки, радше в галузі філософії та художнього творчості. Але ми бачимо тісний зв'язок із соціальним проєктуванням як однієї, так і іншої концепцій. Вони, можна сказати, складають полюси соціологічного розуміння соціокультурної проєктної діяльності.

У країнах з ринковою економікою отримала певне поширення така форма застосування на практиці соціологічного знання, як соціальна інженерія, яку нині визначають як діяльність з проєктування, конструювання, створення та оновлення організаційних структур і соціальних інститутів, а також комплекс прикладних методів соціології та інших соціальних дисциплін, які складають інструментарій такої діяльності.

Соціальна утопія. Утопії несуть на собі сліди соціальної реальності і міняються під впливом соціальних змін. У цих нових модифікаціях вони виявляються безпосередньо пов'язаними з соціокультурною проєктною діяльністю. Так, появу "екоутопії" супроводжували розробки у сфері глобального науково-культурного проєктування.

Ціннісний підхід у проєктуванні веде до розширення проєктної проблематики і різноманіттю її обґрунтувань. У зв'язку з цим проєктне мислення все тісніше поєднується і з антиутопіями і дістопією. Антиутопії представляють чудово організоване майбутнє суспільство як вороже людині.

Дістопії також мають негативний образ майбутнього. Але в відмінність від антиутопій дістопії виводять його не з негативних наслідків для людини ідеальної соціальної організації, а з негативних тенденцій, які виявляються сьогодні: екологічні кризи, злочинності, воєн, біологічної та психічної деградації людини під впливом наркотиків тощо.

У кінцевому рахунку утопії, антиутопії і дістопії – лише інша форма представлення соціального прогнозу, який хоч і виконується із застосуванням методів наукового дослідження, але все ж містить чимало інтуїтивного знання, домислів і ціннісних положень, що йдуть від дослідників і від експертів – джерел значного числа даних, що обробляються як пробна інформація.

Зрозуміло, утопії, антиутопії, дістопії не замінюють собою наукового знання, необхідного для обґрунтування соціокультурного проєкту. Але ці вигадані соціальні конструкції реальні в сенсі ціннісного ставлення до навколишнього світу. Ось чому в соціокультурному проєктуванні з недавнього часу вони стали враховуватися.

Пошук шляхів оптимізації соціокультурного проєктування. Виокремлення соціокультурного проєктування у відносно самостійну сферу діяльності в найбільшій мірі сприяло усвідомлення світовою спільнотою глобальних проблем сучасності, насамперед екологічної проблеми.

Раніше ціннісна природа цілеспрямованих соціальних змін не осмислювалася у зв'язку з конкретними проектними розробками і технологією проектування, це була сфера чистої теорії. Проектній діяльності була властива установка на негайну реалізацію проекту. У ролі ведучих факторів успіху розглядалися швидкість робіт і наявність фінансових, кадрових і матеріально-речовинних ресурсів.

Тепер успіх як досягнення мети став недостатньою характеристикою ефективності проекту. У новій парадигмі мислення увага приділяється не стільки зв'язку цілей проекту та досягнення, скільки самій постановці мети. Тут склалася нова мораль проектування і нова його технологія у виробленні цілей проекту: вони повинні встановлюватися після вивчення наслідків інновації для ціннісного світу, в рамках якого буде реалізовувати проект.

Проблема бажаного стану суспільства набула рис екофобії. Соціокультурний проект не повинен зруйнувати крихку рівновагу в системах "людина – природа" – така концептуальна установка веде до утвердження екологічно орієнтованих параметрів як визначальних у оцінці соціокультурних проектів. Звідси прагнення до оптимізації соціокультурної проектної діяльності, її постановці під контроль не стільки держави, скільки громадськості. Ідея участі населення у виробленні та прийнятті рішення за проектами, їх коригування, у недопущенні довільних соціальних рішень влади, адміністрації всіх рівнів або приватних осіб стала однією із загальноприйнятих засад практики соціального проектування в багатьох країнах. Доктрина "громадської участі" найбільше зачіпає містобудівні рішення.

Об'єктно-орієнтований підхід. Соціокультурний проект з позицій такого підходу має на меті створення нового або реконструкцію наявного об'єкта, що виконує важливу соціокультурну функцію. Це може бути ВУЗ, спортивний комплекс, будь яка установа, але в якості об'єкта проектування можуть виступати також соціальні зв'язки і відносини.

Соціокультурне проектування в рамках цього підходу розглядають як специфічна планова діяльність, сутність якої – в науково обґрунтованому визначенні параметрів формування майбутніх соціокультурних об'єктів або процесів з метою забезпечення оптимальних умов для виникнення, функціонування та розвитку нових або реконструйованих об'єктів.

У рамках об'єктно-орієнтованого підходу до соціокультурного проекту пред'являються вимоги конкретності, наукової обґрунтованості.

Переваги підходу бачаться у локалізації завдань соціокультурної проектної діяльності та опрацювання нормативних аспектів проектування соціальних об'єктів.

Проблемно-орієнтований підхід має чітко виражену еколого-гуманітарну спрямованість, що, зокрема, проявилось в одному з великих теоретичних досягнень проблемно-орієнтованого підходу – розробці питань соціальної інфраструктури у зв'язку із завданням соціокультурного проектування.

Суб'єктно-орієнтований (тезаурусний) підхід дозволяє теоретично узагальнити різноманітний досвід соціокультурного проектування на рівні розробки і здійснення як великих, так і малих, і мікро-проектів [4, 15–33].

Проектний підхід у соціокультурній сфері формується внаслідок розвитку соціально-культурної комунікації, яка забезпечила людину знаннями з метою вирішення нагальних соціально-культурних проблем, реальних ресурсних можливостей соціально-культурної сфери. Своєрідність проектного підходу полягає в тому, що пріоритетними в ньому є не статистичні параметри доступності, відвідування закладів культури, забезпечення населення культурними послугами, а ціннісна природа культурних послуг, що споживаються. Проектування як технологія ефективного управління культурним процесом обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій культури, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології, суспільно-політичної активності людини). За допомогою проектів вирішуються найрізноманітніші соціокультурні питання: рекреаційне обслуговування в районі, подолання підліткової злочинності, налагодження культурно-дозвілєвої інфраструктури в місті, зменшення безробіття [6].

Отже, соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що представляє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, вироблення цілей і задач, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей [5, 9].

Потенційні можливості проектного підходу у вирішенні соціокультурних проблем полягають у можливості: уявити ідеальну модель функціонування та розвитку певного соціокультурного об'єкта; змалювати реальні та перспективні завдання стосовно досліджуваного об'єкта; визначити механізми досягнення соціокультурних цілей та їх взаємозв'язок; спроєктувати новий образ та структуру соціокультурного явища через відповідні програми; порівняти ідеально побудовані зразки розвитку соціокультурного об'єкта з формами та етапами його реального функціонування.

Соціокультурне проектування спирається на досягнення різних наук: соціології, педагогіки, психології, культурології, економіки та ін. Але його основою є творчість. Проектування в соціокультурній сфері – певною мірою творчий процес. Навіть за наявності усіх проектних ознак соціокультурна ініціатива не може досягнути чіткості та відносної незмінності, притаманної технічному проекту. Тому менеджер зовнішньо-культурної діяльності працює у мінливих умовах, з об'єктом, який постійно змінюється.

Неабияке місце в соціокультурній проектній діяльності відводиться інформаційним технологіям. Інформаційна складова соціокультурних ініціатив визначає ступінь конкретизації проектного задуму.

Інформаційні технології, використовувані у соціокультурному проектуванні, забезпечують доступ до інформації, пошук партнерів, розширення бази проекту, створення нових ресурсів.

Соціокультурне проектування класифікується за різними напрямками діяльності. Серед них головними є:

- проектування середовища, спрямоване на формування та удосконалення соціокультурного простору (дозвілєвого, рекреаційного, соціального, робочого). Об'єктами такого виду проектування є пам'ятки історії та культури, атракціони, парки, виставкові павільйони, заклади культури та мистецтва. Специфікою середовищного проектування є безпосередня єдність життєдіяльності людини та її життєвого середовища;

- проектування виховних програм, метою якого є вирішення педагогічних завдань, соціалізація особистості, підготовка її до нових цінностей, розвиток її індивідуальності та творчих потенцій;

- проектування дозвілєвих та рекреаційних програм, спрямоване на організацію вільного часу людини, її відпочинку з метою відновлення духовних та фізичних сил;

- проектування побутових послуг, спрямоване на організацію соціокультурного обслуговування. До проектування побутових послуг можна віднести автоматизацію музейних каталогів, комплексне екскурсійне обслуговування, культурно-просвітні та туристичні послуги;

- проектування експозиційних структур, метою якого є збереження, відновлення та популяризація культурних цінностей.

Необхідність оволодіння менеджером зовнішньо-культурної діяльності основами соціокультурного проектування зумовлена такими чинниками:

- соціокультурне проектування як окрема технологія має широку сферу застосування. Її використовують у професіях соціального, культурологічного, психологічного, педагогічного спрямування. І хоча кожна з професій має свої предмети, завдання, засоби та методи вирішення, її кінцевим результатом є проект, призначений для практичної реалізації;

- оволодіння логікою та технологією соціокультурного проектування дозволяє ефективно здійснювати аналітичні, управлінські, консультаційні, прогностичні функції;

- проектні технології забезпечують конкурентоздатність спеціаліста соціокультурної сфери на ринку праці.

Отже, для менеджера зовнішньо-культурної діяльності історичний аспект управління проектами має досить важливе значення, позаяк успішність діяльності фахівця соціокультурної сфери залежить від ступеня оволодіння знаннями, а вивчення соціокультурних процесів є необхідною умовою реального впливу на активізацію та подальший розвиток соціокультурної діяльності, мобілізації її внутрішніх ресурсів, удосконалення механізму саморозвитку, адаптації до ринкових умов, створення системи духовного захисту населення.

Використані джерела

1. Воропаев В. И. История и тенденции развития управления проектами: учеб. пособ. / В. И. Воропаев. – М., 2008. – 88 с.
2. Дитхелм Г. Управление проектами. Т. 1: Основы / Г. Дитхелм, пер. с нем. – СПб. : Бизнес-пресс, 2004. – 400 с.
3. Кобиляцький Л. С. Управление проектами : навч. посіб. / Л. С. Кобиляцький. – К. : МАУП, 2002. – 200 с.
4. Луков В. А. Социальное проектирование : учеб. пособ. / В. А. Луков. – 7-е изд. – М. : Флинта, 2007. – 240 с.
5. Марков А. П. Основы социокультурного проектирования : учеб. пос. / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. – СПб., 1997. – 260 с.
6. Петрова І. В. Проектування в соціокультурній сфері : навч. посіб. / І. В. Петрова. – К. : КНУКІМ, 2007. – 372 с.
7. Тарасюк Г. М. Управление проектами : навч. посіб. / Г. М. Тарасюк. – К. : Каравела, 2004. – 344 с.
8. Управление проектами: основы профессиональных знаний, национальные требования к компетенции специалистов / науч. ред. В. И. Воропаев. – М. : Консалтинговое Агентство КУБС Групп – Кооперация, Бизнес-Сервис, 2001. – 265 с.

УДК 769

Олена Должко

студентка IV курсу Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕСТИВАЛЬНИЙ КІНОПЛАКАТ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті розглянуто кіноплакат як доступний для пересічного громадянина активний та потужний засіб інформації. Досліджено, що стиль та специфіка кіноплакатів зумовлені історичним розвитком. Особливу увагу приділено сучасному фестивальному кіноплакату.

Ключові слова: психологія сприйняття, кіноплакат, стиль, засіб інформації, колір, образ.

The article deals with movie posters available as for ordinary active and powerful information. Studied that style movie posters and specificity caused by historical development. Particular attention is paid to contemporary movie posters festival.

Keywords: psychology of perception, movie posters, style, medium, color and image.

В інформуванні людство відчувало потребу ще з давніх-давен, тому постійно знаходили і вдосконалювали шляхи обміну та передачі певних новин, подій, явищ, а з розвитком торгівельних відносин ще й в рекламі. Якщо колись це була лише потреба, то в наші часи вона переросла на необхідність, без якої неможливо собі уявити сучасне життя. Існують різні шляхи подання інформації, і з кожним днем виникають нові і оригінальні можливості. Це зумовлено швидкоплинністю нашої буденності перебуванням на борту суворого життя в світі шаленої конкуренції серед попиту певної продукції та послуг.

Основною рушійною силою є спосіб впливу на психологію споживача, вагому роль у якому відіграють дизайнери, які утримують ланку актуальності того чи іншого підходу до публіки, створюють критерії сучасності та актуальності. Виражається ця діяльність в різноманітних видах реклами, починаючи з візитки і закінчуючи багатометровими біл-бордами. У статті йдеться про плакат як доступний для пересічного громадянина активний та потужний засіб інформації, точніше про кіноплакати, які мають певні особливості, що відрізняють їх від інших.

Перш за все хотілося би заглибитись в тлумачення поняття плакат, щоб не мати хибного уявлення про цей різновид графіки. Плакат – це лаконічне, помітне з великої відстані зображення з коротким текстом, виконане на великому форматі, як правило кольорове чи чорно-біле.

Звичайно, стиль та специфіка кіноплакату зумовлені історичним розвитком, оскільки кіномистецтво не існувало в Середні віки чи в період готики. Наприклад, до другої половини ХХ ст. плакат називали агітаційні гравюри великого розміру (в період Реформації у Німеччині в XVI ст. та під час Христових війн – "летучі листки", у Франції в XVIII ст. – політичні афіші) [1]. З часом художники почали використовувати літографію у створенні плакату, що дало можливість надавати йому не лише тиражування, а й колір.

У кінці ХХ ст. провідну роль в образі плакату відіграли художники Франції. В плакатах помічаються узагальнення форм, кадрування, силуетні форми, гротескні акценти, образи, що сприймаються миттєво і безпомилково, а головне швидко запам'ятовуються (плакати Ж. Шере, А. Тулуз-Лотрека, Т. Стейнлена та ін.). Згодом пануючий в мистецтві стиль модерн визначив стилістику плакатів поч. ХХ ст. Підтримується зв'язок із книжково-журнальною графікою і відрізняються хіба що розмірами. Композиції побудовано на орнаментально-декоративних поєднаннях (роботи Е. Грассе і А. Муши (Мюша) у Франції, О. Бердслі в Англії, У. Бредлі і Е. Пенфілда в США) або натуралістичних засобах зображення реалістичного живопису та графіки.

Після народження у Франції кінематографу додався ще один різновид плакатів, коли 28 грудня 1895 року в індійському салоні "Гран-кафе" на бульварі Капуцинів (Париж) відбувся публічний показ "Сінематограф братів Люм'єр". І можна сказати, що з тих пір кіно ніколи не перебувало в занепаді і є одним з найбільш шанованих у світі, відповідно, і потреба в кінорекламі була високою.

Кіноплакати тих часів створювались на основі перемальовування окремих кадрів, згодом такі плакати набули образного характеру, намагаючись показати головних героїв, щоб дати уявлення про жанр фільму та гостроту сюжету. Власне саме такий спосіб оформлення кіноплакатів був основним у всі наступні століття. Змінювався лише стиль відтворення через тимчасові віяння мистецтва та політичні режими.

Цікаво розглядати кіноплакати різних періодів: з них можна сказати, які фільми, смаки, потреби були у суспільства тих часів. Це ціла "книга", в якій тим чи іншим чином написано історію.

Сучасні плакати різноманітні, починаючи з давніх стилів і закінчуючи сучасним мінімалізмом. Головне, щоб це відповідало завданню, яке ставиться дизайнеру. Як правило, це ефектний шрифт великого кеглю, часто акцидентний, що передає інформацію про жанр стрічки. Графічна частина намальована чи використовується фото з головними героями, які по максимуму несуть настрій фільму, створений режисером. Вони яскраві, закликаючи до перегляду.

Також окремою віхою в мистецтві кіноплакату є фестивальні кіноплакати. Їх створюють, як правило, експресивними, серійними, з пізнаваними логотипами, пов'язаними між собою однією ідеєю з кіноатрибутикою та фрагментами з фестивальних фільмів, щоб орієнтувати глядача на побачене.

Проаналізуємо плакати, створені в різних країнах. Розглянемо плакат, створений французами для міжнародного кінофестивалю цифрового короткометражного кіно "NOUVEAUX CINEMAS", що проходить в Іль-де-Франс протягом вже 7 років [3]. Цьогорічний плакат виконаний на чорному тлі з використанням їхнього фестивального логотипу. Центральне місце займає неформальне зображення з олюдненням голубом, який тримає всі можливі цифрові апарати, що беруть участь у створенні і відтворенні відео, ці предмети акцентують увагу на специфіці фестивалю. Довершують композицію шрифтові блоки з всією потрібною інформацією. Робота цілісна, образна, сучасна і відповідає поставленим завданням. У другому варіанті – серія плакатів, виконана росіянами для фестивалю короткометражних фільмів FUTURE SHOTS 2006, що проходив у Москві. Вся серія тримається на кіноатрибутиці, зображеній стилізовано. Дані плакати – яскравий приклад мінімалізму, який часто зустрічається саме в фестивальних плакатах. Вони лаконічні, зрозумілі, привабливі і чітко сповіщають про подію.

Наступним розглянемо наш український кіноплакат для 40-го МКФ "МОЛОДІСТЬ". Торічний плакат, на нашу думку, досить консервативний. Можливо, так враховано вік фестивалю. Використано синьо-жовті кольори і значний процент шрифтової частини. Плакат справляє враження офіційності і святковості.

Досліджуючи конкретно кінематограф, ми спостерігаємо етапи еволюції цього виду мистецтва. З дня винайдення перших кіноприладів до сьогоднішнього дня, коли кіно сягнуло на рівень цифрових технологій. Завжди були і будуть дискусії з приводу "живої плівки" і не живої цифри, але творчий світ знаходить вихід в різних формах подачі, і талановите бачення та думки не потьмяніють в осучасненому світі, якщо цьому не давати шансу. Художники завжди йшли в ногу із сучасністю, знали, що потрібно і чим можна підбадьорити, як правило, це не залишалось лише на візуальному рівні, часто супроводжувалось вербальними закликами до життя, до самореалізації, пошуку і вдосконалення. Вони виховують смаки вчать та спрямовують глядача в світ, створений ними. Плакат – це окремий вид мистецтва, у форматі якого створюється лаконічне звернення до глядача, чи то шрифтове чи графічне поле для виходу емоцій думок і ідей.

Зазвичай цікаво працювати над заданою темою. Є конкретний фільм, конкретне бажання замовника про вихідну емоцію, а художник, володіючи своїм ремеслом, створює образ так, що результат виникає цілком непередбачуваним. І це природно, адже дві різні людини один предмет бачать особливо, один звук чуєть персонально, говорять про одне явище, добираючи різні слова. Тож плакат – це німий для слуху об'єкт, який говорить, інколи кричить для зору про явище події чи якісь проблеми, і кожен з нас певним чином реагує на них, хочеться йому того чи ні.

Використані джерела

1. Шевченко В.Я. Композиція плаката / В.Я. Шевченко. – Х.: Колорит, 2004. – 124 с.
2. Режим доступу: <http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post64471761>.
3. Режим доступу: www.nouveauxcin.com.
4. Режим доступу: http://www.plakaty.ru/remarks?rem_id=6.

УДК 659.133

Аліна Храпачевська

студентка IV курсу Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ В СУЧАСНОМУ ЖИТТІ

У статті досліджено основні завдання соціальної реклами. Виявлено тематичну спрямованість соціального плакату, яка пов'язана з проблемами людини, природи та навколишнього світу. Проаналізовано відмінності соціальної реклами в різних країнах за стилем виконання та рівнем сприйняття.

Ключові слова: соціальна реклама, плакат, суспільство, візуалізація ідей, рекламне звернення.

In the article the main tasks of social advertising. There are thematic orientation social poster, which is connected with the problems of human nature and the environment. The differences of social advertising in different countries in style and level of perception.

Keywords: social advertising, poster, society, visualization ideas, advertising appeal.

Протягом останніх кількох сотень років у всіх розвинених країнах помітний високий рівень захворювань, викликаних порушеннями харчування. До списку хвороб, придбаних людством в результаті неправильного харчування, можна додати цукровий діабет, ранній атеросклероз, гіпертонічну хворобу, хвороби шлунково-кишкового тракту. Лікарі провідних медичних закладів стверджують, що 95% пацієнтів, які звертаються до клінік, страждають хворобами, пов'язаними з неправильним харчуванням. З давніх часів основу раціону становили натуральні природні продукти, які забезпечували життєві потреби людини та були унікальним джерелом функціонування організму. Вони підтримували життя і здоров'я людини. Пізніше розвиток харчової та хімічної промисловості призвів до зміни харчового раціону. Основою харчування стали продукти, виготовлені на сучасному виробництві, оброблені та збагачені хімічними добавками, а з часом з'явився і весь спектр сучасних хвороб. Ось чому багато вчених закликають нас повернутися до природи та її харчових ресурсів. Потрібно використовувати в їжу не продукти харчування, що зазнали машинної переробки з додаванням консервантів, а їжу натуральну, природну [2].

Здоров'я, гарне самопочуття – це питання, які постають кожний день. Тому максимальні зусилля потрібно спрямувати на пропагування саме "екології" харчування серед населення. Звичайно, це можна зробити шляхом розповсюдження інформації про здорове харчування через засоби масової інформації. Це можуть бути соціальні плакати, спрямовані на зміну моделей суспільної поведінки та

залучення уваги до проблем соціуму. Соціальна реклама суттєво відрізняється від комерційної та політичної реклами. Головною метою соціальної реклами є не прибуток корпорацій, а турбота про суспільство. Соціальна реклама добре сприймається в сучасному суспільстві, оскільки несе в маси позитивну інформацію чи ідею. Соціальна реклама представляє громадські та державні інтереси і спрямована на досягнення благодійних цілей.

Мета соціальної реклами – змінити ставлення громадськості до будь-якої соціальної проблеми. Соціальна реклама може розповсюджуватися засобами масової інформації: телебаченням, радіо, Інтернет та періодичними виданнями – газетами та журналами. Вона може бути розміщеною на транспорті, будівельних спорудах, біл-бордах та сіті-лайтах у вигляді плакатів.

Основним типом зовнішньої реклами є великогабаритний плакат. Також існують електрифіковані або світлові панно. Часто застосовують табло нестандартного розміру і форми, виготовлені за особливим замовленням. Соціальні плакати на щитах зовнішньої реклами зазвичай розміщують уздовж жвавих автотрас і в місцях скупчення людей. Рекламне звернення в плакаті зазвичай коротке, інформативне, і може повністю розкривати певну тематику. Соціальний рекламний плакат будується на рекламній ідеї, специфіка якого в тому, що ідея миттєво схоплюється і запам'ятовується. Візуалізація ідеї повинна бути виражена в простій формі та бути помітною. В плакаті використовуються прості і ясні шрифти, такі, щоб інформацію можна було прочитати з відстані 30-50 м. Дослідження за даною тематикою показало, що в світовій рекламі розроблено і створено соціальні плакати різноманітної спрямованості, що пов'язані з проблемами людини, природи та навколишнього світу. В основу сучасних соціальних плакатів покладено філософські роздуми художників і дизайнерів про вічні цінності життя. Тематична спрямованість плакатів в окремих випадках не залежить від чієїсь волі і є відображенням авторського сприйняття дійсності. Соціальна реклама в різних країнах сильно відрізняється як за стилем виконання, так і за рівнем сприйняття. Ось, наприклад, цікаву кампанію на тему глобального потепління провели рекламна агенція Leo Burnett Buenos Aires і соціальна організація Cruz Roja Argentina: на вулицях міста з'явилася "тануча" людина з листівками про глобальне потепління. Люди були шоковані, дивлячись на людину, що "тане" і, звичайно, розбирали листівки [3]. Австралійська реклама часто набуває неприємної, грубої та відвертої форми, що б'є по емоційній сфері людини. А реклама в західно-європейських країнах, навпаки, дуже толерантна, тактична та мало емоційна. Наприклад, в країнах Європи заборонено рекламувати цигарки та алкогольні напої. А ось у Англії вирішили, що звичайні попереджувачі написи на сигаретних пачках не занадто ефективні, чого не скажеш про подібні фотографії. Саме тепер вони будуть красуватися на пачках сигарет.

Дією є кампанія, яка має назву Recycle your country або "Переробляй свою країну". В зовнішній рекламі створили прапори різних країн, які були викладені із сміття. Кожен патріот країни розумів, що йдеться не просто про глобальну проблему – сміття, а про національну гордість його країни. Це реклама, яка на 100% звертає на себе увагу.

Популярною стала серія з шести соціальних плакатів "Хочеш змінити світ – почни з себе", що закликає до раціонального використання ресурсів Землі. На кожному з плакатів змальовано буденні предмети в гіперболічній, гіпертрофованій формі, доведеній до знаковості. Ще одна серія плакатів, що має вражаючу дію, розкриває актуальність проблеми наркотичної залежності – "Наслідки вживання важких наркотиків". Плакати складаються з двох фотографій однієї людини, що зроблені до і після вживання наркотиків. Ідея проекту полягає в тому, щоб продемонструвати дітям і підліткам реальну картину того, що може статися, якщо вони почнуть вживати важкі наркотики.

Існує думка, що соціальний плакат в Україні, в порівнянні з іноземними аналогами, досить м'який. "В Україні соцреклама беззуба! За кордоном вона набагато жорсткіша, а в нас просто бояться травмувати чиюсь психіку", — заявив керівник Асоціації зовнішньої реклами Артем Біденко [4]. Але не слід забувати, що "м'який" не значить "поганий і неефективний", і крім страху в людині є й інші сильні емоції. Прикладом може слугувати соціальна реклама, що пропагувала збільшення народонаселення України "Нас має бути 52 000 000. Кохаймося!". На перший погляд вона проста і примітивна, але привертає увагу своєю змістовністю, позитивним настроєм та присутністю елементів гумору.

В Україні соціальна реклама перебуває ще в зародковому стані. Але існує багато талановитих дизайнерів і одночасно безліч невирішених суспільних проблем, які чекають свого часу і обов'язково повинні бути зазначеними та візуалізованими. Саме тому необхідно надати поштовх цьому напрямку реклами.

Використані джерела

1. Шевченко В. Я. Композиція плаката: навчальний посібник / В.Я.Шевченко. – Х.: Колорит, 2004.
2. Режим доступу: <http://www.doctorate.ru/ekologia-pitania/>
3. Режим доступу: <http://communications.kiev.ua/ru/publikacii/view/14756>.
4. Режим доступу: <http://vkurse.ua/ua/health/socialnaya-reklama-negativno-vliyaet-na-psikhiku.html>.

ЗМІСТ

Філософія

Бондар Т. І.	Логіка в соціально-політичному контексті	3
Дорога А. Є.	До питання про історію терміна "етнічність"	8
Капічіна О. О.	Музична семіотика: теоретико-методологічний досвід вітчизняних шкіл	12
Льовкіна О. Г.	Принципи і методи організації раціональної діяльності у праксеології Т. Котарбінського	17
Печеранський І. П.	Проблеми християнської гносеології в "науці про душу" Петра Авсенєва	21
Федоренко М. О.	Від метафізики роману до антропології роману: Георг Лукач і Михайло Бахтін	26
Царенок А. В.	Теоретико-естетичний контент "живого слова" архієпископа Амвросія (Ключарева)	30
Якимець Н. Р.	Спільне благо як фундаментальний принцип суспільного життя в контексті соціальної етики Кароля Войтили: теоретична еволюція поняття <i>bonum commune</i>	34

Культурологія

Павко А. І.	Модерн та постмодерн у контексті діалогу культур	38
Гончарова О. М.	Судове красномовство античності як дискурсивна практика: Лісії	42
Кравченко О. В.	Культурно-політична специфіка етнічної ідентифікації у сучасній Україні	46
Петрова І. В.	Особливості функціонування сфери дозвілля як соціально-культурного явища у другій половині ХХ ст.	51
Смирна Л. В.	Ретроархаїзуючий проективізм як мистецька реальність 60-х років ХХ століття	55
Пархоменко С. А.	Сугестивний дискурс іміджевої реклами	60
Сухенко С. В.	Наукова рефлексія у просторі культурології	64
Тоценко Ж. М.	Українсько-польські культурні зв'язки: історичний поступ сучасних реалій	68

Мистецтвознавство

Редя В. Я.	"Рух до правитоків" у російському мистецтві початку ХХ століття	72
Миленька Г. Д.	Німецька народна традиція як основа формування національного театру (за матеріалами дискусії Г.Е.Лессінга з Й.Х.Готшедом)	76
Кужельний О. П.	Художній образ як складова драматургічної основи масових заходів	80
Мерлянова О. А.	Жіночі танці в календарних обрядах українців	83
Опанасюк О. П.	Кітч і культура	86
Світлична О. М.	Пейзаж у творчості дніпропетровських художників другої половини ХХ ст.	92
Сулім Р. А.	Творча діяльність Жанни Колодуб на ниві сучасної музичної культури та освіти України	98
Ущапівська О. М.	Фестивальні заходи на Донеччині 60–70-х років ХХ століття у контексті офіційної радянської ідеології	103
Дідок С. В.	В. Гнедаш – представник київської школи оперно-симфонічного диригування	107
Медведєва А. О.	Театральна маска як важливий атрибут сценічного дійства	111
Святелик Ю. В.	Аретея як композиційний принцип хореографічної культури	115
Ткач Ю. С.	Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві	119
Лазарєва Л. М.	Моделі художньої комунікації у сучасному інформаційному просторі	124

Історія

Гончарук П. С.	Актуальні питання історії України та їх відображення в образотворчих творах (нотатки з приводу висвітлення постаті гетьмана І. С. Мазепи в історичних працях та творах живопису)131
Орлова Т. В.	Захід і Схід в історичному процесі: минуле і сучасність136
Сінельников І. Г.	Весільний обряд росіян-старовірів Житомирщини140
Будзар М. М.	Історико-культурна модель панської сільської садиби в Україні XVIII–XIX століть: теоретичні засади дослідження145
Купрій Т. Г.	Політичні взаємовідносини Ватикану й Німеччини на прикладі діяльності католицької партії центру: кінець XIX – початок XX століть149
Маложон О. І.	Литовсько-польський період в українських землях (XIV–XVI ст.)153
Радзієвський В. О.	Православна ритуальна субкультура як домінанта духовності Середньовічної Русі158
Росляк Р. В.	Встановлення радянською владою контролю над українським кінематографом (1918–1920 рр.)163
Сінельникова В. В.	Українські чумаки у нижньому Поволжі: особливості житла та господарства (історико-етнографічний нарис середини XVIII – початку XIX століття)168
Вінічук І. М.	Соціально-культурні особливості впливу музичної інформації на становлення духовного світогляду індивіду173
Хроненко І. В.	Проблеми фізики, математики та природознавства у творчій спадщині М. І. Гулака176

Політологія

Вільчинська І. Ю.	Метафоричні моделі маніпулятивного переконання180
Луцишин Г. І.	Політизація етнічності: консолідація чи деконсолідація нації?184
Седляр Ю. О.	Ефективність санкцій у світовій політиці: теоретико-методологічні засади дослідження питання187
Гулай В. В.	Ідеологічні засади освітньої політики нацистського окупаційного режиму в дистрикті "Галичина" в роки Другої світової війни192
Єрємєєв О. С.	Проблема конскрипції в Канаді у часи Другої світової війни: фактори прийняття рішення195
Косахівська О. В.	Електоральна поведінка у когнітивно-орієнтованих наукових дослідженнях200
Нелюбов О. Р.	Концепція політичного лідера у працях Н. Макіавеллі205
Северинова О. Б.	Європейська толерантність: Іспанія208
Томбулатов І. А.	Соціально-політичні чинники тероризму212

Студентські студії

Яхимович О. В.	Історія розвитку управління проектами в соціокультурній діяльності216
Должко О.	Фестивальний кіноплакат: історія та сучасність220
Храпачевська А.	Роль соціальної реклами в сучасному житті222

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

2'2011

Редактор

І. Ю. Вільчинська

Комп'ютерна верстка

С. І. Супруненко

Здано до набору 31.05.2011. Підп. до друку 31.05.2011. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 26,38. Облік.-вид. арк. 29,18. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua