

ISSN 2226-3209

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1'2014

Київ – 2014

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); **Антоніос Еміліос Н. Тахіаос**, д.і.н., професор, член-кор. Афінської академії наук з літератури та мистецтва (Греція); **Антонюк О.В.**, д.політ.н., професор; **Афанасьєв Ю.Л.**, д.філос.н., професор; **Баканурський А.Г.**, д.мист., професор; **Бітасє В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; **Богуцький Ю.П.**, к.філос.н., професор, академік НАМ України; **Вільчинська І.Ю.**, д.політ.н., професор (відповідальний секретар); **Дрозд Р.**, д.і.н., професор (Польща); **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; **Кресіна І.О.**, д.політ.н., професор; **Кулешов С.Г.**, д.і.н., професор; **Личковах В.А.**, д.філос.н., професор; **Мокрий В.**, д. гуманітарних наук, професор (Польща); **Оніщенко О.І.**, д.філос.н., професор; **Онищенко І.Г.**, д.політ.н., професор; **Пазенок В.С.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; **Редя В.Я.**, д.мист., професор; **Ржевська М.Ю.**, д.мист., професор; **Сапенко Р.**, д.філос.н., професор (Польща); **Слободяник М.С.**, д.і.н., професор; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік НАМ України; **Федотова О.О.**, д.і.н.; **Чагілов В.Р.**, д.політ.н., професор (Росія); **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)*

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" представлено в міжнародній інформаційній базі – Російський індекс наукового цитування (РІНЦ) з 2007 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 25 лютого 2014 р.)

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

Філософія

УДК 130.2

Колесник Олена Сергіївна
кандидат філософських наук, доцент

ЛЮДСЬКА ТА КОСМІЧНА ПРАВДА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. ШЕКСПІРА

У статті розглядається інтерпретація міфопоетичного уявлення про єдність та взаємобумовленість буття людини та Космосу, яку дає В. Шекспір в своїх п'єсах. Ці приховані сенси були успадковані автором від традиції, яка передбачала відповідальність людини за стан світу. Подібні уявлення, відкинуті новоєвропейським раціоналізмом, знов набувають актуальності. Врахування вказаного смислового прошарку дає змогу поглибити розуміння сенсу шекспірівської спадщини, що може мати як теоретичне, так і практичне значення, пов'язане зі світоглядною роллю мистецтва.

Ключові слова: Космос, культурологічна герменевтика, міфопоетика, "Спустошена земля", художня інтерпретація, В. Шекспір.

Актуальність обраної теми визначається необхідністю ревіталізувати і частково переосмислити спадщину В. Шекспіра, яка нерідко розглядається на рівні тиражування кліше сторічної давності або ж піддається сенсаційним "пере-інтерпретаціям", науковість яких не витримує критики. Одним з важливих сенсів, присутніх у творах драматурга і досі відносно мало досліджених, є питання відповідальності людини за стан не тільки соціуму, а й універсуму. Ця проблематика має особливе значення в умовах сучасної екологічної кризи.

Інтерес до творів Шекспіра в Україні виник у ХІХ ст. Найбільше наукове значення має доробок І. Франка та М. Драгоманова. Згодом до осмислення шекспірівської спадщини зверталися Д. Вавринюк, І. Ваніна, Б. Князевський, О. Ладигіна, І. Луценко, Л. Миловидова, Н. Модестова, Ю. Новиков, М. Рильський, М. Шаповалова, Т. Якимович та інші. В сучасній Україні Шекспіру присвячені публікації таких дослідників, як С. Ватченко, А. Вітченко, М. Кремер, Є. Млиновський, В. Ніконова, Н. Тарасова. Однак тема "міфологемного" підґрунтя творчості Шекспіра залишається мало розкритою. Тому завданням нашої статті є дослідження одного з більш "глибоких" смислових рівнів п'єс, врахування якого може суттєво вплинути на розуміння їх сенсу.

У п'єсах В. Шекспіра людина має щонайменше три виміри: особистісний, соціальний та космічний. На першому рівні ми маємо справу з індивідуальними характеристиками людини. Психологія персонажів є однією з традиційних тем дослідження. Однак шекспірівська антропологія передбачає також пильну увагу до людського тіла та його функцій. Це випереджує неklasичні підходи гуманітаристики ХХ – початку ХХІ ст., методології яких можуть використовуватися для аналізу шекспірівських трагедій.

В елизаветинську епоху суспільна свідомість приділяла людському тілу та його функціям значно більше уваги, ніж в пізніші часи – аж до ХХ ст. Герої Шекспіра мають вік, стать, фізичні та зовнішні дані, що відбивається на їхній поведінці та кар'єрі. Наприклад, шекспірівська інтерпретація гендерних відмінностей визначає більшу схильність чоловіків до рефлексії, при тому, що загалом інтелектуальний рівень його героїв та героїнь однаковий. Свідченням того, що Шекспір не був схильним до мізогінії, є той факт, що його героїні мають активну життєву позицію і успішно грають складні ролі, в тому числі професійні. Так, Хелена з "Все добре, що добре закінчується" є вмілим лікарем, Порція з "Венеціанського купця" стає блискучим юристом тощо. Не знаючи сучасного терміна "гормони", Шекспір вдало зображує психофізіологічні стани своїх героїв. Вони підвладні впливам зовнішнього середовища та власним настроям, а в стані афекту ведуть себе інакше, ніж в нормі. На час написання цих творів такий підхід був революційним. Однак фізіологічного редукціонізму тут нема. Одне з ключових для автора слів – серце, яке означає і фізичний орган, і "серцевину" особистості, що викликає в пам'яті українську традицію кордоцентризму (зокрема, в варіанті П. Юркевича). Отже, "правда" про людину включає визнання складних психофізичних взаємозв'язків. Людина не зводиться до свого тіла, але – в емпіричній реальності – не може розглядатися поза ним.

Наступним рівнем людського буття є належність до певного соціуму, який теж нерідко уявляється як загальне тіло (в "Коріолані" ця метафора є однією з провідних). Шекспір з особливою цікавістю ставився до правителів, уважно зважуючи їхні права та відповідальність. В радянській традиції були спроби оголосити його антимонархістом, однак, політичним радикалом він не був. В його п'єсах йшлося не про відміну монархії, а про те, якою вона має бути.

Ставлення Шекспіра до "народних мас" залишається дискусійним. З одного боку, великий драматург не був рупором люмпенів. Однак він не міг не співчувати знедоленим і не писати про суспільну несправедливість. В цілому він показує, що політично заангажований натовп може помилятися. Однак нація як така не втрачає здорового глузду та моральних орієнтирів, які й забезпечують можливість відбудови після будь-яких політичних та соціальних криз.

В якості противо-доповнення "народу" виступає король, який в тюдорівській Англії все ще міг розглядатися в середньовічному контексті богообраності. Шекспір не розвінчує монархів. Однак він показує їх не небожителями, а людьми, які мають серйозно працювати над тим, щоб зберегти нормальний стан країни. Саме королі в хроніках та трагедіях висловлюють думку про рівність усіх людей. В "Річарді II" головний герой, спочатку переконаний у власній "святості", в кінці приходить до висновку, що він не відрізняється від інших людей. Схожу думку висловлює Генріх V з однойменної хроніки. Можливо, найчіткіше ця ідея висловлена в темі "одягу та роздягання" в "Королі Лірі". Король з "Усе добре, що добре закінчується", каже, що в усіх людей однакова кров. Отже, виходить, що всі люди, незалежно від соціального стану, віри (згадаємо монолог Шейлока) тощо єдині як живі істоти, які мають свої потреби, можуть страждати і заслуговують на милосердя. Такий погляд автор міг поширювати і на тварин: в "Як вам це сподобається" йдеться про права оленів, в "Мірі за міру" – про рівність перед смертю титана та жука. Все це випереджує сучасні уявлення про права тварин та відповідальність людини перед природою.

Третій, космічний, вимір людського буття є імпліцитно присутнім в усіх творах Шекспіра. В розгорнутому вигляді міркування про суспільний та космічний порядок викладені в монолозі Улісса з "Троїла та Крессиди". Навіть якщо цей монолог з його явною ідеологічною заангажованістю і не відбиває повністю власні погляди автора, ми можемо судити про позицію Шекспіра з самої композиції його творів. "Магістральний сюжет" (термін Л. Пінського [5]) трагедій і комедій суттєво відрізняється, але в обох випадках йдеться про порушення гармонії на усіх рівнях: особистісному (психологічний розлад аж до безумства), соціальному (сімейні, соціальні, політичні кризи), космічному (природні катастрофи) – і про відновлення цієї гармонії у фіналі.

Ймовірно, найбільш чітко ця схема виражена в "Королі Лірі". "Оптимістичні" тлумачення цієї трагедії переважали в XIX ст., а також в радянському шекспірознавстві. "Песимістичні" – часто в душі театру абсурду – в західній критиці XX ст. Для більш адекватного судження слід у душі культурологічної герменевтики врахувати "шаруватість" твору, який, з одного боку, сягає надзвичайно архаїчних культурних рівнів, а з іншого – стає несподівано актуальним саме наприкінці XX – на початку XXI ст.

Найглибший прошарок тексту відображає британський міфос. Світ Ліра – це узагальнена кельтська/англосаксонська Британія, з якою можуть співвідносити свою історію і сучасні жителі Британських островів. Однак, етнокультура може розглядатися і як самодостатня цінність, і як невід'ємна складова культури усього людства [4, 18-28], тож при усій своїй "британськості" "Король Лір" має універсальне значення.

Шекспірівська трагедія знаходиться на межі міфу та сучасності. Її сюжет має численні фольклорні паралелі, але в ньому очевидним чином відбувається розрив міфопоетичної циклічності та "розпрямлення" історії. К. Ясперс відніс виникнення "осьового часу" до середини I тис. до н.е., але в широкому сенсі будь-який сутнісний перехід від звичного до нового психологічно сприймається саме як злам темпорального кола та вихід людини на екзистенційну пряму. Тому для кожного сучасного народу та для кожної людини "осьовий час" є актуальною буттєвою реальністю. Отже, текст, який порушує таку проблематику, є вічно-актуальним: випрямлення історії можна розглядати і в контексті життя легендарного короля Ліра (I тис. до н.е.), і в контексті елізаветинської Англії з її переходом від традиційного до модерного суспільства, і в контексті теперішньої ситуації "пост-". Наприклад, цілком можливо зв'язати тематику "Ліра" з розпадом СРСР (царства "отців") та початком хаотичних процесів на його руїнах. Проте проблематика трагедії виходить далеко за межі суто людських стосунків.

Образ старого короля, який змагається зі грозою, став свого роду візитною картою шекспірівської трагедії. Було давно відмічено, що буря в "Лірі" – явище не тільки метеорологічне, а й психологічне і соціальне – тобто космічне, в античному сенсі цього слова. Але критикою практично не звертається увага на те, що Лір не просто бореться зі стихіями, а й намагається їх зрозуміти.

В багатьох культурах по-справжньому велике лихо сприймалося як результат прихованої, але цілком конкретної людської провини, таємниця якої повинна бути розкрита. Подібну ситуацію ми бачимо в історії Едіпа, котрий зобов'язаний розкрити старий злочин, щоб припинити чуму. Те, що король Лір сприймає грозу саме в такому контексті, видно з його пошуків винного. Він перелічує гаданих грішників:

...Кривоприсяжнику і лицеміре,
Прелюбодію, нелюде лукавий,
Що вбивство потаємно замишляв, –
Дрижіть і полотнійте! О, зірвіть,
Людські гріхи, усі свої покрови,
Благайте в грізних суддів милосердя! (III. 2, М. Рильський)

Вірні супутники Ліра, які намагаються увести його з негоди, просто не розуміють, що він каже. Його прозріння поділяє лише Едгар / Бідний Том. В його особі Лір знаходить саме того, кого він шукав – причинний Том кається за всіх. Він постає перед королем в якості одночасно: 1) ще однієї жертви суспільства, 2) "природної людини", і 3) містика, який знає приховане від інших – звідси далі "філософ". Саме його Лір питає про те, що хвилює найбільше: "What is the cause of thunder?". Традиційно, це питання тлумачили (і перекладали) як прояв суто умоглядної цікавості: "Ну, звідки грім береться?" (III. 4, М. Рильський), яка самою своєю недоречністю виказує безумство короля. Однак, в дослівному перекладі питання Ліра звучить як: "Що є причиною грому?". Це – продовження теми пошуку причин розладу: хто винний у настанні хаосу, який виявляється і в стосунках людей і в "неприродних" стихійних явищах? Чиї гріхи викликали бурю, і що тепер робити? В критиці була висловлена думка, що коли Лір називає Едгара "фіванцем", він порівнює його з пророком Тирезієм, який мав порадити Едіпу, як зупинити чуму [8, 132].

Отже, в підтексті трагедії Шекспіра лежить те саме уявлення, що і в трагедії Софокла. Йдеться про єдність людини зі світом, причому не як про бажаний та ідеалізований стан руссоїстської "природності", а як реальний факт відповідальності людини за всезагальний стан речей. Віра в залежність стану світу від людської поведінки існувала в різних культурах: індійській, іранській, грецькій тощо. В кельтській та скандинавській міфологіях йдеться про те, що кінець світу почнеться з порушення людьми моральних заповідей [2, 380; 6, 188]. Міфологічні уявлення про космічний характер суспільного ладу перейшли в філософські вчення (зокрема, в теорію суспільної справедливості Платона) і завдяки своїй сумісності з біблійними ідеями збереглися у християнській Європі та були відкинута лише раціоналізмом Нового часу.

Для британського міфосу надзвичайно характерним є уявлення про "Правду" як систему правил, яких повинен був дотримуватися правитель та його народ, щоб забезпечити загальний добробут та родючість землі. Результат недотримання суспільної "Правди" міг уявлятися як миттєве знищення (подібне до загибелі платонівської Атлантиди); однак частіше йшлося про безкінечну виснажливу хворобу землі та її мешканців. В фольклорі багатьох народів, в тому числі й українського, є опис мертвої країни, яку герой має повернути до життя. В британській літературі є спеціальне поняття – Спустошена земля (Wasteland), що в Артурівському циклі пов'язане з темою Граалю. Міфологема Спустошеної землі стала одним з лейтмотивів всієї європейської культури, проявляючись в таких несхожих творах як "Парцифаль" Р. Вагнера та "Володар кілець" Дж. Р. Р. Толкіна.

Шекспір, який жив на чотириста років ближче до живої міфопоетики, напевне, знав цю тему не гірше від сучасних дослідників і дав їй власну вільну інтерпретацію. Адже всі шекспірівські трагедії починаються з порушення не тільки соціального, а й світового балансу: "час вивихнутий". В "Королі Лірі" ми найбільш наочно бачимо не просто сімейні чи політичні проблеми, а кризу вселенського масштабу. Загального накопичення гріхів достатньо для початку всезагального розпаду, причому ерозії піддаються і людські зв'язки, і моральні цінності, і навіть значення слів. Одне з основних місць дії – пустош (а зовсім не "степ", як у більшості перекладів), семантика якої очевидна. Більш того, вся Британія стоїть на грані перетворення на Спустошену землю; недарма в своїх екранізаціях Г. Козинцев зробив тлом дії пересохлий розтрісканий ґрунт, а П. Брук – замерзлу землю.

Щоб запобігти спустошенню, треба з'ясувати, "в чому причина грому" і вирішити цю проблему. Злочини повинні бути розкриті, винні мають спокутувати провину – тільки тоді життя зможе рухатися далі. Розкриття правди як об'єктивного, космічного принципу є обов'язковим для усіх шекспірівських п'єс, але ніде момент істини не виступає настільки чітко, як в "Лірі". Крім того, практично в усіх міфологіях для відтворення Космосу необхідна жертва – адже "із нічого і не вийде нічого" (I. 1, М. Рильський). Часто йдеться про жертвопринесення кращого, що є в народі – його дітей; ця тема повторюється в культурі тисячоліттями: від міфу про Тесея до "Голодних ігор" С. Коллінз. На початку шекспірівської трагедії кандидатів на роль такої спокутної жертви двоє: молодша донька та перворідний син. Саме так можна пояснити необхідність загибелі Корделії, яка довго бентежила шекспірологів своєю "непотрібністю". Ще однією потенційною жертвою виступає Едгар, але згодом він бере на себе роль героя, який має повернути Спустошену землю до життя – це він у фіналі приймає владу-як-відповідальність. Характерно, що всі абсурдистські прочитання "Ліри" редукують саме цю сюжетну лінію, зводячи сюжет трагедії тільки до стосунків старого короля та його дочок, які приходять до апокаліптичної руйни.

Отже, питання зовсім не в подоланні єдиновладдя, а в тому, що трон має займати людина, яка буде дбати не про права, а про обов'язки правителя і підтримувати суспільно-космічну "Правду", тільки вже не в містичному, а в морально-правовому сенсі. Властивості такого ідеального короля перелічуються в "Макбеті", це: справедливість, правдивість, надійність, щедрість, стриманість, милосердя, смиренність, терплячість, мужність тощо. В історії важко знайти монарха, який поєднував би всі ці якості, але одним з сумнівних досягнень Нового часу стає розчарування в самій можливості такого правління. Нормою стало зображення повсякденного життя як дистопії, яка може змінитися тільки на гірше – так, Т. С. Еліот в поемі з цілком традиційною назвою "Спустошена земля" дає вже не попередження, а опис стану речей тут і зараз. На жаль, реальна історія нерідко виправдовує цей песимізм, свідченням чому є Чорнобильська зона – Спустошена земля в серці Європи. Ця тема стає настільки звичною, що навіть постапокаліптична антиутопія – де міфопоетична ідея гріха правителя та його народу приймає

форму антропогенної катастрофи, викликані людським недоумством чи егоїзмом – стає ще одним розважальним жанром. І коли, слухаючи новини, ми намагаємося зрозуміти, що саме в цілком реальних природних катаклізмах має антропогенне походження? – ми по суті повторюємо те саме питання Едіпа і Ліра: в чому наша вина і що робити далі? Ще гірше, коли ми таких питань не задаємо – це значить, що "деформація особистості" (див. [1, 92]) зайшла вже занадто далеко.

Однак у міфо-легендарних першоджерелах стан Спустошеної землі не вважається незворотнім. Сучасному людству теж варто було б перейти від констатації проблеми до пошуків її вирішення, які, зокрема, передбачають формування "нової інвайронментальної парадигми" [3, 264]. І тут текст "Короля Ліра" може дати деякі підказки. Реконструкція імпліцитної світоглядної основи твору показує, що основний комплекс його філософсько-етичних ідей пов'язаний з темою глобальної відповідальності перед собою, іншими, та усім світом. Шекспір показує нам, що людина здатна подолати все. Але для цього вона має прийняти відповідальність, причому вже не тільки за власні дії, як у Софокла, а за дії всіх. У такій здатності "вийти за межі себе" величезну роль займає співстраждання, яке відрізняється від чисто емоційної жалості своїм зв'язком з філософським розумінням людської сутності. Лише маючи внутрішню самостійність, відчуваючи себе людиною, а не функцією, можна по-справжньому зрозуміти інших. Герої "Ліра" шукають і знаходять космічні закони, які дозволять зрозуміти цей світ та побудувати нові правила життя в ньому. Один з цих законів має безпосереднє відношення до іншої "античної" теми – катарсису.

У сучасній гуманістиці слово "катарсис" набуло відтінків, відмінних від аристотелівського, в тому числі – як усвідомлення людської хрупкості, що викликає більшу доброту до ближніх. В "Королі Лірі" ми знаходимо фразу, яка майже точно співпадає з цим формулюванням. На просте питання "Хто ви?" Едгар визначає себе через здатність до співчуття: "Чоловік, що вміє, // Стражданням навчений і лихом битий, // Бути милосердним" (IV. 6). Переклад М. Рильського, в принципі, вірний, хоча в оригіналі формула водночас чіткіша та двозначніша. Слова "by the art of known and feeling sorrows" можна прочитати і як "завдяки знанню та відчуттю печалей", і як "мистецтво знати та відчувати печалі". Це й є сутність катарсису, тільки з підкресленою етичною (а не естетичною) складовою. На відміну від античної традиції, тут йдеться не про очищення душі від дизгармонізуючих її афектів та повернення до врівноваженого стану, а про радикальне пере-створення людиною себе та свого буття – про преображення "не окремих емоцій, а усієї особистості" [7, 51]. Тільки це може стати запорукою відновлення всього, що було втрачено в результаті сутичок, викликаних сліпим егоїзмом. Отже, Шекспір в "Королі Лірі" не тільки приводить глядачів до катарсису, але й осмислює цей феномен та дає його власне формулювання.

Нарешті, слід зазначити, що всі твори Шекспіра закінчуються розповідями героїв про свої долі та вчинки. Всі окремі оповіді слід розглядати як складові єдиної сповіді народу, який відновлює правду про те, що відбулося, хто і в чому завинив і як спокотував провини. Тому трагедії закінчуються перемогою. Це не означає, що вони обов'язково мають розумітися в контексті радянської "оптимістичної трагедії" – інколи втрати занадто великі, а майбутнє занадто сумнівне. Однак тільки відновлення людської та космічної правди робить будь-яке майбутнє взагалі можливим.

Підсумовуючи сказане, можна дійти висновків, що Шекспір в своїх п'єсах розглядає людину як істоту, особисте та соціальне життя якої має виразний космічний вимір. Її свобода не є сваволею, причому в якості регуляторів поведінки виступає не тільки воля інших людей або ж існування соціальних інституцій, а й сама природа речей, порушення якої призводить до катастрофічних наслідків. Тому людина повинна подолати власну обмеженість (особистісну, соціальну, родову тощо), навчитися співчуттю і діяти відповідно до досягнення своєї глобальної відповідальності. Як видно з фіналів трагедій, така позиція не гарантує успіху, але дає людині єдино можливий шанс. Уявлення про глобальну відповідальність кожного можна зближувати з поглядами екзистенціалістів, однак прихована філософська основа шекспірівських текстів виказує не тільки соціальний, а й виразно "космічний" характер, що уможливорює її тлумачення в дусі екологічного мислення. Реактуалізація закладених в творах Шекспіра сенсів заслуговує на ретельне подальше дослідження, яке може привести до збагачення філософської та культурологічної думки, а також до принципово нових інтерпретацій відомих текстів, в тому числі в дусі культурологічної герменевтики. Адже в наш час, коли Спустошена земля може стати страшною екологічною реальністю, важливо побачити в шекспірівських трагедіях не тільки грізне попередження, але й програму подолання кризи. Пострадянські режисери схильні до зближення шекспірівських трагедій з театром абсурду. Видається більш важливим актуалізувати закладену в них думку про те, що людина може і повинна прийняти відповідальність за загальний стан світу.

Література

1. Андрос Є. І. Всезагальне та індивідуальне в культурі за умов глобалізації / Є. І. Андрос // Людина і культура в умовах глобалізації : Збірник наукових статей. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – С. 85-92.
2. Битва при Маг Туиред // Похищение быка из Куальнге ; [Пер. с ирл. С. Шкунаева]. – М. : Наука, 1985. – 495 с.
3. Кисельов М. М. Національне буття серед екологічних реалій / М. М. Кисельов, Ф. М. Канак. – К. : Тандем, 2000. – 320 с.

4. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К. : Вид-во ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
5. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М.: Советский писатель, 1989. – 412 с.
6. Старшая Эдда // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 9. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М.: Художественная литература, 1975. – С.181-242.
7. Хамитов Н. Освобождение от обыденности: Искусство как разрешение противоречий жизни / Н. В. Хамитов. – К. : Наукова думка, 1995. – 118 с.
8. Dent J. M. Notes on Shakespeare's King Lear / J. M. Dent // W. Shakespeare. King Lear. – L. : Everyman, 1993. – P. 4-238.

References

1. Andros Ye. I. Vsezahalne ta individualne v kulturi za umov hlobalizatsii / Ye. I. Andros // Liudyna i kultura v umovakh hlobalizatsii : Zbirnyk naukovykh statei. – K.: Vydavets PARAPAN, 2003. – S. 85-92.
2. Bitva pri Mag Tuired // Pokhishchenie byka iz Kual'nge ; [Per. s irl. S. Shkunaeva]. – M. : Nauka, 1985. – 495 s.
3. Kyselov M. M. Natsionalne buttia sered ekolohichnykh realii / M. M. Kyselov, F. M. Kanak. – K. : Tandem, 2000. – 320 s.
4. Lychkovakh V. A. Filosofiiya etnokultury. Teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty istorii ukrainskoi kultury / V. A. Lychkovakh. – K. : Vyd-vo PARAPAN, 2011. – 196 s.
5. Pinskiy L.E. Magistral'nyy syuzhet / L. E. Pinskiy. – M.: Sovetskiy pisatel', 1989. – 412 s.
6. Starshaya Edda // Biblioteka vseмирnoy literatury. Seriya pervaya. Tom 9. Beovul'f. Starshaya Edda. Pesn' o Nibelungakh. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. – S.181-242.
7. Khamitov N. Osvobozhdenie ot obydennosti: Iskusstvo kak razreshenie protivorechiy zhizni / N. V. Khamitov. – K. : Naukova dumka, 1995. – 118 s.
8. Dent J. M. Notes on Shakespeare's King Lear / J. M. Dent // W. Shakespeare. King Lear. – L. : Everyman, 1993. – R. 4-238.

Колесник Е. С.

Человеческая и космическая правда в интерпретации У. Шекспира

В статье рассматривается интерпретация мифопоэтического представления о единстве и взаимообусловленности бытия человека и Космоса, которую дает У. Шекспир в своих пьесах. Эти скрытые смыслы были унаследованы автором от традиции, предполагавшей ответственности человека за состояние мира. Подобные убеждения, отвергнутые новоевропейским рационализмом, вновь обретают актуальность в наше время. Принятие во внимание указанного смыслового слоя позволяет существенно углубить понимание смысла шекспировского наследия, что может иметь как теоретическое, так и практическое значение, связанное с мировоззренческой ролью искусства.

Ключевые слова: Космос, культурологическая герменевтика, мифопоэтика, "Опустошенная земля", художественная интерпретация, У. Шекспир.

Колесник О.

Human and cosmic truth in William Shakespeare's interpretation

The article is about the mythopoeic idea of unity and interrelation of the human being and the Cosmic life, and its interpretation given in the texts of W. Shakespeare's works.

The human being, as represented in W. Shakespeare's works, can be considered on three levels: personal, social and cosmic. As a person, a Shakespearean character is defined not only by his / her mind only, but also by the body. In the plays we see individuals of different gender, age, health and appearance. All these characteristics are relevant to the behavior of the individual and the response they get. Shakespeare skillfully shows different affects, and some states that can be explained with the help of the modern notion of hormones. All this was quite revolutionary for his epoch. Thus a human being is described as a creature with the complex psycho physiological constitution. One of the most important words in this context is "heart" that unites both physical and spiritual spheres. It brings to memory Ukrainian tradition of Cordocentrism, especially in P. Yurkevich's interpretation.

The metaphor of "body" is sometimes used in the plays to describe a social unity. Shakespeare was not a revolutionary, or even a political radical. Sometimes he shows the common people as politically deluded and easily led. But mostly the commoners are portrayed as persons possessing the common sense and the moral standards, that guarantee the return to norm after social and political upheavals. It is important to note, that Shakespeare shows the kings as persons with weaknesses and problems, who must work hard to keep themselves and their country in order. In many plays he makes his monarchs declare the principal equality of human beings, with all the social differences appearing as secondary and transitory characteristics. Moreover, the same can be said about all the differences, underneath which all the humans are basically the same creatures with the same wants. All of them can suffer and thus are worthy of sympathy. There are some hints that animals can also be seen in the same context. This thought foreshadows the contemporary notion of animal rights and human responsibility for the planet.

On the Cosmic level, the human beings are shown as the integral parts of the greater whole. In many plays there are statements reflecting the medieval model of the Universe, which goes back to the mythopoeia. The basic concept is the interrelation between the state of a person, of social group and of the world. Both the nation and its ruler were held responsible for the cosmic state of affairs. The violation of the "Truth of the King" may have led to turning the country into the Wasteland. This important mythologeme underlies all the plot of "King Lear". Taking this into consideration helps us to understand many obscure points. One of them is the behavior of the protagonist, that was traditionally explained only as the complete unreason of a madman who in the times of crisis asks irrelevant questions. In truth, Lear asks about the cause of the apocalyptic storm, which, on his opinion, was the direct result of some great sin. It is very close to the Greek belief, reflected in Sophocles' "Oedipus", where the plague was sent by gods to punish the ruler's

crime. This belief also explains why in all Shakespearean plays – again, most noticeably in "King Lear" – there is an obligatory explanation in the finale. All the characters must tell their story and their confessions should be taken as forming the part of one general story. Shakespeare shows that the truth must be known and upheld, whatever the cost. Only thus the normal personal, social and cosmic life can continue. It doesn't mean that all the plays are what was in the Soviet tradition called the "optimistical tragedies". Sometimes the losses are too great and the future is dubious. But it is the revealing of the human and cosmic truth that makes any future possible. In "King Lear" we also see the non-Aristotelian formula of catharsis, that sums up all the meaning of the suffering and losses: a person must learn compassion to restore or compensate what was destroyed in the blind egotistical strife.

All these deeper senses of the plays, revealed by means of applying the principles of culturological hermeneutics, reflect the vestiges of the ancient belief in the human responsibility for the general state of the world. Such ideas, discarded by the Modern European Rationalism, are re-actualized in our times of the global ecological crisis, that demands a new level of awareness and new struggle with the human selfishness on all the levels: personal, social and universal. Taking into consideration these hidden meaning allows us deeper understanding of the Shakespearean tragedy. It can have both theoretical and practical importance, the latter being connected with the outlook-forming role of art. In the post-soviet theatres there is a tendency to turn the tragedies into the absurdist plays. It is an easy way for a director. But now it is more important to show that something can be, and must be done.

Keywords: artistic interpretation, Cosmos, culturological hermeneutics, mythopoeia, W. Shakespeare, Wasteland.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук, доцент

ФР. ШЛЕГЕЛЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СИМВОЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті автор досліджує культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві крізь призму концепції Фр. Шлегеля, який розглядає це поняття в контексті зіставлення античної та сучасної для його часу культури. Аналізується запропонований автором синтезований погляд на всі види мистецтва, а також актуальні питання національної ідентичності образотворчого мистецтва різних країн Європи.

Ключові слова: символ, символізм, алегорія, класичне, романтичне, національне, сюжет, традиція.

Актуальність теми дослідження полягає у з'ясуванні ключових особливостей визначення поняття "символізм" в образотворчому мистецтві у концепції Фр. Шлегеля в контексті визначення його культурологічного значення з позицій сучасних досліджень.

Ступінь наукового опрацювання проблеми: розробкою та аналізом поняття "символізм" у контексті концепції Фр. Шлегеля займалися С. С. Аверинцев, В. В. Бичков, М. О. Ліфшиц, О. Ф. Лосев, С. Г. Сичьова, Ю. Н. Попов та інші.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї Фр. Шлегеля щодо поняття символізм в образотворчому мистецтві, викладені в його працях різних періодів.

Фрідріх Шлегель один із лідерів йенських романтиків – у своїх естетико-культурологічних розмірковуваннях, принципово побудованих за принципом фрагментарності, що позиціонувало прагнення мислителя до максимального відходу від шаблонних штучних систематизацій, виходив із пануючого на той час піднесення античної культури й співставлення її із культурою сучасною (ця позиція зазнала суттєвої трансформації у пізній період його творчості, позначений захопленням східною культурою). Відзначаючи наявність впливу ідей Вінкельмана, дослідник Ю. Н. Попов виділяє таку характеристику античної і сучасної культурної традиції, присутню в концепції Шлегеля: ""природна" й "цільна" антична культура представляє собою вільний і гармонійний розвиток усіх природних здібностей людини ("сукупного прагнення", за Ф. Шлегелем), "штучна" й однобічна сучасна культура визначається пануванням "розуму" й "спрямовуючих понять" [2, 11].

Ці міркування співзвучні думкам переважної більшості його сучасників – Гегеля, Шеллінга, Гете та інших, хто вбачав в античній культурі неперевершений ідеал, що в сучасності піддається псуванню й виродженню. Шлегель, на відміну від радикальних тверджень Гете, який вважає, що "класичне – це здорове, романтичне хворе" [1, 427], не вдається до радикального засудження сучасного, романтичного, а вбачає у ньому, на відміну від взірцевої канонічності класичних античних зразків, що перебувають у завершеній статичності та посідають місце певних ідеалів, джерело подальшого потенційного історичного розвитку культури, що в результаті революційних естетичних перетворень повинно подолати існуючі недоліки сучасності й, у поєднанні із класичними ідеалами, вийти на новий прогресивний рівень культури. Невипадково у своїх нарисах "Опис картин із Парижу та Нідерландів" він зазначає, що "культура у кожній своїй частині може примикати тільки до вже створеного" [4, 238], підкреслюючи у такий спосіб незворотність взаємозв'язку та взаємозумовленості різних культурно-історичних періодів розвитку людства.

При цьому становлення та розвиток як культури в цілому, так і філософії зокрема розгортається між опозиціями ідеального і реального, які використовуються також Шеллінгом у "Філософії мистецтва", що співвідносяться у Шлегеля з розумом та універсумом. "Універсум – це безкінечний організм, що знаходиться у безперервному становленні, його невичерпна динаміка виявляється у численних індивідуальних формах – символах універсуму" [2, 22]. У всезагальному розвитку і становленні світу, його пізнання людиною постає у невіддільній єдності із сферою творчості, яку представляє так звана продуктивна уява, лише за допомогою якої можливе пізнання всесвіту, що відкриває себе не у вигляді фіксованих, розумових понять, а у "натяках і передчуттях – в художніх образах-символах і у "вищих першопоняттях" – ідеях-символах. Історія свідомості – це історія уяви, "поетичного розуму", що створює символи" [2, 22]. Отже, подібно до ідей Шеллінга, що стверджує про виявлення первообразів, ідей – божественного – у символічних образах мистецтва, завдяки чому відбувається "еманація абсолютного" [3, 70], Шлегель визначає символічну природу мистецтва, яка складається із ідей-символів, завдяки яким людина відкриває для себе прихований зміст цього світу. Але місце абсолюту, божественного у філософа (на ранніх етапах його творчості), в душі романтичного пантеїзму, займає природа, що постає основним джерелом позасвідомого творчого процесу, в якому весь світ є поемою, поетичним твором позасвідомого характеру, що виявляється людям завдяки художникам, які у своїй свідомій творчості відображають символи універсуму.

Приділяючи основну увагу у своїх працях дослідженню літературно-поетичної творчості, Шлегель також звертається й до аналізу образотворчого мистецтва, яке розглядає у нерозривній єдності з усіма іншими сферами мистецької діяльності. "Взаємозв'язок та єдність мистецтв – характерна риса естетики романтизму: поняття поетичного, пластичного, живописного, музичного, архітектонічного і т.п. не обмежується будь-яким окремим мистецтвом, а представляють собою універсальні принципи художнього втілення. (...) Кожне окреме мистецтво – це тільки специфічний прояв єдиного універсального мистецтва" [2, 20]. При цьому поезії відводиться роль так званої універсальної всезагальності, притаманній будь-якому іншому мистецтву, у тому числі й образотворчому, що повинно за своєю внутрішньою сутністю бути поетичним. На думку Шлегеля, живопис, окрім своєї механічної (тобто технологічної складової), повинен містити в собі дух і букву, тобто – поезію. "Художник повинен бути поетом, але поетом не у словах, а у фарбах" [4, 244]. Подібний універсалізм і висування поезії – поетичного принципу побудови мистецького твору на перший план по відношенню до інших видів мистецтв, практично повністю співзвучний ідеям Шеллінга, які він висловлює у своїй "Філософії мистецтва", відверто віддаючи перевагу словесній формі по відношенню до образотворчої, вважаючи її ідеальним виявом у світі мистецтв. Шеллінг також зазначає, що "поезію можна розглядати як сутність будь-якого мистецтва, приблизно так само, як у душі можна розгледіти сутність тіла" [3, 337], вважаючи, що саме через мову божественне знання стало проявленим у цьому світі у символічній формі.

Але за єдності щодо визнання універсального значення поетичної форми, Шлегель і Шеллінг розходяться у визначенні взаємовідносин між філософією і мистецтвом. Для Шеллінга, "окрім філософії та інакше, ніж через філософію, про мистецтво взагалі нічого неможливо знати абсолютним чином" [3, 52], на відміну від Шлегеля, для якого філософія повністю підкорюється поетичній творчості й розглядається лише як її знаряддя і навіть поглинається, заміщується поезією, виходячи на рівень завершеного ідеалізму.

Звертаючись до аналізу живописних творів, Шлегель позиціонує себе прихильником "старого живопису" [4, 227], вважаючи останніми справжніми живописцями Тиціана, Корреджо, Андреа дель Сарто, Джуліо Романо та інших, що у подальшому стає поштовхом до формування нових віянь в образотворчому мистецтві, спрямованих до повернення живопису втраченої справжності й первинної чистоти, й призводить врешті-решт до виникнення братерства "Назарейців" та "Прерафаелітів", стрижневими принципами яких стає повернення до ідеалів мистецтва дорафаелівського періоду.

Розглядаючи твори Корреджо, Шлегель вважає образи його картин алегоричними, але, при цьому, ця алегорія, на його думку, не є звичайною, оскільки розкриває вічну колізію взаємовідносин двох протилежностей добра і зла, й тому тяжіє до переведення цих образів у символи. У вигляді прикладу наводиться сюжет картини "Ніч", в якій подібна алегорія, що тяжіє до символізму, постає у протиставленні божественного світла новонародженого Христа та безпросвітної темряви нічної атмосфери, яка зображена на полотні й асоціюється із гріховністю й мороком земного світу. Окрім алегоризму, Шлегель відзначає також "музичність" живописної манери Корреджо.

Звертаючись до аналізу портретного жанру, філософ приходить до своєрідного розуміння символічного, зазначаючи, що "Рафаель і Леонардо – дали приклад абсолютно іншого роду портрету, який я назвав би символічним, ані у Гольбейна, ані в Тиціана немає навіть і натяку на нього" [4, 232]. Що ж робить портрети саме цих художників символічними? На думку Шлегеля, в них переданий не просто зовнішній вигляд людини, а її внутрішня сутність, дух, що стає символічно проявленим в обличчі, яскравим прикладом чого може служити "Мона Ліза" Леонардо, а також геніальні портрети Рафаеля. "Подібний символічний портрет, як я стверджую, абсолютно випадає із жанру як такого, разом із цим пейзажним оточенням у цьому більш високому значенні його можна було б перенести до більш крупної або, як зазвичай її називають, історичної картини" [4, 233].

Практично в унісон Шеллінгу, який вважає, що "безумовно символічний живопис може взагалі називатися історичним, оскільки символічне, означаючи інше, одночасно є саме собою і тому має у собі незалежне від ідеї історичне існування" [3, 272-273], Шлегель також відносить до категорії символічного саме історичний живопис, зазначаючи, що взагалі не існує інших жанрів, окрім історичного. Пейзаж, натюрморт й, навіть, портрет він не розглядає у вигляді самостійних жанрів, вважаючи їх лише другорядними складовими загальноісторичного цілого, в якому пейзаж буде виступати фоном, що підкреслює символічну значущість картини, а натюрморти, зображення квітів та рослин взагалі будуть грати найменшу роль, виступаючи декором і прикрасою до загального сюжету. Навіть портрет у Шлегеля постає лише необхідною частиною повної картини, яка без персонажів, без облич, втрачала б своє змістовне наповнення. Отже, на його думку, "не існує жанрів живопису, окрім єдиної повної картини, що зазвичай називають історичною; доречніше було б взагалі не давати їй особливого визначення або називати символічною картиною" [4, 242].

На його глибоке переконання, художник, який у повній мірі усвідомив своє покликання, ставить собі за мету символічне розкриття у своїх творах таємниці божественних смислів, завдяки чому все інше стає другорядним і службовим. У такий спосіб істинний митець народжує "твори абсолютно нового типу, ієрогліфи, справжні символи, у більшій мірі, однак, довільно створені із природних почуттів і переконань або передчуттів, аніж спираючись на традиції минулого. Ієрогліфом, божественним символом повинна бути кожна справжня картина, питання полягає лише в тому, чи повинен художник сам створювати свою алегорію або долучатися до старих символів, що дані й освячені традицією" [4, 257]. Необхідно зазначити, що Шлегель ще у більшій мірі, аніж Шеллінг, використовує поняття "символ" і "алегорія" без їх чіткого розрізнення, а іноді у повній синонімічності. Як слушно зауважує Ю. Н. Попов, у статті, присвяченій Лессінгу, що була написана у 1801 році, Шлегель намагається дати визначення "символічній формі", що постає у вигляді безкінечного цілого, осягнення якого може здійснюватися лише алегоричним або символічним чином, що свідчить про їх суцільну тотожність. По суті, увесь природний світ постає для Шлегеля символами безкінечного – рослини, тварини, мінерали – "це тільки "літери", якими пише "дух"" [2, 24].

Замислюючись над найбільш доречним шляхом, який має обрати справжній митець у прагненні створювати вічні символічно-ієрогліфічні твори, Шлегель практично повністю схиляється до послідовного наслідування традиції, що, насправді, не означає повного копіювання прийомів старих майстрів, а є внутрішнім переосмисленням й новим втіленням перевірених часом, вічних сюжетів, які вміщують у собі потенційну можливість для безперервного розгортання у нових формах творчості. Він із великим сумом зазначає, що "дурний геній художників цього часу віддалився від кола ідей і сюжетів старих художників" [4, 238]. Саме у цій безперервності, вічному зверненні до минулого, його переосмисленні, й повинен полягати природний процес розвитку культури. На його думку, християнські сюжети є вічними за своїм внутрішнім потенціалом й не можуть бути вичерпані численними зверненнями до них старих майстрів, що значною кількістю інакових традиційних зображень доводять безмежне коло інтерпретацій, що закладені у цих божественних історіях, які можуть і надалі слугувати універсальним матеріалом для живописних образів і ставати справжнім дороговказом молодим художникам у їх творчих пошуках. Ідучи слідом за Рафаелем та Леонардо, нові митці у такий спосіб наслідували б дух великих майстрів, завдяки чому теперішнє й минуле мистецтво могло б об'єднатися й утворити єдине й неподільне ціле, забезпечуючи у таким спосіб безперервність культурної традиції.

Але, на жаль, Шлегель із сумом визначає стан сучасного для нього мистецтва як сумний, оскільки художники хаотично й невпевнено шукають нових сюжетів, хапаючись за щось мізерне й незначуще, що немає будь-якого відношення до його божественно-символічного призначення, завдяки чому унеможлиблюється будь-які спроби звернення до універсальних образів та їх символічної візуалізації у живописі. Адже, на його думку, "мета живопису – не привабливість і краса, але смисл, символічне розкриття безкінечного. Істинний символ – це злиття ідеї та життя у творі" [2, 24-25]. При цьому, на відміну від Шеллінга, який найвищим символічним змістом серед образотворчих видів мистецтв наділяє пластику, Шлегель віддає перевагу саме живопису, який стає для нього справжньою візуалізацією символіки духу [2, 25]. Пластика, на його думку, здатна передавати у своїй об'ємній досконалості лише необмежені можливості природи, не виходячи при цьому на вершини духовних символічних узагальнень.

Важливим моментом у міркуваннях Шлегеля постає його звернення до національних коренів культури і мистецтва, де він відзначає неймовірну самотність представників іспанської школи живопису, образи яких вирізняються саме національним колоритом і характерно іспанськими обличчями, а також сентиментальністю, тугою та схильністю до релігійних сюжетів, прикладом чого можуть слугувати картини Веласкеса та Мурільо. У переважній більшості персонажів робіт Леонардо і Рафаеля він також бачить, насамперед, італійців, які суттєвим чином відрізняються від національної самотності обличчя німців, яких зображував Дюрер. На глибоке переконання Шлегеля, "живопис повинен бути абсолютно індивідуальним, а, значить, і національним" [4, 240]. Так він звертає увагу на національну різноманітність європейської культури, що складається із чисельної кількості своєрідних, неповторних й індивідуально забарвлених культур, серед яких, як справжній німець, він все ж таки віддає перевагу німецькій культурі й німецькому живопису, що базується на традиціях старонімецької школи, завдяки

якій молоді художники в змозі долучитися до істинного мистецтва та його ієрогліфічного початку. Філософ вважає, що "старонімецький живопис не тільки точніший й ґрунтовніший з механічного боку виконання, ніж більша частина італійського, але й довше зберігав вірність древнім, чудесним і глибокомисленним християнсько-католицьким символам, містить їх у набагато більшій мірі, аніж італійський живопис, що замість цього почасти шукав притулку в суто іудейських розкішних сюжетах Ветхого заповіту або ж ухилявся почасти у сферу грецького міфу" [4, 258].

У своїх більш пізніх розмірковуваннях Шлегель намагається провести паралелі між антропологічними особливостями будови людини й різними сферами мистецтва, порівнюючи скульптуру й архітектуру із вимірами тілесного, музику – із простором душевного, а живопис зі сферою духу. При цьому, по-суті, як і в Шеллінга, найвищу сходинку в цій ієрархії займає поезія, яка є "всезагальним символічним мистецтвом", що охоплює у собі усі інші. Естетика називається Ф. Шлегелем "символікою", але розуміння символізму суттєво змінюється по відношенню до йєнсько-берлінського періоду: людина вже виступає не як символ "природи", "універсуму", "безкінечного", але як "образ божества". Заперечуючи символи як довільно-умовні знаки (алегоричні "натяки" на безкінечне), Ф. Шлегель бачить у символі одночасно "знак і дещо справжньо дійсне", вимагає, щоб символи були зрозумілі самі собою, на противагу символіці, що йде зверху донизу, відстоює символіку, що сходиться від одиничного, конкретного прояву до "символічної краси" [2, 33-34].

Відтак, на думку Попова, уявлення Шлегеля про символ поступово відходять від романтичної традиції й набувають певної спорідненості з концепціями Зольгера та Гете.

Підсумовуючи викладене, треба зазначити, що у своїх творах Ф. Шлегель наголошує на необхідності нерозривного зв'язку між різними культурно-історичними періодами, що передбачає слідування традиції, а також визначає символічну сутність мистецтва, яка складається з ідей-символів, завдяки яким унаочнюється прихований зміст світу. Філософ наголошує, що символічний живопис – це історичний живопис, хоча деякі види портретного жанру він також відносить до символічних. Місію справжнього, істинного художника Шлегель вбачає у створенні символічних творів – ієрогліфів, що виводять нас на осягнення прихованої сутності речей.

Література

1. Гете И. В. Максимумы и рефлексии / И. В. Гете // Собрание сочинений в 10 томах. Т.10. Об искусстве и литературе; пер. с нем.; под общ. ред. А. Анкиста и Н. Вильмонта. – М.: Художественная литература, 1980. – 510 с.
2. Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.1 – М.: Искусство, 1983. – С.7-40.
3. Шеллинг В. Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг. – М.: Издательство социально-экономической литературы "Мысль", 1965. – 496 с.
4. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.2 / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
5. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.1 / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

References

1. Gete I. V. Maksimy i refleksii / I. V. Gete // Sbranie sochineniy v 10 tomakh. T.10. Ob iskusstve i literature; per. s nem.; pod obshch. red. A. Ankista i N. Vil'monta. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1980. – 510 s.
2. Popov Yu. N. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Fridrikha Shlegelya / Yu. N. Popov // Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.1 – M.: Iskusstvo, 1983. – S.7-40.
3. Shelling V. F. Filosofiya iskusstva / V. F. Shelling. – M.: Izdatel'stvo sotsial'no-ekonomicheskoy literatury "Mysl'", 1965. – 496 s.
4. Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.2 / Fr. Shlegel'. – M.: Iskusstvo, 1983. – 448 s.
5. Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.1 / Fr. Shlegel'. – M.: Iskusstvo, 1983. – 479 s.

Стоян С.П.

Фр. Шлегель: культурологический аспект символизма в изобразительном искусстве

В статье автор исследует культурологический аспект символизма в изобразительном искусстве сквозь призму концепции Фр. Шлегеля, который рассматривает эти понятия в контексте сопоставления античной и современной для его времени культуры. Анализируется предложенный автором синтезированный взгляд на все виды искусства, а также актуальные вопросы национальной идентичности изобразительного искусства разных стран Европы.

Ключевые слова: символ, символизм, аллегория, классическое, романтическое, национальное, сюжет, традиция.

Stoian S.

Fr. Schlegel: cultural aspect of symbolism in the visual arts

Actuality of consideration consists in finding main characteristic of determination idea "symbolism" in the fine art in conception of Fr. Shlegelya in the context of determination his cultural sense from positions of modern researches.

Stage of scientific study of the problem: working and analysis of idea "symbolism" in the context of conception of Fr. Shlegelya engaged S. S. Averincev, V. V. Bichkov, M. Lifshic, O. F. Losev, S. Sicheva, Y. Popov and others.

Purpose of the article: through the prism of critical analysis explore the basic ideas of Fr. Shlegelya regarding the concept of symbolism in a fine art, which expounded in his labours from different periods.

Frederic Schlegel is one of the leaders Jena's romantics – in his aesthetically cultural reasonings, which are on fundamentally based on the principle of fragmentation, went out from the dominating time of the ancient culture's rise and comparing it with modern culture. Schlegel, in contradistinction to radical statements of Goethe, who believes that "classic – a healthy, romantic sick" [1, 427], doesn't resort to radical conviction of modern, romantic, and sees in it the potential source of further historical development of culture. Not coincidentally in his essays "Description pictures from Paris and Netherlands" he marks that "culture in each her part can only join the part, which has already created" [4, 238], thus underlining irreversibility of interconnection and interconditionality of different cultural and historical periods of human development.

At the same time formation and development of culture in general and philosophy, in particular, is unfolding between the ideal and the real oppositions, which are also used by Schelling in "Philosophy of art", that are correlated in Schlegel with mind and universum. Like the ideas of Schelling, who argues about detection prototype, ideas – divine – in symbolic images of art [3, 70], Schlegel determines the symbolic nature of art, which consists of ideas-symbols by which the human discovers the hidden contents of this world.

Giving main attention in the labours to research literary-poetic works, Schlegel also applies to the analysis of fine art, which examines in indissoluble unity with all other spheres of artistic activity. Thus poetry plays the role of the so-called universal universality, inherent in any other art, including fine arts, which should in its inner essence be poetic. In opinion of Schlegel, painting must contain the spirit and the letter, that – poetry. "The artist must be a poet, but a poet not in words, but in paints" [4, 244].

Turning to the analysis of painting works, Schlegel presents himself as a supporter of the "old painting", considers the last real painters Titian, Corregio, Andrea del Sarto, Giulio Romano and others. In further it becomes the impetus for the formation of the new trends in fine art, directed to return the lost authenticity and primary cleanliness in painting, and leads to the brotherhood of "Nazareycci" and "Pre-Raphaelite", which rod principles are a return to the ideals of art period before Raphael.

Turning to the analysis of portrait genre, philosopher comes to the kind of symbolic understanding, marking that "Raphael and Leonardo – gave axample of a completely another kind of portrait, which I would call a symbolic" [4, 232]. In the opinion of Schlegel, they transferred not just an appearance of a person, they transferred its inner essence, the spirit, which becomes manifested symbolically in the face. Schlegel also classifies exactly historical painting to the category of symbolic, marking that there is no other genres except historical, except for historical. In his deep persuasion, an artist who fully realized calling, aims symbolic disclose the secrets of divine meanings in their writings, so everything else becomes secondary and auxiliary.

Schlegel's appeal to the national roots of culture and art is presented as an important point in his considerations. In the deep conviction of philosopher, "painting must be absolutely individual, and, therefore, the national" [4, 240]. Thus he pays attantion to national variety of European culture, which consists of the large number of original, unique and individually painted cultures.

Keywords: symbol, symbolism, allegory, classical, romantic, national, story, tradition.

Культурологія

УДК 792.2(546.37)

Жукова Наталія Анатоліївна
доктор культурології, доцент

ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ ЩОДО ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (до питання про своєрідність розвитку мистецтва в країнах пострадянського простору)

У статті розглядається проблема особливості розвитку сучасного мистецтва. На прикладі творчості українських художників О. Петрової, О. Ройтбурда, а також сербського письменника Г. Петровича робиться припущення щодо можливості використання поняття "дигер" як характеристики особливості творчості митців країн пострадянського простору кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: сучасне мистецтво, "дигер", творчість, митець.

На сьогодні існує багато праць, присвячених розвитку сучасного мистецтва, у тому числі на теренах пострадянського простору і країнах пострадянського табору. Це дослідження як російських (Н. Автономова, В. Арсланов, Н. Барабаш, Ю. Борєв, Б. Гройс, В. Діанова, Г. Драч, І. Ільїн, А. Колесніков, А. Конєва, Н. Малишевська, Н. Маньковська, В. Межуєв, В. Мілітарьов, М. Можейко, О. Назарова, М. Епштейн та ін.), так і українських (Т. Бондарчук, О. Босенко, Є. Гончаренко, Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Л. Кияновська, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко, О. Петрова та ін.) теоретиків різних поколінь. Проте питання диггерства як модусу, як особливої ознаки сучасного мистецтва в країнах пострадянського простору, досі не розглядалося.

Кожна епоха, як слушно відмітив у свій час видатний російський теоретик Л. Гумільов, має свої імперативи, які цю епоху визначають й створюють ґрунт для подальших часів. На думку філософа, кожен етнос проходить кілька стадій, для кожної з яких існують свої, так би мовити, лозунги. Спираючись на теорію Л. Гумільова, відомі російські вчені С. Капіца, С. Курдюмов та Г. Малинецький у праці "Сінергетика і прогнози майбутнього", аналізуючи стан розвитку та функціонування науки на межі ХХ – ХХІ ст., розглядаючи з позицій сінергетики та нелінійної динаміки проблеми демографії, освіти, перелічують можливі гасла: "народження етносу – треба виправити світ, бо він поганий; його (етносу – Н. Ж.) розвиток будь тим, ким ти повинен бути; вершина будь самим собою; надлом але ж ще не все загинуло, згадаємо як було чудово, тільки не так, як було; та коли ж це скінчиться; виродження а нам нічого не треба" [5, 8]. Якщо цей підхід, так би мовити, перекласти на розвиток мистецтва, то можна констатувати, що воно знаходиться на стадії "але ж ще не все загинуло".

З одного боку всюди, у тому числі в ЗМІ, йдеться про національну культуру, національну ідею, а з іншого під виглядом національної культури захищають часто-густо те, що нею зовсім не є, попутно руйнуючи її справжні святині і цінності. Повсюдно відроджуються древні обряди і звичаї часів, коли жодної нації не було, і байдуже поглядають на тяжкий стан навчальних закладів, музеїв, бібліотек, театрів, історичних пам'яток, без яких немає національної культури. Адже вони є культурним ресурсом, культурним капіталом нації. Заохочується масова культура, зокрема шоу-бізнес, прирікається на фінансове голодування все те, що слугує збереженню національної культурної спадщини. Як слушно зауважує російський теоретик В. Межуєв, культурна архаїка і масова культура це теж культура, але не національна: з їх допомогою можна повернутися до племінного життя або залучитися до космополітизму сучасного масового суспільства, але зберегти своє національне* обличчя неможливо, адже саме національна культура визнає за кожним право бути особою, індивідуальністю, мати власну думку і особисту позицію, що, зрозуміло, не виключає збереження в ній загальних норм, що йдуть з етнічного минулого, стереотипів поведінки і свідомості.

Наразі, повертаючись до сучасного мистецтва, відмітимо, що на пострадянському просторі та й, можна сказати, в країнах колишнього соцтабору, воно подібне завзятому дигеру, який блукає в темряві запозичених художніх практик й намагається, пропустивши їх через себе, переосмисливши, не втратити своєї ідентичності. Навіть можна стверджувати, що художнє диггерство, користуючись термінологією російсько-американського теоретика М. Епштейна, є кенотипальною (за аналогією з архетипом) рисою художніх практик більшості країн пострадянського простору.

Як відомо, К.-Г. Юнг архетипами назвав узагальнено-образні схеми, що формують світ людських уявлень, що проходять стійкими мотивами крізь всю історію культури. Оскільки архетипи кореняться в колективному позасвідомому, вони спочатку задані психічною діяльністю кожного індивіда, що може виявлятися в чому завгодно, у тому числі в художній творчості. Проте, як слушно зауважує М. Епштейн, архетиповістю та типовістю не вичерпується зміст культурних форм і художніх образів. "Універсальність може бути не передзавданою апріорі і не обмеженою історично, а спрямованою до останніх сенсів історії, до надісторичного стану світу, в якому розкриваються і такі "схеми", "формули", "зразки", які не мають аналогів в доісторичному несвідомому" [14, 381].

Ці утворення теоретик й пропонує називати кенотипами (від давньогрецького *καῖνος* – новий, *τύπος* – образ, відбиток). Кенотип, за М. Епштейном, це узагальнено-образна схема мисленнєвої діяльності, що не має прецедентів у колективному несвідомому і за своїм символічним значенням відноситься до майбутнього. "Якщо в архетипі загальне передує конкретному, як спочатку задане ... то в кенотипі загальне це кінцева перспектива конкретного, яка зростає з історії і переростає її, торкаючись меж вічного" [15, 381].

Дигер – від англійського *digger* – той, що копає, мандрівник по тунелях і інших підземних спорудах і порожнинах цивілізаційного походження. На нашу думку, кенотип "дигера" – це явище суто пострадянське, причому пов'язане саме з моделлю сучасного мистецтва країн пострадянського простору, оскільки саме на цій території "набутки інших народів розпадаються, втрачаючи свою визначеність, і починають вступати в довільні поєднання" [3, 265]. Саме тут гіпотеза, висловлена на Заході, розуміється як заклик до дії. Саме тут теоретики, письменники, художники намагаються втілити в життя інтерпретації зарубіжних теорій, у тому числі художніх, пропустивши їх через своє глибинне Я, через аналіз дихотомії "Я та світ". Яскравий зразок такої творчості, безумовно, – талановиті твори сучасних українських митців М. Глуценка, П. Столяренка, В. Цветкової, І. Марчука, О. Петрової, О. Ройтбурда, Ю. Андруховича, О. Забужко та ін.

Так, творчість сучасного українського художника, мистецтвознавця, філософа О. Петрової сповнена експресії, філософського узагальнення та осяяння. Яскравий приклад її літографії до "Божественної комедії" Данте Аліґ'єрі. В якості прикладу наведемо ілюстрацію мисткині до двадцять восьмої пісні "Пекла" "Коло восьме. Дев'ятий рів. Призвідники розбратів. Магомет. Бертран де Борн". Зупинимося на інтерпретації художницею, так би мовити, "адової долі" трубадура Бертрана де Борна, побачивши котрого Данте каже: "Я видел, вижу словно и сейчас, / Как тело безголовое шагало / В толпе, кружащей неисчетный раз, / И срезанную голову держало / За космы, как фонарь, и голова / Взирала к нам и скорбно воскицала. ..." [2, 103].

Ілюстрація О. Петрової не є просто вимальовуванням сюжетних ліній, читацькою асоціацією на задану тему, а, скоріше, відбиттям духу дантівського часу. Одночасно часу, сучасного самій художниці, синтезу творчої інтуїції та роботи думки авторки, її інтуїтивно-інтелектуальним прозрінням, яке дозволило побачити внутрішню духовність не тільки самого Данте, його сучасників, а й кожної діючої особи безсмертного твору великого флорентійця. Як відмічає сама О. Петрова, справжні ілюстрації до Данте сповна можуть поєднувати і сюжетний переказ, і зорові асоціації, і передавати філософський підтекст поеми; "мистецтво ж є атакою на матерію, а не обробкою її... звідти вихід в метафізичний вимір... Твір інтер'єр психіки, інтуїтивного руху, пориву та прориву у вищі виміри" [11].

Тобто за О. Петровою (як і за А. Бергсоном та Ж. Марієном), митець володіє властивістю осягати трансцендентальне та відроджувати враження минулого, митець – це істота, яка досконало володіє цією психічною здатністю, але при цьому він не відірваний від світу й знаходиться у тісному контакті з дійсністю, з суспільством, "розвиваючи гостру спостережливість, зацікавленість, активність" [7, 39].

Наведемо ще один приклад, який є, на нашу думку, яскравим відбиттям, з одного боку, бергсонівської ідеї вічного повернення, а з іншого – трансгресії. Це роман сучасного сербського письменника Г. Петровича "Атлас, складений піднебінням".

Сюжет роману переказати досить важко, незважаючи на те, що майже всі події відбуваються в одному будинку. Начебто, і персонажі впродовж всієї дії зв'язані один з одним, залежать один від одного, але водночас вони існують незалежно. Роман можна розглядати як цілісне явище, але можна і по окремих його главах: принципово, на нашу думку, нічого від цього не зміниться. Цей твір можна назвати іронічним опором реальності, знаючи ж про те, що автор родом з Балкан, а роман написаний на початку 90-х рр. ХХ ст., своєрідним саркастичним протистоянням руйнуванню і смерті. Сам письменник говорить про себе: "Я не з тих, хто думає, що ми заплатили дуже велику ціну за наші мрії. Я швидше думаю, що ми втридорога розплатилися за чужі" [9, 6]. Символічним видається те, що критик Я. Михайлович назвала Г. Петровича "біженцем з абсурду ХХ століття" [9, 6].

Отже, всі основні персонажі знаходяться в Будинку в якого замість даху піднебіння, причому це не означає, що даху немає, він є він Піднебіння, яке завжди ясне. Чому Піднебіння замість черепиці? Автор відповідає, що це тому, що людина, "наївно впевнена, що її надійно охороняють внизу міцна підлога, а нагорі балки стелі, навіть не думає про згубність такого способу життя. ... Річ у тому, що підступні магнітні сили ... викликають їх невблаганне зближення. З часом затишне для людини житло перетворюється на довічну пастку", з якої звільнитися майже не можливо [12, 23]. А Піднебіння – вдень

блакитне, а вночі – "повний місяць, схожий на розкішне колесо старовинного пароплава", спливає зі своїми срібними лопатями, в синій квадрат стелі [12, 23].

Будинок з таким дивним дахом це простір минулого, марення дитинства, в яке хочеться повернутися, це країна мрії, яка швидше за все ніколи не збудеться. Водночас це те саме минуле, яке, так би мовити, увійшло до сьогодення, тобто це думка (за Бергсоном), яка приносить у світ щось нове через посередництво вже готових ідей, які вона зустрічає і залучає до свого руху, адже пам'ять, трансформується, схоплює минуле життя людини в її тотальності.

Цікавою є характеристика Г. Петровичем (якщо це взагалі можна назвати характеристикою) одного з персонажів – Підковника, якого автор описує як певний підвид людей, яких цікавлять "всі види мистецтва, формулювання питань (й інші види дослідницької діяльності), колекціонування метеликів, старовинних рукописів, майбутніх успіхів і поглядів улюблених жінок" [12, 26]. Саме цей персонаж, за задумом письменника, з болем і з великою часткою сарказму виразить ставлення до стану сучасного мистецтва, довівши його нікчемність до абсурду. В роботі Підковника за назвою "Характерні особливості підприємницького мистецтва, з прикладами і доказами його найпіднесеніших достоїнств": "Покінчено з ексгібіціоністським мистецтвом. ... Настає нова епоха! Запанують нові стосунки! ... Витвори мистецтва розглядатимуть публіку. Вони, подібно до вірусів, безперешкодно проникнуть у всі доступні ним місця через пори і слабо захищені ділянки. ... Слова літератури стежитимуть за людськими душами, а музика розставить сіті, в яких заплутаються відчуття. Картини в головах відвідувачів галерей народжуватимуть нові картини. ... Людському роду не залишається нічого іншого, окрім як підписати капітуляцію перед мистецтвом, яке тисячі років збирало сили для здійснення цього перевороту..." [12, 120].

Але головне не це, а те, що "ознаки таких людей", як Підковник ("частково людей частково снів", як називає їх автор), письменник виявляє через "галявини снів", які переносять з покоління в покоління "таємну формулу, що має для людства найважливіше значення" [12, 27]. Сні є своєрідною наскрізною темою роману Г. Петровича.

У наступній розповіді ми дізнаємось, що в цьому дивному Будинку є ще й дзеркала, в яких можна побачити минуле, сьогодення і майбутнє ("Північне дзеркало"), а також Правду та Обман ("Західне дзеркало"). В домі є ще звичайне дзеркало ("Південне") та "четверте" дзеркало, в якому живуть духи та душі: "дзеркало .. було живим, в нього можна було сунути руку, як в колодязь з водою, а потім витягнути назад... це ... таємничі двері, через які духи можуть перебиратися з одного світу в інший" [12, 175].

Герої сербського письменника нібито ностальгують (саме "нібито" в романі – все не визначено, все хистко, як крізь пелену), створюючи свій простір культури. Водночас складається враження, що вони знаходяться у якійсь задзеркальній реальності – чи то своєї, чи то автора.

Дія роману представляє собою проведення різних сюжетних ліній, які іноді перетинаються, але не доповнюють і не пояснюють одна одну. Зазначимо, що всі глави роману вимагають тлумачення, розкриття прихованого тексту, хоча може статися і так, що автор жодного підтексту і не вкладав, що весь його роман – це віддзеркалення нереалізованих дитячих мрій, забав, накладених на гру уяви дорослої людини, яка втомила від реалій навколишнього світу.

Образи-персонажі роману не мають глибини, вони – артефакти, візуалізація яких можлива лише за допомогою інтуїції. Читачеві надається можливість самому додумати, дофантазувати, що саме відбувається і навіщо. При цьому текст не зв'язаний умовностями трактування, перетворюючи інтерпретацію твору на якусь гру. Не занурюючись в переказ роману, в кожній з глав якого можна знайти підтвердження впливу теорії інтуїтивізму, зазначимо: в цьому творі "простежується" схильність до трансгресії через інсайт явище, при якому людина відчуває осяяння, що швидше відноситься до категорії спогадів, але відмінне від останнього тим, що формується не просто уявний образ, а й всі відчуття різних модальностей, властиві тому спогаду. Трансгресія ж проявляється в тяжінні за межі всього заданого. Мовою О. Поліщук, "якщо дискурсивність – це правильність руху мислення, то трансгресивність – його дієва здатність переглядати правила. ... активне збагачуюче творення", в якому "долається стереотипність у розміркованні" [13, 110].

Погоджуючись з визначенням українського теоретика, додамо, що трансгресія як "жест, обернений за межу" [14, 788], обкреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає її в своїх кордонах, присікаючи для будь-яку перспективу новизни. Трансгресивний крок – це те, так би мовити, рішення, яке виражає неможливість не рухатися, хоча й спираючись на "вічне повернення". Звідси й вихід до пограничних феноменів (край можливого (Ж. Батай), досвід-межа, потойбічне (М. Бланшо)). Як наслідок текст, наповнений знаками, що вимагають тлумачення. З вище сказаного можна зробити висновок про неабиякий вплив на мистецтво ХХ ст. (у тому числі пострадянського простору) теорії інтуїтивізму й бажання митців піти далі (риса дигерства), у даному випадку – зробити трансгресивний крок.

У контексті питання особливостей розвитку сучасного вітчизняного мистецтва інтерес представляє творчість Олександра Ройтбурда – митця, котрого сьогодні називають "авангардним дідусем", "патріархом українського постмодернізму" [6]. На нашу думку, творчість цього художника – це яскравий прояв художнього дигерства, адже воно включає не тільки постмодерністські риси, а й іронічно-сатиричну інтелектуальну традицію, а іноді й навіть фарсову, яка проявляється не тільки в його творчості, а й у відчутті та переживанні світу. Це своєрідне "копання"-аналіз з наслідками глибокого поранення душі. Митець глибоко переживає ситуацію байдужого ставлення сучасного суспільства до своєї

"справжньої", національної культури (не "шароварщини", а культури у широкому розумінні цього слова): "Немає пророка в своїй батьківщині місцева інтелектуальна традиція. ... Свого часу Марат Гельман про сучасне мистецтво Росії сказав, що необхідно створити фабрику статусів. Тобто статус художника повинен визначатися визнанням не за кордоном, а на Батьківщині. У Росії така фабрика запрацювала, тут до цих пір немає. І невідомо, чи запрацює будь-коли, тому що тут вона не поставлена як завдання" [6]. І далі митець з гіркою констатує: "нерозумно від нього (від суспільства – авт.) вимагати того, у чому суспільство не відчуває потреби" [6].

Напевно, тільки художнє дигерство в змозі сьогодні проголосити: ми втрачаємо Україну!, як це роблять, наприклад, О. Забужко та О. Ройтбурд, адже, як слушно відмічає А. Куріна, на тлі суцільної естетизації низького-масового "так чи інакше реалізувалися "романтично-козацький" і "інтелігентсько-народницький" міфи України, а от Україна "шляхетсько-лицарська", яка усвідомлювала себе частиною європейської культури, втрачена назавжди. ... Уся наша еліта складається з жителів передмістя і селян. Інтелігенція у владі не представлена. Відповідно, потреба в культурі відсутня" [6].

Цікавий факт: у тій ситуації, коли в Центрі сучасного мистецтва PinchukArtCentre, який став майданчиком для реалізації різних арт-проектів, невід'ємною частиною сучасного культурного життя України, де реалізується амбітна міжнародна програма виставок, що включає українських і зарубіжних художників, в музеї Національного мистецтва сучасне мистецтво "закінчується" на 60-70-х роках ХХ ст. Як слушно зауважує О. Петрова, "молоді художники, які є сіллю землі на ім'я Україна, кинуті на свавілля і в 2000 році. Вони не мають музеїв, де були б зібрані під одним дахом їх роботи, у них немає майстерень. Як птиці на вітці, молодь знаходить тимчасовий притулок в хрущобах міста" [10]. До сьогодні ситуація майже не змінилась.

Повертаючись до творчості О. Ройтбурда, зауважимо, що одна з відомих картин майстра (можна сказати, гучна) "Good Bye, Caravaggio" написана, за словами самого митця, під враженням крадіжки відомого полотна Караваджо "Поцілунок Іуди, або Узяття Христа під варту" з Одеського художнього музею. Робота О. Ройтбурда цікава тим, що, по-перше, вона двошарова: перший шар – копія картини Караваджо, другий (верхній) – авторська абстракція; а по-друге цікавий прихований підтекст цього твору. Ми бачимо лапу монстра, яка тягнеться до двох персонажів шедеву Караваджо – Христа та Іуди. Від цієї лапи тягнеться маленька вузька мотузьяна сходишка, а по всьому полотну розташовані плями, які, якщо розглядати їх дещо відсторонено, можуть асоціюватися із зіпсованою кінострічкою. Опускаючи символіку "поцілунку Іуди", спробуємо розкрити прихований смисл, закладений українським митцем. Отже, лапа монстра – це, на нашу думку, сучасна культурно-масова ситуація, яка всюди простягається, зазіхаючи на свята святих, адже для неї це лише об'єкт престижу. Мотузьяна сходишка, що тягнеться звідкись знизу до жахливої лапи – це метафора, яка дає зрозуміти всю тяжкість сьогоденного стану культури. Сходишка, як відмічає італійський теоретик мистецтва М. Баттістіні, це символ зв'язку між "верхом та низом", тобто між небом та землею, символ шляху боротьби з пристрастями, "сходи символізують перехід на зразок ініціації, що має на меті або піднебіння, або пекло" [1, 238]. До речі, двошаровість картини, на нашу думку, символізує саме боротьбу високого та низького, елітарного та масового.

Зважаючи на те, що у О. Ройтбурда сходишка зв'язана тільки з землею та лапою монстра, можна передбачити, куди вона веде. Надію в цьому випадку дає тільки те, що ця сходишка мотузьяна, тобто не дуже міцна, а значить – є ще шанс щось виправити. Плями, що асоціюються із зіпсованою стрічкою це така своєрідна відсилка до сну, до старого-старого кіно, яке ось-ось закінчиться як все віджиле, як страшний сон.

Отже, позиція О. Ройтбурда, як і багатьох інших сучасних митців, це позиція небайдужих, навіть в ситуації, коли надії на те, що маскульт, нарешті, перестане домінувати, майже не залишилося, але "художні дигери" все же сподіваються, все ще "реагують" на те, що навколо них відбувається, як герой з розповіді М. Зоценка "Історія хвороби", коли медсестра пацієнтові каже: "... тут одна хвора стара сидить. Ви на неї не звертайте уваги. У неї висока температура, і вона ні на що не реагує. Отже, ви роздягайтеся без збентеження". На це зоценківський персонаж відповідає: "Стара не реагує, але я, можливо, ще реагую" [4, 135].

Примітки

* Мається на увазі не культура окремого етносу, а сплав етнокультурної спадщини. За словами Гуссерля, "... внутрішня спорідненість духу, що долає національні (етнічні) відмінності". ... адже у витoku будь-якої національної культури імена видатних письменників, художників, мислителів, що залишаються в пам'яті поколінь як її творці і загальнознані класики. Будучи продуктом індивідуальної творчості, несучи на собі відбиток іменного авторства, національна культура може бути сприйнята і засвоєна не на груповому, а на індивідуальному рівні. Звідси властиве національній культурі змістовне і стилістичне різноманіття індивідуальних самовиражень, що вигідно відрізняє її від одноманітності етнічної культури" [8, 36]

Література

1. Баттістіні М. Символи и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства / Матильда Баттістіні [пер. с ит. В. Ю. Траскин]. – М. : Омега, 2008. – 384 с.

2. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Данте Алигьери [пер. с ит., сост., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина]. – М. : Просвещение, 1988. – 287 с.
3. Гройс Б. Е. Утопия и обмен / Борис Ефимович Гройс. – М. : Знак, 1993. – 375 с.
4. Зоценко М. М. История болезни / Михаил Михайлович Зоценко // Избранное. – Л. : Лениздат, 1981. – С. 134-138
5. Капица С. П. Синергетика и прогнозы будущего / Сергей Петрович Капица, Сергей Павлович Курдюмов, Георгий Геннадьевич Малинецкий. – М. : Едиториал УРСС, 2003 – 288 с.
6. Куріна А. Олександр Ройтбурд про табу, художні провокації та модернізацію національної культури / Аксинья Куріна // Українська правда від 11.01. 2008 р. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravda.com.ua/articles/2008/01/11/3348254>.
7. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник / Лариса Тимофіївна Левчук – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
8. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры / Вадим Михайлович Межуев. – М. : Прогресс-Традиция, 2006. – 408 с.
9. Павич М. Предисловие. О Горане Петровиче, травинке из рукописи и нездешних мечтах / Милорад Павич [пер. с сербск. Л. Савельевой] // Петрович Г. Атлас, составленный небом. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. – С. 5-6.
10. Петрова О. Н. Заметки о категориях "прекрасного" и "безобразного" в художественной практике Украины / Ольга Николаевна Петрова // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия "Мыслители". – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/petrova_on/kagan_36.html.
11. Петрова О. Н. "Зазеркалье" неклассической эстетики / Ольга Николаевна Петрова, Владимир Анатольевич Личковах // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28-29 октября 1997 г. [отв. ред М. С. Уваров]. – СПб. : Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997.
12. Петрович Г. Атлас, составленный небом: [роман] / Горан Петрович; [пер. с сербск. Л. Савельевой; предисл. М. Павича]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 311 с.
13. Поліщук О. П. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал: Монографія / Олена Петрівна Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2010. – 228 с.
14. Трансгрессия // Всемирная энциклопедия: Философия XX век. / Глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 788.
15. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для вузов / Михаил Наумович Эпштейн [рец. П. А. Николаев]. – М. : Высшая школа, 2005. – 495 с.

References

1. Battistini M. Simvoly i allegorii. Vizual'nye kody ponyatiy v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva / Matil'da Battistini [per. s it. V. Yu. Traskin]. – М. : Omega, 2008. – 384 с.
2. Dante Alig'eri. Bozhestvennaya Komediya / Dante Alig'eri [per. s it., sost., vstup. st. i primech. A. A. Ilyushina]. – М. : Prosveshchenie, 1988. – 287 s.
3. Groys B. E. Utopiya i obmen / Boris Efimovich Groys. – М. : Знак, 1993. – 375 с.
4. Zoshchenko M. M. Istoriya bolezni / Mikhail Mikhaylovich Zoshchenko // Izbrannoe. – L. : Lenizdat, 1981. – S. 134-138
5. Kapitsa S. P. Sinergetika i prognozy budushchego / Sergey Petrovich Kapitsa, Sergey Pavlovich Kurdyumov, Georgiy Gennad'evich Malinetskiy. – М. : Editorial URSS, 2003 – 288 s.
6. Kurina A. Oleksandr Roitburd pro tabu, khudozhni provokatsii ta modernizatsiiu natsionalnoi kultury / Aksynia Kurina // Ukrainska pravda vid 11.01.2008 r. [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupa: <http://www.pravda.com.ua/articles/2008/01/11/3348254>.
7. Levchuk L. T. Zakhidnoieuropeiska estetyka XX stolittia: Navch. posibnyk / Larysa Tymofiivna Levchuk – К. : Lybid, 1997. – 224 s.
8. Mezhuiev V. M. Ideya kul'tury. Ocherki po filosofii kul'tury / Vadim Mikhaylovich Mezhuiev. – М. : Progress-Traditsiya, 2006. – 408 s.
9. Pavich M. Predislovie. O Gorane Petroviche, travinke iz rukopisi i nezdeshnikh mechtakh / Milorad Pavich [per. s serbsk. L. Savel'evoy] // Petrovich G. Atlas, sostavlennyy nebom. – SPb. : Amfora. TID Amfora, 2005. – S. 5-6.
10. Petrova O. N. Zametki o kategoriyakh "prekrasnogo" i "bezobraznogo" v khudozhestvennoy praktike Ukrainy / Ol'ga Nikolaevna Petrova // V diapazone gumanitarnogo znaniya. Sbornik k 80-letiyu professora M. S. Kagana. Seriya "Mysliteli". – SPb. : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2001 [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: http://anthropology.ru/ru/texts/petrova_on/kagan_36.html.
11. Petrova O. N. "Zazerkal'e" neklassicheskoy estetiki / Ol'ga Nikolaevna Petrova, Vladimir Anatol'evich Lichkovakh // Perspektivy metafiziki. Klassicheskaya i neklassicheskaya metafizika na rubezhe vekov: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii. Sankt-Peterburg, 28-29 oktyabrya 1997 g. [otv. red M. S. Uvarov]. – SPb. : Sankt-Peterburgskoe otdelenie Instituta cheloveka RAN, 1997.http://anthropology.ru/ru/texts/petrova_on/perspm_07.html
12. Petrovich G. Atlas, sostavlennyy nebom: [roman] / Goran Petrovich; [per. s serbsk. L. Savel'evoy; predisl. M. Pavicha]. – SPb. : Amfora. TID Amfora, 2005. – 311 s.
13. Polishchuk O. P. Intuitsiia. Pryroda, sutnist, evrystychnyi potentsial: Monohrafiia / Olena Petrivna Polishchuk. – К. : Vyd. PARAPAN, 2010. – 228 s.
14. Transgressiya // Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya XX vek. / Glav. nach. red. i sost. A. A. Gritsanov – М. : AST, Мн. : Kharvest, Sovremennyy literator, 2002. – S. 788.
15. Epshteyn M. N. Postmodern v russkoy literature: ucheb. posobie dlya vuzov / Mikhail Naumovich Epshteyn [rets. P. A. Nikolaev]. – М. : Vysshaya shkola, 2005. – 495 s.

Жукова Н. А.

Некоторые размышления относительно особенностей творчества художников конца XX – начала XXI века (к вопросу о своеобразии развития искусства в странах постсоветского пространства)

В статье рассматривается проблема особенностей развития современного искусства. На примере творчества украинских художников О. Петровой, А. Ройтбурда, а также сербского писателя Г. Петровича делается предположение относительно возможности использования понятия "диггер" в качестве характеристики особенностей творчества художников стран постсоветского пространства конца XX – начала XXI вв.

Ключевые слова: современное искусство, "диггер", творчество, художник.

Zhukova N.

Some thoughts regarding the features of creative artists of the late XX the beginning of the XXI century (the question features of development of art in the post-Soviet countries)

The paper addresses the problem of features of contemporary art. The art of the post-Soviet space and in the former Soviet bloc, like digger. He roams in darkness borrowed art practices, and seeks to run them through a yourself to rethink and does not of losing its identity. Even, we can say that art digger the terminology of Mikhail Epstein, is kenotyp (kainos + typos) art practices of most post-Soviet countries. Kenotyp – a generic imaginative diagram intellectual activity that has no precedent in the collective unconscious, and for its symbolic meaning, refers to the future. In archetype general precedes the specific, it is first given. Mikhail Epstein argues: "Kenotyp – it is the ultimate the prospect of specific, that is growing in history and turns it touches the limits of perpetual".

So, the work of contemporary Ukrainian artist, art critic, philosopher Olga Petrova contains expression, philosophical generalizations and insight. A striking example – is it lithographs to the "Divine Comedy" by Dante Alighieri. Illustration of the artist – this is not just drawing storylines reader Association on the topic, but rather is a reflection of the spirit of Dante Alighieri time. At the same time – she depicts the modern time. Her work – a synthesis of intuition and of the author's opinion, her intuitive and intelligent insight to see and inner spirituality not only of Dante, his contemporaries, but of every Characters of the immortal work of the great Florentine. Olga Petrova said: "Work – the interior psyche, of intuitive movement, impulse and breakthrough into higher measurements". She believes that an artist has the property comprehend the transcendental and revive impressions of the past; This position is close to the concept of Henri Bergson and Jacques Maritain.

Works writer Goran Petrovic of Serbia contains the on the one hand the idea of of eternal return of Bergson, and the other – the transgression. This novel writer – "Atlas that made the sky". Heroes Serbian writer ostensibly nostalgic. They create a cultural space. However, at the same time, it seems: they are in reality, on the other side of the mirror, and it is not clear whose reality: either their, or author. The novel represents the various story lines that sometimes intersect but not complement and not explain each other. The text of the novel should be interpreted, to disclose there hidden text. Maybe the subtext in the novel is not, is reflection of unrealized childhood dreams, fun, imposed on game of imagination adult who is tired of the realities of the world around her. Characters of the novel do not have depth, they – artifacts visualization which is possible only through intuition, the reader is provided the opportunity to think out, fantasizing about what thing is happening and why. Interpretation of the work becomes a game. In viewing of the rules appears transgression, here to overcome stereotypical reasoning. Can conclude that the theory of intuitionism considerably influenced the art of the twentieth century, and the desire of artists so to speak to go ahead (trait digger), in this case – to transgressive step.

The paper also considered the work of Alexander Roitburd. Creativity of the artist a vivid manifestation of artistic digger. It includes not only postmodern features, but also ironic and satirical intellectual tradition. This is revealed not only in the work of the artist, but also his sense of the world. This kind of "digging", analysis, and as a consequence – the deep wounds of the soul. The artist is experiencing a deep indifference of contemporary society concerning of national culture. One of the famous master paintings "Good Bye, Caravaggio". Work Roitburd interesting because, firstly, it is double layer: the first layer – a copy of Caravaggio's paintings, the second (upper) – author's abstraction, and, secondly, an interesting hidden subtext of this work. So persuasion O. Roytburd, like many other contemporary artists – a not indifferent persuasion. Even in situations where mass culture dominates. However, "artists digger" is also hope still "react" to what is happening around them.

Example creativity of artists – Olga Petrova, Alexander Roitburd and Goran Petrovic – demonstrates the ability to use the term "digger" about artists living in the former Soviet Union and countries of the former socialist block.

Keywords: contemporary art, "digger", art, artist.

РИНКИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Описані приклади розрахунків, необхідних для укладання звітів про стан ринку культурних цінностей з різною видовою специфікою; сформульовано теоретичні основи товарознавства рухомих речей, що мають культурну цінність, а також подано аргументи, що доводять непридатність для практичного використання низки прийомів прогнозування вартості культурних цінностей, базованих на порівняльному підході та співставленні з уже проданими аналогами.

Ключові слова: якісна оцінка, вартісна оцінка, обробка баз даних, ринкові показники вартості, звітність про стан ринку.

Нині успішність роботи мистецтвознавця, експерта або оцінювача культурних цінностей є особливо залежною від вміння робити передбачення, обґрунтовані результатами аналітичного вивчення ринку. На жаль, не всі мають відповідні знання, тому є сенс описати кілька загальних простих прийомів, а також законів товарознавства, необхідних для роботи експерта в сучасних умовах, а також навести відповідні приклади.

Особливістю ринку всіх пам'яток культури є те, що події передачі прав власності, які відбуваються при купівлі, здійснюються виключно за умови наявності індивідуальної й глибоко суб'єктивної налаштованості конкретного покупця на конкретний предмет – його прихованих гуманітарних маній, фінансових можливостей, а також непереборного бажання з тих чи інших (часто підсвідомо спровокованих й неосмислених) причин заволодіти конкретною пам'яткою культури. Вмотивованість, опосередкована фінансовими та практичними потребами, виступає, як правило, на другому плані. Отже, потреби покупця не є фізично необхідними, тобто базальними відносно його життя, вони являються нам як приховані від зовнішнього спостереження й суспільного контролю, глибоко суб'єктивні та такі, що не можуть бути розглянуті як повністю вмотивовані об'єктивними причинами. Виходячи з цього, розуміємо, що будь-які прогнози щодо здійснення операцій з культурними цінностями, здійснені лише на основі операцій порівняння конкретного предмета з його аналогами, які були колись проданими, є у більшості випадків неприродними і безпідставними в цілому.

Об'єктивних фактів чи обставин, встановлених незалежними експертами, і таких, які могли б бути покладеними в основу побудовання прогнозів, майже не існує. Фіксовані у відкритому продажу ринкові показники, як ми вже говорили, не можуть бути наперед й об'єктивно прогнозованими, а згадуючи про протокол вмотивованості процедур прогнозування вартості [1], маємо також погодитися з думкою про те, що єдиним джерелом більш-менш об'єктивної та обґрунтованої інформації є вартісні показники у пропозиції та супровідна інформація, яка надається продавцем.

У момент пропозиції потенційному покупцеві продавець або власник наголошує на позитивних якісних ознаках пам'ятки культури та її причетності до значимих історичних, культурних та інших подій та відомих особистостей, номінально визначає її якість, подає найбільш переконливі порівняння з аналогами (якщо вони є), вказує на її позитивні аспекти, унікальність та придатність до здійснення соціокультурних обрядів, враховує наявність важливої й документально оформленої супровідної інформації, доводить її автентичність, вивчає проблему наявності потенційних покупців й оцінює рівень їх зацікавленості у здійсненні покупки, визначає найбільш перспективний спосіб просування на ринку, враховує рівень видатків, які виникають у процесі передачі прав власності, враховує час, обставини та місце для здійснення відповідних операцій.

Отже, порівнюючи між собою об'єми інформації про вартісні показники на пам'ятки культури у пропозиції та вартісні показники, які сформувалися в результаті здійснення операцій відкритої купівлі-продажу, відзначимо, що останні хоча й більш інформаційно ємні, менш об'єктивні, проте містять суб'єктивно вмотивовану і приховану інформацію та інформацію, пов'язану з непередбачуваними обставинами. Це співвідношення формалізується за допомогою діаграми Венна представленої на Рис.1.

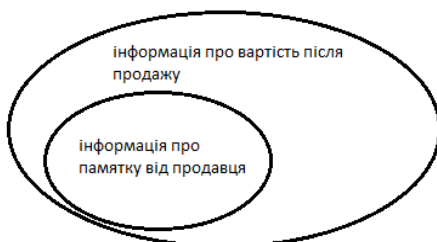


Рис. 1. Діаграма Венна, яка вказує на співвідношення поглинання інформації про пам'ятку культури від продавця, з інформацією про неї, утвореною після продажу

Наприклад, у процесі підготовки до продажу пам'ятки культури може з'ясуватися, що існує кілька покупців на один предмет, причому ці покупці агресивно налаштовані один проти одного – готові до боротьби за право власності. В цьому випадку ціна може бути значно підвищеною продавцем і, врешті-решт,

право власності здобуде більш налаштований на придбання покупець. Іншими словами, з'являється нова й непередбачена експертом інформація про пам'ятку. Водночас, якщо знову впродовж невеликого проміжку часу винести на продаж ту саму пам'ятку, то прогнозування її вартості на основі попередньо проданої буде позбавлене сенсу, адже сукупність непередбачуваних обставин буде іншою.

Аналізуючи особливості торгівлі культурними цінностями, ми знову повернемося до необхідності прогнозування вартості на основі врахування сукупності позитивної та більш об'єктивної супровідної інформації, а саме: інформації, яка фіксується у пропозиції.

На жаль, у сучасній нормативно правовій базі оцінки [4, 5] є вимоги щодо обов'язкового застосування оцінювачами порівняльного методу прогнозування вартості об'єктів, який передбачає обробку і врахування інформації про вже здійснені операції з подібними культурними цінностями, тобто на основі інформації про вже здійснені угоди. Це призводить до створення додаткових складнощів оцінювачам, які, розуміючи те, що прогнозні показники вартості культурних цінностей все одно повинні бути максимально обґрунтованими на рівні показників у пропозиції (й цих даних дуже багато), вдаються до штучного підбору аналогів та приховування справжніх мотивацій оцінки. Професійна підгонка результатів у цій сфері майже не піддається виявленню й верифікації, а отже, виявляється цілком виправданою результатом.

В цілому схема роботи експерта культурних цінностей під час аналізу стану ринку відповідає системі загальної організації науки і є такою:

- Перший етап – укладання дослідницької бази даних. База – це тематично однорідний перелік прикладів у пропозиції.

- Другий етап – це аналіз отриманої інформації та змістовним освоєнням виявлених емпіричних закономірностей, а також побудування теоретично обґрунтованої загальної асимптотичної прогнозної моделі.

- Третій – це використання побудованої математичної моделі для здійснення прогнозів у межах завдань замовника експертизи та застосування деяких процедур верифікації відносно отриманих результатів.

Зміст вже сказаного, звичайно, необхідно пояснити на кількох прикладах, відтак, звернемося до аналізу ринку, посилаючись саме на описані вище рекомендації.

Приклад 1. У прогнозуванні вартості творів живопису й графіки, звернемося до аналізу численних пропозицій, представлених у всесвітній інформаційній мережі. Так, на сторінках сайту Arts.i., де щоденний перелік творів живопису й вітчизняних та зарубіжних художників, виставлених на продаж, сягає позначки більшої за 100 тисяч взірців, а також представлені картини, створені у різних стилях і техніках, що мають різні розміри й написані майстрами з різним рівнем визнання. Посилаючись на це джерело та максимально враховуючи наявну в ньому інформацію, створюємо дослідницьку базу, яка повинна містити всі суттєві для нас характеристики й може представлена у вигляді Таблиці 1. Вибірка творів у таблиці повинна бути досить великою – від 50 до 200 взірців.

Таблиця 1

Показники питомої вартості творів живопису в пропозиції на сайті Arts.i.

№ за пор.	Назва твору, автор і його коротка характеристика	Фото	Розміри твору у сантиметрах	Пропонована вартість у євро	Питома вартість у євро за дм ²
1.	Крайнева Анастасія "Мороз и солнце"		40 x 70	50	1,78
2.	Громенко Марина "Девушка с гранатом"		60 x 60	70	1,94
3.	Сюзева Наталія "Кофе гляссе".		40 x 50	50	2,5

На вказаному сайті твори живопису подані у порядку їх реєстрації й не систематизовані за ознаками визнання автора, напряму його творчості або за вартістю. Більшість з цієї інформації залишається невідомою, тому після укладення дослідницької бази за формою, поданою вище, ми здійснюємо комп'ютерне сортування табличної інформації від найменшого до найбільшого показника питомої вартості. Кількість представлених у базі зрізів може бути від 50 до 100.

Так, наприкінці 2012 р. ми уклали звіт про аналіз ринкових показників вартості живопису у пропозиції, який складався з 83 зрізів, фрагмент якого подано в Таблиці 1. Для упорядкування цієї бази даних, ми здійснили сортування наявної у ній інформації за характеристикою від найменшого показника питомої вартості, який становив 4,4 євро за дециметр квадратний, до найбільшого – 850 євро за дециметр квадратний. Як бачимо, різниця питомих показників вартості художніх творів дуже велика. Якщо перенести інформацію у середовище комп'ютерних продуктів EXEL і побудувати полігон розподілу спостережених даних, то матимемо таку картину (Рис. 2).

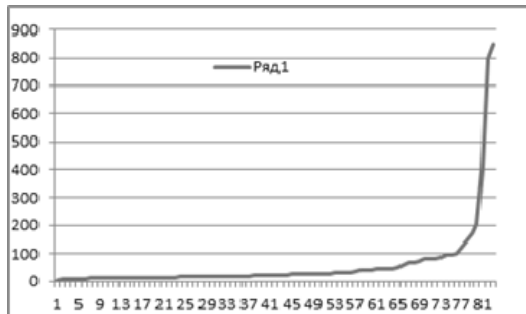


Рис. 2. Співвідношення питомої вартості творів живопису до порядку вартості

З поданого графіку видно, що переважна більшість (92%) творів живопису, що представлена на ринку, характеризуються питомою вартістю до 100 євро за дециметр квадратний, причому навіть у цьому інтервалі більша частина творів (70 %) має оцінку питомої вартості, що не перевищує 30 євро за дециметр квадратний.

Найбільша з можливих виділених груп близьких за питомою вартістю картин описується показником, що не перевищує 15 євро за квадратний дециметр. Отже, згадуючи формулювання основного закону товарознавства про те, що вартість пропорційна кількості позитивної інформації про товар [2], а також про те, що кількість інформації описується логарифмічною функцією, ми трансформуємо поданий вище полігон розподілу значень питомої вартості творів живопису на ринку, шляхом логарифмування вісі ординат за основою 2 (Рис.3).

Причому вісь абсцис в даному випадку вже розглядатиметься як спеціальний номінально визначений параметр якості, який можна умовно називати "порядок вартості".

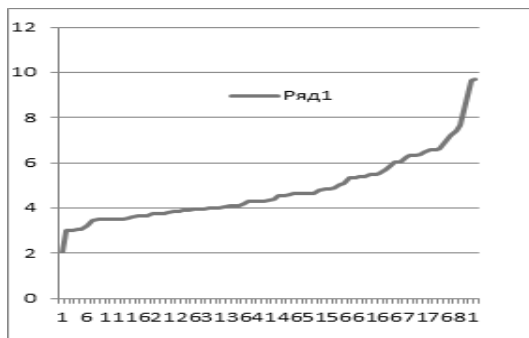


Рис. 3. Співвідношення логарифмованих за основою 2 показників вартості та порядку вартості

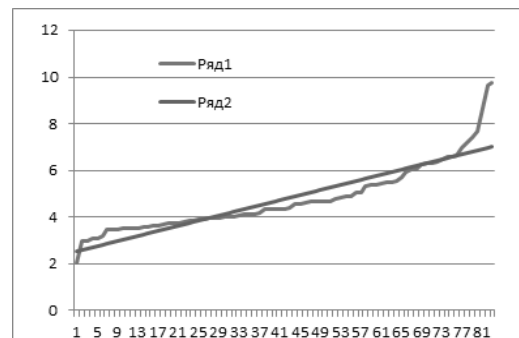


Рис. 4. Співвідношення логарифмованих значень питомої вартості художніх творів та теоретичної прямої, обрхованої за методом найменших квадратичних відхилень К.-Ф. Гауса

Новий графічний формалізм дозволяє шляхом застосування обчислювальних інструментів EXEL побудувати теоретичну лінійну функцію ($y = ax + b$) для апроксимації (найбільш вдалого аналітичного опису) спостереженої тенденції. Для цього обчислимо її параметри, а саме: нахил (в EXEL ця функція позначена "НАКЛОН") та вільний член рівняння (яка в EXEL позначена: "ОТРЕЗОК").

На графіку, представленою на Рис. 4, суміщено спостережений графік логарифмованих значень питомої вартості художніх творів та теоретичної прямої, обрхованої за методом найменших квадратичних відхилень К.-Ф. Гауса [3].

Видно, що теоретична пряма (виділена червоним кольором: Ряд 2) добре описує загальну спостережену тенденцію збільшення показника питомої вартості у відповідності з збільшенням "порядку вартості".

Розрахунковий показник кореляції (К. Пірсона [3]) між спостереженими даними (ряд 1) та теоретично обрахованими (ряд 2) сягає величини 0,91, що дозволяє впевнено пропонувати відповідне регресійне рівняння для обчислення питомої вартості (С) будь-якого представленого на експертизу твору живопису, що відноситься до певного порядку вартості (х). Рівняння матиме такий вигляд:

$$C = 2^{(0,055x + 2,465)}$$

З вже сказаного зрозуміло, що для досягнення стану найбільшої вмотивованості результатів, увесь інтервал значень питомої вартості варто поділити на кілька груп за товарознавчими (споживчими) характеристиками й далі повторити усі обчислення для кожного з них.

Перша група описуватиме твори живопису з найбільш низькими показниками питомої вартості від 4 до 15 євро за дециметр квадратний (середнє значення 9,5 євро за дециметр квадратний: порядок вартості – 25). Це роботи починаючих майстрів та прості за художньою композицією твори утилітарного призначення (які, як правило, використовуються у якості декоративного елемента інтер'єрів).

Друга група творів (середня вартість) охоплює інтервал від 15 до 75 євро за дециметр квадратний і описує твори з ознаками, що свідчать про їх соціокультурне значення та придатність для здійснення соціокультурних обрядів на досить високому рівні. Середнє значення питомої вартості 45 євро за дециметр квадратний. Порядок вартості – 63.

Третя група творів (висока вартість) описує твори з питомою вартістю від 75 євро за квадратний дециметр та вище. Порядок вартості – 80. Це твори які набули певного визнання і написані відомими художниками на актуальні теми і в популярних стилях.

Представлений вище поділ творів живопису не є єдиною можливою схемою фрагментації шкали якості. Цілком виправданим буде також розподіл на більшу кількість груп, які дозволять більш докладно описати ті взірці, які ми в подальшому приймаємо за аналогі.

Виходячи з отриманих результатів аналізу реального ринку в пропозиції, ми можемо досить обґрунтовано здійснювати прогнози за такою загальною схемою.

Перше. Детально вивчивши представлений до експертизи твір, а також посилаючись на висновки мистецтвознавців, визначити його спорідненість до творів, описаних на шкалі "порядок вартості".

Друге. За допомогою емпіричного рівняння обрахувати питому вартість представленого твору.

Третє. Враховуючи розміри картини, мету оцінки та додаткові критерії, які вказують на її якість, згідно з протоколом оцінки, описаним раніше [2], обрахувати її прогнозну вартість.

Як бачимо з прикладу, всі операції такого прогнозування є цілком зрозумілими й здійсненими у порядку, що не суперечить традиціям обробки баз даних, обґрунтованими й верифікованими. Відтак, врахування додаткових та суб'єктивно вмотивованих факторів, що можуть мати вплив на прогнозування вартості при виконанні чітко визначених практичних завдань експертом, немає жодного сенсу.

Слід також вивчити вплив окремих суб'єктивних факторів на очікувану операційну вартість пам'ятки і, можливо, попередити про це замовника експертиз. Серед таких факторів особливе місце посідають: наявність конкуренції в операціях продажу, наявність більш як одного покупця на один предмет, місце та час продажу, терміновість виконання операцій продажу, особиста фінансова залежність продавця або покупця та зацікавленість сторонніх осіб (посередників) [1].

Приклад 2. До експертизи представлено скульптурну пам'ятку культури з дерева. Потрібно визначити можливість її порівняння з іншими, представленими на ринку, та прогнозувати її вартість.

Порядок наших дій в цілому буде таким, як і той, що описаний вище. Спочатку ми укладемо добірку прикладів у табличній формі пам'яток культури з дерева (різьблення), що представлені на продаж. Тут слід пояснити, що вироби з дерева суттєво відрізняються за розмірами, є двовимірними або тривимірними творами, отже при виборі питомих характеристик якості, ми зупинилися на показнику питомого діагонального бруто розміру фігури, який будемо обчислювати у євро за один сантиметр діагонального виміру.

Всього було до бази даних було включено 64 взірці пам'яток культури з дерева, створених майстрами різного рівня визнання та кваліфікації.

На Рис. 5, 6 та 7 подані відповідно: розподіл показників питомої вартості, логарифмований графік розподілу питомих показників вартості й графік результатів апроксимації спостереженої тенденції за допомогою лінійної функції, подані нижче.

Можемо переконаватися, що первинний розподіл питомих показників вартості дерев'яних виробів, як і у попередньому прикладі, добре описується логарифмічною функцією. Рівняння, за яким ми можемо прогнозувати питому вартість (С) творів, що відносяться до певного порядку вартості (х) у пропозиції, є таким: $C = 2^{(0,11x - 0,193)}$

З останнього графіка, де синім кольором відображено спостережену тенденцію, а червоним – теоретичну, зрозуміло, що прогнозування є досить достовірним, адже розрахунковий показник кореляції відповідає рівню 0,966.

Процедура побудування прогнозів щодо питомої вартості пам'яток культури з дерева буде тією самою.

Спочатку увесь інтервал поділяємо на кілька інтервалів. Здійснюємо детальний товарознавчий опис кожного з них. При прогнозуванні відносимо предмет нашого вивчення до одного з інтервалів й з'ясовуємо інтервал вартісних показників, які відповідають його якісним параметрам.

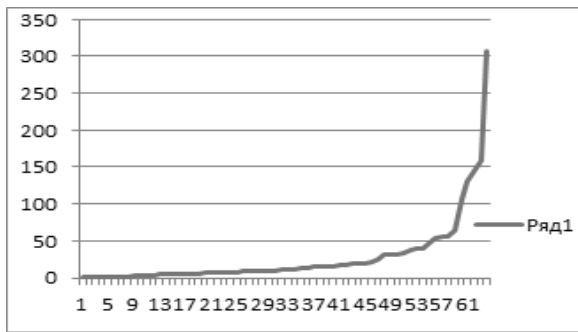


Рис. 5. Співвідношення питомої вартості творів з дерева до порядку їх вартості

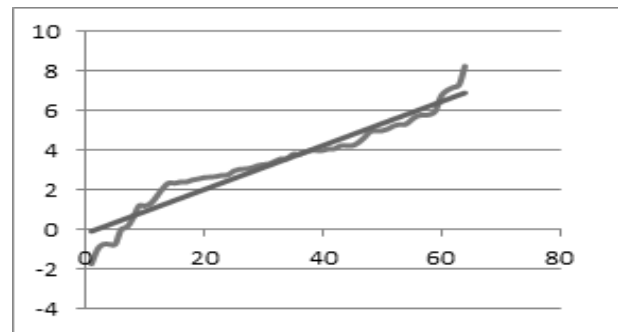


Рис. 6. Співвідношення логарифмованого показника питомої вартості творів з дерева та теоретично обчисленої тенденції до порядку їх вартості

Так само буде цікаво проаналізувати базу даних побудовану на інформації про представлені у пропозиції керамічні вироби мистецтва. Відповідним чином будемо дослідницьку базу (вибірку) даних. Як і у випадку з дерев'яними виробами, нас будуть цікавити питомі показники вартості – євро за один сантиметр діагонального брутто розміру.

До бази даних було включено 76 взірців керамічних пам'яток культури, створених майстрами різного рівня визнання та кваліфікації. На Рис. 7 та 8, відповідно, подані: розподіл показників питомої вартості відносно порядку вартості; логарифмований графік розподілу питомих показників вартості й графік результатів апроксимації спостереженої тенденції за допомогою лінійної функції.

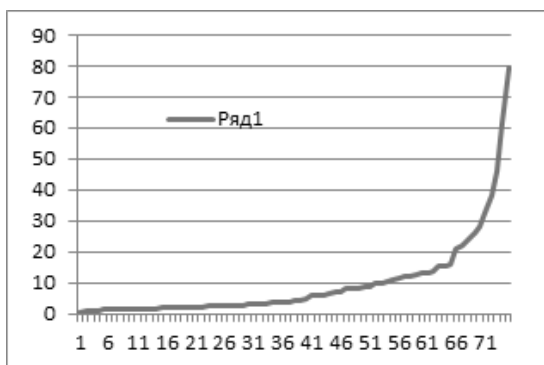


Рис. 7. Співвідношення показників питомої вартості керамічних творів та порядку вартості

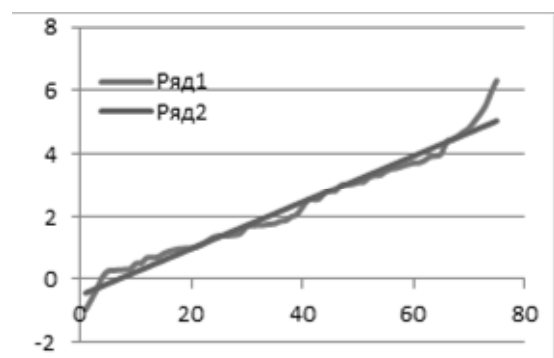


Рис. 8. Співвідношення показників логарифмованих показників питомої вартості керамічних творів та теоретично обчисленої тенденції до порядку вартості

Рівняння, за яким ми можемо прогнозувати питому вартість (С) творів, що відносяться до певного порядку вартості (х) у пропозиції, є таким: $C = 2^{(0,07x - 0,508)}$

З представленого графіка, де синім кольором відображено спостережену тенденцію, а червоним – теоретичну, зрозуміло, що прогнозування є досить достовірним, адже розрахунковий показник кореляції сягає рівня 0,98.

Для зручності прогнозування весь діапазон значень питомої вартості керамічних виробів теж можна розділити на кілька інтервалів. Перший – це прості й не вкриті ангобом вироби з питомими показниками від 0,5 до 10 Євро за сантиметр діагонального брутто виміру. Другий – твори середньої складності, що описуватимуться діапазоном питомих вартісних показників від 10 до 20 Євро за сантиметр брутто діагонального розміру. Третій – високохудожні вироби в вартісними показниками значно вищими за вже згадані.

Той самий спосіб побудування та вивчення баз даних можна рекомендувати для аналізу інформації про твори з бронзи, чавуну, гіпсу, природного каміння (граніт, пісковик та мармур), тобто для усіх різновидів скульптурних творів мистецтва.

Водночас є й такі види мистецтва, де застосування питомих показників не мають сенсу. Наприклад, художнє цифрове фото, де розміри твору можуть бути будь-якими за побажаннями замовника, художнє льялькарство, де одночасно застосовуються різні матеріали та техніки виготовлення, годинники усіх типів (наручні, камінні, інтер'єрні), автомобілі, окремі пам'ятки друкарства, як то художні альбоми, та інше. Отже, слід пам'ятати, що існує багато видів пам'яток культури, а також багато специфічних завдань для експертів, де питомі показники не використовуються.

З поданого вище емпіричного матеріалу можна зробити дуже багато корисних висновків щодо можливостей аналізу ринків та прогнозування вартості та загальних механізмів ціноутворення на пам'ятки культури.

Перший й найбільш важливий висновок полягає у тому, що будь-які пропозиції, пов'язані з виставленням товару на продаж, описуються характерним, логарифмічним розподілом показників вартості у просторі характеристики "Порядок вартості". А саме: $C = \alpha 2^N$ де: C – прогнозована вартість; α база оцінки; N – кількість позитивної інформації про якість об'єкта оцінки. Ця закономірність прослідковується на усіх ринках світу й для усіх без винятку товарів. Причина, за якою розподіл товарів на ринку завжди підпорядковується виключно такій закономірності, полягає у соціальній й фінансовій нерівності суб'єктів та об'єктів господарювання, притаманній будь-якому суспільству. Формулювання цього закону товарознавства має бути таким: "Розподіл вартісних показників товарів на рику відповідає розподілу фінансових можливостей потенційних покупців".

У результаті аналізу спостережених графіків розподілу показників вартості на ринках, ми також вкотре переконаємось, що основним аргументом до збільшення вартості товарів у пропозиції для більш заможних потенційних покупців є додаткова товарознавча інформація про позитивні якості товару, а відтак знову підтвердимо справедливості основного закону товарознавства: "Чим більше позитивної інформації про товар, тим вища його якість й вища вартість".

Наведена формула також вказує на те, що для змістовного товарознавчого аналізу спостереженої на поданих вище графіках тенденції, фахівець повинен раціонально фрагментувати шкалу якості, утворюючи певні категоріальні групи потенційних покупців й описати конкретні характеристики товару, які є доступними цим групам. Тобто величина, яку ми назвали "порядок вартості", трансформується у величину "х" – "порядок цінності". Саме ця номінальна характеристика повинна фігурувати у формульних розрахунках. Для її осмисленого використання вона потребує повного товарознавчого опису, тобто опису товарознавчих особливостей кожної виділеної групи товарів.

З поданого вище ми також маємо можливість зрозуміти, що об'єми ринків споживання для товарів з різними якісними і вартісними характеристиками суттєво відрізняються. Дорогі товари, якими є пам'ятки культури, мають дуже обмежені можливості просування на ринку, тому цією справою, як правило, займаються люди, що мають доступ до заможних верств населення.

Важливо також відзначити, що розподіл вартісних показників вже реалізованих товарів також підпорядкований визначеному нами товарознавчому закону, однак, що стосується цін на пам'ятки культури, то їх специфіка описується надвисокими й суб'єктивно вмотивованими відхиленнями від теоретично обрхованих показників. Саме тому ми рекомендуємо вивчати розподіл вартісних показників на пам'ятки культури у пропозиції, адже такі результати прогнозування позбавлені зайвого суб'єктивізму.

Нагадаємо, що кожен результат прогнозування, отриманий експертом, повинний бути максимально обґрунтованим, але стосовно нього не можна використовувати характеристики "правильний" або "неправильний".

Другий важливий висновок полягає у тому, що теоретично обрхована тенденція дає змогу експерту визначити найбільш вмотивовану базу оцінки у межах вибраної множини об'єктів.

Дійсно, логіка побудування прогнозів і окремі норми законодавства вимагають від експерта визначити мінімальну вартість товару (пам'ятки культури), яка приймається за вартість її відтворення, тобто вартість виготовлення такої самої пам'ятки-копії, але, звичайно, позбавленої відповідних властивостей відношення – причетності до видатних мануфактур, особистостей, подій й так далі, згідно з обраним для прогнозування протоколом оцінки. Отже, виникає проблема визначення собівартості виготовлення копії.



Уявімо, що ми здійснюємо прогнозування вартості картини І.І. Левітана "Свіжий вітер". Волга, 1895. Розміри: 50 x 70 см. (Третьяковська галерея в Москві). Написати таку картину дуже складно, а створити її точну копію майже неможливо, тому художник, який спробує оцінити вартість виконання такої роботи, визначить її дуже високо. У результаті ми з'ясуємо, що спроба відтворити картину є вкрай складною й тривалою, а вартість дуже високою й навряд такою, яка у свій час була притаманна створенню оригіналу. Отже, визначити базову вартість, виходячи з пропозиції створення копії, часто неможливо.

Звичайно, можна спробувати знайти на сучасному ринку картину аналогічну за тематикою, виставлену на продаж й, а отже, декларувати базову вартість. Однак цей спосіб визначення базової вартості буде також хибним, адже він буде пов'язаним з численними суб'єктивно опосередкованими обставинами продажу, місцем продажу, рівнем визнання виконавця, не вмотивованими надбавками або знижками, зацікавленістю власника й таке інше.

Аналізуючи усі можливі шляхи з'ясування базової вартості для творів живопису, ми вважаємо, що найкращою характеристикою базової вартості (тобто вартості відтворення) є величина найменшої вартості на графіку теоретичної функції, яка описує загальну тенденцію збільшення вартості творів у зв'язку зі збільшенням позитивної інформації про них. Ця характеристика обґрунтована статистичною добіркою багатьох творів мистецтва відповідної видової приналежності і відповідає відомим показникам якості; є незалежною від ряду суб'єктивних факторів (звичайно не від усіх).

Обрахувавши базу оцінки та застосувавши відповідний протокол, ми отримуємо найбільш вмотивований та несуперечливий прогноз.

Третій важливий висновок полягає у тому, що всебічний аналіз полігонів розподілу вартісних показників, який здійснює експерт для вивчення реального ринку у пропозиції, дає змогу об'єктивізувати існування окремих товарознавчих груп товарів, створити відповідні аналітичні можливості для аналізу якісних характеристик товарів, споріднених за способом споживання, напрямом і метою використання. В свою чергу, товарознавчі групи віддзеркалюють об'єктивне існування окремих груп потенційних споживачів з їх фінансовими можливостями, а також дозволяють визначити відповідні об'єми споживання. Об'єм споживання товару, як відомо, є одним з найбільш важливим показником, що впливає на ліквідність.

Як ми вже говорили, кожен з представлених вище полігонів розподілу значень вартісних показників може бути поділений щонайменше на три інтервали. Перший інтервал – це товари з максимально низькими характеристиками якості, але доступні майже всім членам суспільства; другий – товари підвищених якісних характеристик, які доступні середньому класу; третій – товари, що характеризуються найвищими якісними показниками й доступні лише окремим фінансово забезпеченим верствам населення.

Коли йдеться про пам'ятки культури, слід відразу вказати на ту їх особливість, що більшість з них взагалі недоступна, або краще сказати – нецікава для людей, фінансові можливості яких знаходяться на рівні задоволення базових потреб (їжа, одяг і житло). Середній клас потенційно може споживати пам'ятки культури, але у дуже обмеженій кількості. Це переважно професійна символіка, інтер'єрні та екстер'єрні прикраси, дешеві ювелірні вироби тощо. Отже, для змістовного товарознавчого аналізу полігонів розподілу вартісних показників на пам'ятки культури нам необхідно обов'язково брати до уваги, що видова специфіка товарів може накладати суттєві обмеження на спосіб побудовання теоретичних моделей й експертних прогнозів.

Висновок, який напрошується при генерації наших уявлень про можливість опису окремих товарознавчих груп товарів, що мають ознаки культурної цінності, такий: "видова специфіка пам'яток культури не повністю віддзеркалюється у загальних товарознавчих характеристиках" (системна емерджентність).

Водночас ми повинні розуміти, що існування універсальних уявлень про пам'ятки культури і коштовності дає змогу використовувати їх в аналізі усіх видів пам'яток культури, формуючи при цьому більш загальну й світоглядну картину для категоріального осмислення і визначення цінності в цілому. Більш диференційовані й предметно підпорядковані уявлення й відповідні їм товарознавчі поняття можуть існувати, наприклад, "технічні пам'ятки культури", "остеологічні пам'ятки культури", "бібліографічні пам'ятки культури", "геологічні пам'ятки культури", "палеонтологічні пам'ятки культури", "ювелірні пам'ятки культури" й так далі, але вони не замінять загальних уявлень, а їх особливі якості не повинні відобразитися в спеціальних протоколах оцінки.

Ми можемо досліджувати природу соціально обґрунтованих уявлень в цілому, еквівалентом яких є уявлення про "пам'ятки культури", але не можемо змінювати зміст цих загальних уявлень на користь пам'яток культури з особливою видовою специфікою, адже у цьому випадку ми виключаємо існування самого індивідуального світогляду – "за деревами не бачимо лісу".

Четвертий важливий висновок стосується можливості обґрунтовано та несуперечливо підходити до вивчення змістовності вартісних показників, тобто проблеми комплексного ціноутворення. Це також означає, що від способу фрагментації полігону розподілу значень вартості сильно залежить результат прогнозування. Фактично, ми вимушені визнати майже суб'єктивний характер процедури фрагментації полігону розподілу вартісних показників, однак, пояснюючи зміст й мету наших розрахунків і використовуючи чіткий протокол оцінки, ми можемо максимально обґрунтувати схему фрагментації.

П'ятий важливий висновок стосується можливості обрахування достовірності (рівня обґрунтованості) отриманих прогнозів, хоча й з відомими теоретичними обмеженнями. Щоб висвітлити можливість незалежної від уподобань експерта перевірки якості прогнозування культурних цінностей, варто зосередитися на таких питаннях: на скільки великий вплив на результати прогнозування вартості має вибір джерела інформації для укладання вихідної бази даних; чи існує достатня кількість інформації на ринку коштовностей для здійснення операцій прогнозування; чи достатньо чітко сформульована мета оцінки; на скільки змістовною є інформація про існування факторів впливу на реальну ринкову вартість; чи очікуємо ми значних відмінностей між прогнозованими та спостереженими на реальному ринку вартісними показниками; чи існують альтернативні методи прогнозування вартості, які укорінилися в практиці й задовольняють потенційного замовника експертизи.

Кожне з описаних вище питань потребує самостійного й ґрунтовного дослідження, але результати таких досліджень, як правило (але не завжди), матимуть такий самий рівень вмотивованості, як і результати досліджень, описані вище. Після їх проведення неминуче з'являються нові питання пов'язані з необхідністю їх верифікації. Отже, нові сумніви породжують нові сумніви і т. д. Так процес верифікацій стає нескінченним. Тому, шукаючи інструменти для перевірки отриманих результатів прогнозування, не слід прагнути вирішувати усі проблеми. Верифікація може бути корисною в плані обмежень на використання результату й конкретизацією мети досліджень. Наприклад, ми маємо обґрунтувати рівень стартової вартості на картину при її продажу на внутрішньому ринку. Звичайно, для здійснення прогнозів ми будемо укладати дослідницьку базу даних, використовуючи всі показники, притаманні пропозиції на споріднений товар на внутрішньому ринку. Але ми можемо не врахувати, що потенційних покупців на цей товар в Україні може не бути, й на аукціон прийдуть іноземці, які мають можливість придбати її за значно більш високою ціною. З іншого боку, ми можемо достеменно знати, що іноземці зацікавлені у придбанні цього твору мистецтва й готові з'явитися на внутрішньому аукціоні, але не враховувати того, що вивіз з території України пам'яток культури певного рівня значимості є забороненим, а відтак, втрачається сенс проводити відповідну роботу.

Питання, порушені вище, заслуговують спеціальних й досить об'ємних досліджень фахівців.

Аналізуючи стан ринку коштовностей за допомогою інформації, поданої в світовій інформаційній мережі, ми легко знаходимо факти продажу різноманітних предметів, які за видовою специфікою та індивідуальними ознаками є спорідненими з тими, які ми вивчаємо. Спорідненість (типологічна спорідненість або типологія) може бути і часто буває дуже умовною і, як правило, стосується лише мети використання пам'ятки. На перший погляд, спорідненість може здаватися навіть недоречною.

Порівняння культурних цінностей між собою в контексті завдання прогнозування вартості є досить складною процедурою, яка потребує уважності у частині синтезу несуперечливості висловлювань. Водночас вона є цілком досяжною. В раніше опублікованій книзі [2] ми пропонували здійснювати порівняння предметів за допомогою графологічних моделей, однак така робота потребувала значних зусиль або використання спеціальних комп'ютерних програм. У цій роботі ми пропонуємо (додатково) здійснювати за допомогою інтегральних показників якості, тобто з використанням вище поименованих індексів. Це значно спрощує графологічні моделі і дозволяє проводити одночасне співставлення до 10-15 об'єктів без застосування обчислювальної техніки.

Порівняння пам'яток культури між собою можна також здійснювати за допомогою розрахункових показників спорідненості або візуалізації їх характеристик на графіках і діаграмах. Кінцевим результатом порівняльного аналізу є впорядковані послідовності пам'яток культури в напрямку зростання їх загальної якості, а відповідно – прогнозованої вартості.

Література

1. Індутний В. В. Використання міжнародних стандартів в процедурах прогнозування вартості культурних цінностей /Індутний В. В. // Матер. Міжнародної конференції "Нерухомі об'єкти культурної спадщини: інвестиції в збереження; досвід оцінки; законодавче регулювання". – Українське товариство оцінювачів; Національний університет "Львівська політехніка", 2012. – С.47-56.
2. Індутний В. В. Оцінка пам'яток культури /Індутний В. В. – К.: СПД Моляр С.В., 2009. – 537 с.
3. Кассандров О. Н. Обработка результатов наблюдений /Кассандров О.Н., Лебедев В.В. – М.: Наука, 1970. – 200 с.
4. Міжнародні стандарти оцінки. – Восьме видання МСО 2007. – К.: АртЕх, 2008. – 403 с.
5. Загальні засади оцінки майна і майнових прав: Національний стандарт №1 / Затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 10.09.2003 р. №1440.

References

1. Indutnyi V. V. Vykorystannia mizhnarodnykh standartiv v protsedurakh prohnzuvannia vartosti kulturnykh tsinnosteï /Indutnyi V. V. //Mater. Mizhnarodnoi konferentsii "Nerukhomi obiekty kulturnoi spadshchyny: investytsii v zberezhennia; dosvid otsinky; zakonodavche rehuliuвання". – Ukrainske tovarystvo otsiniuvachiv; Natsionalnyi universytet "Lvivska politekhnikha", 2012. – S.47-56.
2. Indutnyi V. V. Otsinka pamiatok kultury / Indutnyi V. V. – K.: SPD Moliar S.V., 2009. – 537 s.
3. Kassandrov O. N. Obrabotka rezul'tatov nablyudeniy /Kassandrov O.N., Lebedev V.V. – M.: Nauka, 1970. – 200 s.
4. Mizhnarodni standarty otsinky. – Vosme vydannia MSO 2007. – K.: ArtEkh, 2008. – 403 s.
5. Zahalni zasady otsinky maina i mainovykh prav: Natsionalnyi standart №1 / Zatverdzhenyi postanovoiu Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 10.09.2003 r. №1440.

Індутний В. В.

Рынок культурных ценностей: сравнительный анализ

Описаны примеры расчетов, необходимых для составления отчетов о состоянии рынка культурных ценностей с различной видовой спецификой; сформулированы теоретические основы товароведения движимых предметов, которые имеют культурную ценность, а также представлены аргументы, которые доказывают непри-

годность к практическому использованию ряда приемов прогнозирования стоимости культурных ценностей, основанных на сравнительном подходе и сопоставлении с уже проданными аналогами.

Ключевые слова: качественная оценка, стоимостная оценка, обработка баз данных, рыночные показатели стоимости, отчетность о состоянии рынка.

Indutnyy V.

Cultural property markets: a comparative analysis

Today, a growing interest in qualitative methods and valuation of cultural values. It is associated with several factors inherent in modernity – economic globalization, the growing interaction between the world's cultures, the emergence of new types of financial transactions of cultural monuments and market expansion. Contemporary developments in mathematical prediction required to act in the following order: statement of purpose assessment, the formulation of clear guidelines evaluation, establishment of baseline data on the basis of kinship items that are already on the market and use of well-defined mathematical apparatus for predictive conclusions, analyze the information and meaningful exploration revealed empirical regularities, as well as building a general asymptotic theory-based prediction model and the use of certain procedures with respect to the verification of the results. Regarding the purpose of forecasting, it is dependent on a number of subjective factors but provides some general options – an assessment of possible losses in case of loss of the owner attractions assessment for the purpose of pre-training assessment to conduct financial transactions (insurance, mortgage, lease, backing securities, etc.). In addition, in the case of pre-training, the amount of information that accompanies the memorial culture in the process of promotion to roar pattern reflects: "About monuments after the sale is much more capacious than the accompanying information from the seller". This is because at the time of the sale of an additional motivation for the acquisition is related to subjective factors.

Predicting the value should be based on knowledge of the two basic laws of merchandise that are both formulations of the basic principles of assessment. First: "The more positive information about the monuments, the higher the quality and therefore the cost." The second, "The distribution of cost parameters on monuments in the market corresponds to the distribution of financial opportunities to potential buyers." The paper also provides several examples of analysis of market data. In particular, paintings, works of art made of wood and ceramic products. Thus, the analysis of the market of paintings found that the distribution of cost factors in the market is described by a logarithmic dependence ("value" (C) – "order value" (x)), which is well formalized by means of the empirical equation: $C = 2^{(0.055x + 2.465)}$. This fully confirms the dependence of the second law of merchandise.

Index matching theoretical assumptions to actual observed patterns (Karl Pearson) is 0.91, indicating that the use of the results obtained in the problems of forecasting value. The results also allow you to share a set of information in the database into separate merchandising team. The first is characterized by relatively low values of the unit cost of works describing the achievements of young artists who, although marked talent, but not yet the recognition and popularity. Specific cost of these works is 4 to 15 euros per square decimeter. The second group – artists recognized nationally and sufficiently publicized. The specific cost of the works is 15 to 75 euros per square decimeter. The third group – the famous and popular artists, the specific cost of which ranges from 75 to 400 euros per square decimeter. It is also reasonable distribution to more groups that allow to describe in more detail those models, which we later (when the transactions prediction value), by taking counterparts. So simple calculations allow for the development of art results in a convincing level. The same method was processed material market works with wood and ceramics, which allowed to reach the following conclusions:

1. Any suggestions related to the invoicing of the goods for sale are described and it is a characteristic logarithmic distribution of cost in space characteristics "order value". Namely, $S = \alpha 2N$ where: C – Estimated cost; α base estimates; N-number of positive information about the quality of the assessment. This pattern is evident in all the markets of the world and for any and all commodities. reached the following conclusions:

2. Analysis of the distribution ranges of cost performance, performing to examine the real market supply, allowing to prove the existence of certain commodity product groups, use appropriate analytical capabilities for the analysis of the qualitative characteristics of products related by way of consumption, direction and purpose of use.

3. From the way the fragmentation of the polygon value distribution cost to individual merchandising group determines the final outcome prediction. This is an important conclusion derived requires an expert to individual motivations of their actions.

4. Prediction quality depends on: the choice of information sources, the number of processed information, the accuracy of forecasting statement of purpose, there is information about the main impacts to the real market value and the existence of other forecasting methods that can detect more effective within the goal.

Keywords: quality assessment, valuation, processing databases, market value indicators, reporting on the state of the market.

ІНДУСТРІЯ ДОЗВІЛЛЯ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Статтю присвячено виявленню й обґрунтуванню передумов, що сприяли становленню дозвілля як культурної індустрії у країнах Західної Європи та США. Виявлено комплекс взаємопов'язаних та взаємозалежних чинників, що вплинув на становлення дозвілля як індустрії. Серед них соціально-економічні й технологічні досягнення, освітній і культурний розвиток, соціальна політика, розвиток соціальної, географічної, навіть щоденної мобільності. Пріоритетним визначено зростання вільного часу та зміну його внутрішньої структури, що формує нові потреби людини й зумовлює появу нових видів дозвіллевої діяльності.

Ключові слова: дозвілля, дозвіллеві практики, культурна індустрія, дозвіллева субкультура.

У сучасному суспільстві характерним є зростання значимості дозвілля як такого, що впливає на якість життя людини. З одного боку, дозвілля стало невід'ємною складовою буття пересічної особистості, а з іншого – активно використовується владою як соціальний медіатор у вирішенні численних суспільних проблем (від подолання ціннісної дезорієнтації до збільшення кількості робочих місць і вирішення питань безробіття). Тому всебічний науковий аналіз проблем, пов'язаних із характером і масштабами суспільних потреб у спеціально організованому дозвіллі, рівнем їх задоволення, якістю дозвіллевого обслуговування, є актуальним і необхідним. Проте весь складний і суперечливий комплекс питань, пов'язаних із динамічним розвитком дозвіллевої сфери та обґрунтуванням передумов, які сприяли цьому розвитку, зокрема, у вітчизняній культурології висвітлений недостатньо й поверхнево. Значною мірою це пояснюється тим, що тривалий час дозвілля сприймалося як вторинне, залишкове явище, повністю залежне від соціально-культурних й економічних умов.

Об'єктивний аналіз становлення дозвілля як культурної індустрії у країнах Західної Європи та США (в яких ця сфера характеризується високим рівнем розвитку й багатоманітністю організаційних форм дозвіллевої інфраструктури) дасть змогу виявити сукупність позитивних і негативних моментів функціонування індустрії дозвілля, типових для сучасного етапу суспільного розвитку, в тому числі України.

Еволюція дозвілля як культурної індустрії у сучасному суспільстві простежується передусім у статистичних матеріалах першого дослідницького міжнародного проекту за участю представників Бельгії, Болгарії, Чехословаччини, Франції, ФРН, НДР, Угорщини, Нідерландів, Перу, Польщі, США, СРСР, Югославії, реалізованого протягом 1964–1970 рр. під керівництвом А. Салаї ("The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Population in Twelve Countries", 1972). На початку 1990-х рр. у дев'яти країнах (Франції, Німеччині, Великобританії, Греції, Нідерландах, Польщі, Іспанії, Швеції, Росії) здійснено міжнародне дослідження "Leisure Policy in Europe" (1993 р.), результати якого під керівництвом П.Бремхема викладено в окремій збірці. Зразки життя людей у різних країнах досліджують засновані у другій половині ХХ ст. "Міжнародна асоціація вивчення часу", "Асоціація соціальних досліджень часу" та інші, результати діяльності яких опубліковано у численних соціологічних збірках, укладених за активної участі Н. Семюель ("The Future of Leisure Time", 1994), Дж. Гушмана, А. Дж. Вііла й Дж. Цузана ("Free Time and Leisure Participation: International Perspectives", 2005) та інших науковців. Ґрунтовні дослідження містять і матеріали "Європейського соціального дослідження", в якому брали участь представники 24 європейських країн, зокрема України [6; 10; 11; 12; 13; 14].

Водночас у вітчизняній літературі висвітлення процесу індустріалізації дозвілля у сучасному світі можна звести до окремих публікацій, присвячених даній тематиці. Йдеться про статті Д. Бочарнікова ("Дозвілля й рекреація в сучасному великому місті: між самотністю і юрбою"), О. Копієвської ("Організаційно-правове забезпечення рекреаційної діяльності в Україні"), М. Шевченко ("Технології дозвілля і глобалізація"), Н. Цимбалюк ("Цивілізація дозвілля як перспективний проект розвитку сучасного суспільства", "Дозвілля як фактор соціалізації сільської молоді", "Туризм як культурно-дозвіллеве явище: до історії становлення та розвитку") та інші.

Метою статті є виявлення й обґрунтування передумов, що сприяли становленню дозвілля як культурної індустрії в країнах Західної Європи та США.

Серед основних з них маємо вказати передусім на зростання обсягу вільного часу, що актуалізувало проблему організації культуродоцільного дозвілля. Принципи її вирішення розроблено внаслідок ухвалення "Конвенції про обмеження тривалості робочого часу на промислових підприємствах до 8 годин на день і 48 годин на тиждень" (набула чинності 1921 р.) й закріплено в "Рекомендаціях щодо розширення можливостей використання працівниками вільного часу", прийнятих на Генеральній конференції Міжнародної організації праці 1924 р. Маючи на меті "розширити можливість використання працівниками дозвілля", члени Міжнародного бюро праці запропонували вжити заходів, щоб створити умови людині використовувати вільний час у повному обсязі згідно зі своїми індивідуальними уподобаннями, фізичними, розумовими і духовними здібностями, вважаючи такий розвиток "великою цінністю з

погляду прогресу цивілізації" [2, 69]. Рекомендуючи членам організації проводити ефективну й активну пропаганду з формування громадської думки щодо правильного використання працівниками свого вільного часу, наголошувалося на необхідності передбачити "всі запобіжні заходи, щоб уникнути будь-якого зазіхання на свободу тих", для кого призначаються заклади організованого дозвілля і відпочинку [2, 72].

У першій половині ХХ ст. закони про восьмигодинний робочий день були прийняті в Бельгії, Франції, Італії, Швейцарії, Польщі та інших країнах. Щоправда, їх запровадження доволі часто супроводжувалося численними неузгодженостями й непослідовністю. У Франції 1936 р. введено 40-годинний робочий тиждень, який містив 5 робочих днів і 2 вихідні. У США Закон "Про справедливі умови праці" (1938) також визначав 40-годинний робочий тиждень. У повоєнні роки такі закони набули чинності, практично, в усіх західноєвропейських країнах і передбачали оплачувану відпустку (від двох тижнів) та часткову зайнятість.

На сьогодні у розвинених країнах стандартом вважається 40-годинний робочий тиждень (у Франції з 2002 р. – 35-годинний), для відсталіх країн – 45–48 годинний. Річний робочий час у США триває в межах 1900–2000 годин, у Європі – 1400–1800 годин. Згідно з Конвенцією МОП (№ 175 "Про роботу на умовах неповного робочого часу", 1994), держави зобов'язані дотримуватися однакових правил охорони праці й забезпечувати однаковий захист осіб, зайнятих неповний і повний робочий день [2, 1447–1451].

З другої половини ХХ ст. спостерігається тенденція до індивідуалізації і персоніфікації режимів праці, до запровадження, крім традиційного робочого дня, альтернативних графіків роботи. Так, за гнучким графіком працює майже 48 відсотків фірм у країнах Західної Європи, які прагнуть оптимізувати виробничий процес передусім осіб, у яких є маленькі діти. Діє й скорочений робочий тиждень з додатковим вихідним – переважно у понеділок або п'ятницю.

Водночас потрібно мати на увазі, що зростання вільного часу не означає автоматичного збільшення обсягу дозвілля, який інтенсивно коригується під впливом інших форм часових витрат (зокрема, додаткової роботи або ведення домашнього господарства). Збільшення вільного часу внаслідок зростання безробіття також навряд чи дає підстави стверджувати про зростання обсягу дозвілля. До того ж, необхідно враховувати соціально-демографічну структуру суспільства, що доводить: найдинамічніше кількість вільного часу збільшувалась у ХХ ст. у певних категорій населення, зокрема дітей, осіб похилого віку, а також у молоді завдяки подовженню тривалості терміну навчання. Важливу роль у розвитку сфери дозвілля відіграло й переструктурування вільного часу, значна частка якого припадає на вихідні, відпускні періоди та святкові дні.

Згідно з соціологічними дослідженнями, на сучасному етапі найбільше часу (42–50 % на добу) витрачається на задоволення фізіологічних потреб – сон і харчування [13]. Першість у витратах кількості часу на роботу належить Польщі (46,3 год. на тиждень), Греції – 45,5 год., Угорщині – 44,4 год., Чехії – 43,8 год., Словенії – 42,9, Ісландії – 42,5. Найменше часу на трудову діяльність витрачають голландці (33,4 год.), британці (37 год.), датчани (37,2 год.), норвежці (37,5 год.) та ірландці (37,6 год.). Лідерами у витратах часу на домашнє господарство визнано жителів Ісландії (5 год. 4 хв.), Ірландії (5 год. 2 хв.), Словаччини (5 год.), Польщі (4 год. 8 хв.), Угорщини (4 год. 4 хв.), Чехії, Іспанії та Люксембурга (по 4 год. 30 хв.) [6, 47].

На розвиток сфери дозвілля, окрім збільшення обсягу вільного часу, впливає і зростання рівня життя, а отже, сімейного добробуту, створюючи нові можливості для використання дозвілля за бажанням. Якщо у першій половині ХХ ст. населення витрачало на харчування і проживання майже весь сімейний бюджет, то, починаючи з 50-х років ХХ ст., ця частка повільно, але невпинно знижується. Ж. Бодрійяр, аналізуючи зростання споживацької спроможності протягом 1950–1970-х років у країнах Європи й США, наголошує на покращенні середнього рівня життя майже вдвоє порівняно з початком ХХ ст. Цей процес зумовив і зміни в структурі витрат: недомашні витрати (відвідування ресторанів, туристичні мандрівки, придбання спортивного інвентарю тощо) зростають значно швидше [1, 23] (Таблиця 1).

Таблиця 1

	ТБ	Радіо	Кухонні прилади	Холодильники	Пральні машини	Електро-водонагрівачі	Телефони	Автомобілі
<i>Середньостатистичні показники на 100 жителів (у відсотках)</i>								
Великобританія	23	26	34	35	52	44,8	16,2	13,7
Німеччина	13,1	13,2	47	59	41	19	12	13,9
Нідерланди	10,8	25,6	11,6	22	46,7	11,3	14,9	7,6
Бельгія	11	25,9	10	33	67	6	12,1	10,9
Франція	7,3	22,1	5,1	44	36	14	10,1	16,9
Італія	7,2	17,6	8,1	38	12	15,8	8,1	9,4
США	31,1	93,6	38,6	98,3	78,1	19,9	42,1	36,4

Тобто вивільнені кошти використовуються на придбання житла, радіо- і телеапаратури, автомобілів, інших побутових товарів, які не лише полегшують ведення домашнього господарства, а й змінюють ставлення людини до свого дозвілля – і в межах власної домівки, і за її межами. Зокрема, згідно з дослідженнями Кредитного бюро економічного розвитку ООН, протягом 50–60-х років ХХ ст. найпоширенішими практиками дозвілля було охоплено таку кількість населення (у відсотках) [1, 23] (Таблиця 2).

Таблиця 2

	Мають відеореєстратор	Мають сад	Відвідують кафе	Займаються спортом	Відвідують кінотеатри	Відвідують спорт. видовища	Відвідують театр	Відвідують музей	Фотографуються більше 10 разів на рік	Протягом останніх 3 років виїздили за кордон
<i>Підсумкові відсотки</i>										
Великобританія	2	45	26	13	20	20	27	22	35	13
Франція	3	42	14	7	30	16	14	15	30	22
Нідерланди	3	34	7	13	15	23	18	11	42	43
Бельгія	2	33	18	5	27	19	15	10	23	40
Німеччина	1	34	13	8	23	16	22	9	31	32
Італія	1	11	27	3	44	14	13	7	14	10

Отже, аналізуючи бюджетну структуру європейських домогосподарств, Ж. Бодрійяр дійшов висновку: частка витрат на культуру й дозвілля протягом 50–60-х років ХХ ст. зросла майже на 50 відсотків [1, 36].

У США цей показник, за даними російської вченої О. Терехової, також збільшується: у 1965 р. сукупні витрати на товари культурно-масового призначення й дозвілля становили 58,3 млрд дол., тоді як у 1972 р. – 105 млрд дол., а у 1975 р. – 130 млрд дол. [5, 33]. Придбання товарів дозвілєвого призначення та користування дозвілєвими послугами мало таку динаміку [5, 37] (Таблиця 3).

Таблиця 3

Показник	1950	1955	1960	1965	1970	1975	1979
<i>товари (у відсотках)</i>							
телевізори, радіоприймачі, музичні інструменти	2,4	2,8	3,4	6,0	9,8	14,6	21,0
спортінвентар, човни, аероплани	0,9	1,4	2,1	2,9	4,9	9,5	17,1
книги, атласи, карти	0,7	0,9	1,3	2,1	3,5	3,4	6,0
<i>послуги (у відсотках)</i>							
відвідування кінотеатрів	1,4	1,3	1,0	0,9	1,1	2,3	4,4
відвідування оперних і драматичних театрів	0,2	0,3	0,4	0,5	0,7	0,8	1,6
відвідування спортивних змагань	0,2	0,2	0,3	0,4	0,5	0,7	2,0
заняття у спортивних секціях, клубах здоров'я, басейнах	0,5	0,6	1,2	1,5	1,8	3,5	5,1

Тобто безпосередньою умовою споживання дозвілєвих послуг та придбання товарів для організації дозвілля є платоспроможність населення, яка з другої половини ХХ ст. повільно, але невпинно, зростає, а також зрушення у структурі споживачьких витрат у напрямку задоволення нематеріальних потреб. Цей висновок підтверджують і відповідні статистичні дані початку ХХІ ст. [13].

Зростанню значимості дозвілля у сучасному суспільстві сприяли не лише соціально-економічні зрушення й технологічні досягнення, але й вплив комплексу взаємопов'язаних і взаємозалежних чинників, серед яких – освітній і культурний розвиток, соціальна політика (гарантоване пенсійне забезпечення, медичне страхування, оплачувані відпустки, пільгова система, каси і бюро сімейної допомоги), розвиток соціальної, географічної, навіть щоденної мобільності. Так, зростання загальноосвітнього й

культурного рівня формує людину з іншими потребами та інтересами, що позначається на характері дозвіллевих практик (від читання спеціалізованої й наукової літератури до відвідування культурно-просвітніх закладів та безпосередньої участі в культурно-мистецьких акціях).

Заходи з організації дозвілля набули нормативного забезпечення у відповідних законах ще на початку ХХ ст. Наприклад, у Великобританії в Законі про освіту (1921) стверджувалося, що місцеві органи освіти уповноважені створювати "будь-якого виду центри освіти дорослих і громадські центри, метою діяльності яких є створення сприятливих соціальних умов для відпочинку і розваг" [7, 63–67]. У 1925 р. в країні засновано центральну раду активного відпочинку, в 1937 р. прийнято закон про фізичну підготовку й активний відпочинок, у 1938 р. розпочато втілення державної програми "За здоров'я і силу". До організації дозвілля залучаються органи комунального господарства, охорони здоров'я і соціального забезпечення, внаслідок чого створено мережу комунальних асоціацій, громадських центрів у містах і клубів у сільській місцевості. Законом про реорганізацію системи освіти (Акт Батлера, 1944) завдання організації дозвілля покладається на місцеві органи освіти. У законі підкреслюється, що йдеться "про дозвіллеву діяльність культурно-розважального характеру" (Further Education, 41, (b) / Education Act, 1944). Подібні закони приймаються й у інших західноєвропейських країнах.

Наприкінці ХХ ст. з метою забезпечення прав і доступу до отримання якісних дозвіллевих послуг, які не шкодили б духовному й культурному розвитку людини (передусім дитини), у багатьох західноєвропейських країнах та США прийнято закони, що обмежують вплив негативних чинників на особу у сфері дозвілля. Так, у Мічигані (США) відвідування театрів, кегельбанів, інших розважальних і видовищних закладів для неповнолітніх під час "комендантської години" (21.00–6.00) для осіб до 17 років, а також у "шкільні" години забороняється; особам молодше 17 років не дозволяється грати на більярд і й тоталізаторі, за винятком приватних клубів, товариств і шкіл, які мають відповідну ліцензію. Заклади культури і дозвілля, які порушують ці правила чи не реагують на порушення закону іншими закладами, втрачають ліцензію. У Каліфорнії (США) вважається "незаконним до 18 років бути присутнім на громадській вулиці, авеню, шосе, дорозі, у провулку, парку, на дитячому майданчику чи іншій громадській території, у громадському закладі, місцях розваг або закладах харчування, на пустирі або неконтрольованому місті від 10.00 годин вечора до сходу сонця наступного дня", а також "протягом 8.30 – 13.30 годин того ж дня або в дні сесії в школі" [4, 80–81]. Порушення встановлених правил тягне за собою грошові штрафи й примусові роботи. Певні обмеження щодо участі у дозвіллевих практиках містить і Закон ФРН "Про охорону молоді", зокрема забороняється участь у танцювальних заходах особам до 16 років після дванадцятої години ночі; відвідування гральних залів і участь в азартних іграх тощо.

Згідно із законами Швейцарії, Німеччини, Франції, Голландії, право людини на відпочинок й культурний розвиток захищають освітні заклади, сім'я, соціальні й медичні служби, а також правоохоронні органи.

З другої половини ХХ ст. активно розвивається мережа закладів дозвілля, серед яких численна кількість добровільних, комерційних та державних установ. У великих містах особливої популярності набувають "магазинні" алеї, які надають різноманітні торговельні, розважальні та рекреаційні послуги. Одним із перших таких торговельно-розважальних комплексів стала Едмонтська Алея (Альберті, Канада), яка почала діяти 1981 р. і мала 800 магазинів, різноманітні атракціони, зоопарк, ковзанку, аквапарк, акваріум, готель "Країна фантазій".

На думку Ж. Бодрійяра, такі торговельно-розважальні заклади – синтез розкоші й комерційного розрахунку, суміш "мистецтва і розваг з повсякденністю". Вони пропонують споживачам шопінг, "ігрове блукання" та їх комбінації. Допомагають залучити відвідувачів у цей "витончений концерт споживання" кав'ярні, кінотеатри, книжкові магазини, бібліотеки, басейни, тенісні корти, церква й елегантні магазинчики. Культурний центр став комерційною складовою, відіграючи роль "ігрової субстанції", "аксесуарної розкоші", який не відрізняється від "Плейбою" чи "Трактату про палеонтологію". У діяльності такого комплексу поєднуються комерційний динамізм і естетична сутність, сучасний ритм і античне дозвілля, можливість придбати щось, а головне – відчути себе вільним від часу. Адже подібні комерційні заклади доступні сім днів із семи, і вдень, і вночі [1, 6–12].

Об'єктивну інформацію для аналізу дозвіллевих практик населення в європейських країнах на сучасному етапі становлять звіти національних статистичних служб країн, які беруть участь у міжнародних соціологічних дослідженнях в середині 2000-х років. Щоправда, на соціологічні показники впливає вік і соціальний статус респондентів, які взяли участь у дослідженні. Вільний час використовують переважно на спілкування, хобі, перегляд телепередач, читання, прослуховування музики і на мандрівки. Однак під час дозвілля найбільше дивляться телепередачі: більше трьох год. на день (37,3 % британців, 23,6 % бельгійців, 42,1 % греків, 21,7 % голландців, 19,6 % угорців, 17 % німців). Від півгодини до години щодня витрачають на читання газет: у Норвегії – 44,9 %, Швеції – 43,8 %, Ісландії – 43 %, Фінляндії – 42,8 %, у Швейцарії – 34,2 %, Нідерландах – 33,8 %, у Данії – 30,5 % та Великобританії – 27,6 %. Більше трьох годин на день слухає радіо 31,2 % населення у Польщі, майже стільки ж – у Данії (31,1 %), Бельгії (31 %), Словенії (30,4 %) і Швейцарії (30,2 %), Ірландії (29,5 %) і Словаччині (29,1 %) [6, 8, 82, 83]. Майже половина населення витрачає свій вільний час на неформальну освіту: в Ісландії курси, лекції та тренінги з метою удосконалення своїх знань і навичок відвідує 51,8 % насе-

лення, у Норвегії – 47,8 %, у Данії – 47,7 %, у Швеції – 45,8 %, у Швейцарії – 45,1 %, у Фінляндії – 44,2 % [6, 78].

1. Диференціація дозвілля полягає у відмінностях його проведення серед різних вікових категорій населення: люди пенсійного віку більше читають, ніж іншого віку, дорослі більше працюють, виховують дітей і мандрують, молодь надає перевагу колективним видам дозвілля (відвідуванню кінотеатрів, концертів, ярмаркових вистав, дискотек, тематичних парків); діти – розвиваючим заняттям та іграм. Найактивнішими учасниками "спортивного дозвілля" є молодь 16–18 років, неактивними – люди віком 55–75 років, чоловіки займаються спортивними видами діяльності більше за жінок, а представники соціально забезпечених верств населення – активніше, ніж малозабезпечені [8, 110–118].

2. Здійснені в США соціологічні дослідження виявили популярні види дозвіллевих практик і загалом підтверджують європейські тенденції. Так, 41 % дорослого населення витрачає свій вільний час на перегляд телепередач, 40 % – на слухання радіо, 39 % – на читання, 39 % – на прослуховування музики, 36 % – на роботу на присадибній ділянці, 23 % – на релігійну діяльність, 20 % – на хобі, 19 % – на спортивні захоплення. Щоправда, на неформальну освіту жителі США витрачають лише 15 %, на художню творчість – 9 %, на відвідування театральних, музичних і балетних вистав – 6 %, серед політичних активістів – їх 4 % [14].

Т. Кендо, аналізуючи дозвілля американської молоді, дійшов таких висновків: 57 % підлітків щодня витрачають свій вільний час на перегляд телепередач, 38 % відвідують друзів або родичів, 38 % працюють на присадибній ділянці, 27 % – читають газети, 18 % – книги, 17 % – розважаються, катаючись на автомобілі, 14 % слухають музику, 11 % беруть участь у громадській роботі, 10 % витрачають свій вільний час на хобі [3, 308].

3. Особливості використання дозвілля різними соціальними групами дають підстави стверджувати про розвиток дозвіллевої субкультури дітей, підлітків, молоді, дорослих і пенсіонерів. У сучасному світі спостерігаються нові тенденції у використанні часу: робочий час поступово скорочується і диверсифікується (гнучкий графік роботи, суміщення роботи з додатковим навчанням і підвищенням кваліфікації, переважання неповного робочого дня); зменшуються витрати часу на ведення домашнього господарства і збільшується кількість населення, яке бере участь у виконанні домашньої роботи. Проте вільний час, обсяг якого зростає, використовується переважно на перегляд телепередач, слухання радіо і читання періодики. Так, найпопулярнішими серед різних категорій населення протягом тривалого часу є пасивні форми дозвілля (перегляд телепередач, читання періодики, слухання радіо). Для значної частини населення вони найдоступніші як матеріально, так й інтелектуально, адже не вимагають ні спеціального технічного устаткування, ні додаткових фінансових витрат, ні спеціальних знань, умінь і навичок.

Отже, здійснене нами дослідження дає змогу дійти таких висновків. З другої половини ХХ ст., паралельно із зростанням значимості дозвілля як складника життєдіяльності людини, формуються можливості збагачення засобів і способів задоволення дозвіллевих потреб населення. Підґрунтям для розвитку сфери дозвілля слугує комплекс взаємопов'язаних та взаємозалежних чинників, серед яких соціально-економічні й технологічні досягнення (а звідси – й покращання рівня життя), освітній і культурний розвиток, соціальна політика, розвиток соціальної, географічної, навіть щоденної мобільності. Однак пріоритетним нами визначено зростання вільного часу та зміна його внутрішньої структури, що формує нові потреби людини й обумовлює появу нових видів дозвіллевої діяльності.

Водночас наголосимо, що зростання вільного часу не означає автоматичного збільшення обсягу та покращання якості дозвілля. Подвійний та суперечливий характер дозвілля обумовив актуалізацію уваги до питань правового урегулювання організації дозвілля й забезпечення прав і доступу до отримання якісних дозвіллевих послуг, які не шкодили б духовному й культурному розвитку людини.

Література

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – М. : Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
2. Конвенції та рекомендації, ухвалені міжнародною організацією праці, 1965–1999. Т. 2. – Женева : Міжнародне бюро праці, 2001. – 1559 с.
3. Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии / Т. Кэндо // Личность. Культура. Общество. – 2000. – Т. 2. Вып. 1(2). – С. 283–308.
4. Понкин И. В. Зарубежные законы и документы о формировании и защите общественной нравственности и нравственности несовершеннолетних. Приложение к проекту Концепции государственной политики формирования и защиты нравственности детей в Российской Федерации / И. В. Понкин. – М. : Общественный совет Центрального федерального округа; Ин-т государственно-конфессиональных отношений и права, 2008. – 246 с.
5. Терехова О. В. Индустрия досуга в США: экономическое исследование / О. В. Терехова. – М. : Наука, 1983. – 176 с.
6. Україна та Європа: результати міжнародного порівняльного соціологічного дослідження / Є. Головаха, А. Горбачик, Н. Паніна. – К. : Інститут соціології НАН України, 2006. – 142 с.
7. Фоменко С. В. Английское государство и институционализация досуга населения в условиях 1920–1930-х годов. / С. В. Фоменко // Социальные институты в истории. Мат-лы научных конференций. – Омск, 1996. – С. 63–67.

8. Франция: Молодежь и культурный досуг "вне дома" // Культура в современном мире. – Вып. 2. – М., 1998. – С. 110–118.
9. Bramham P. Leisure Policy in Europe / P. Bramham, L. Henry, H. Mommas, H. Van der Poel (Eds.) ; CAB International. – Wallingford, UK, 1993. – 270 p.
10. Cushman G. Free Time and Leisure Participation: International Perspectives / G. Cushman, A. J. Veal, J. Zuzanek. – CABI, 2005. – 298 p.
11. Samuel N. The Future of Leisure Time / N. Samuel // New Routes for Leisure. – Lisbon, Portugal : Institute de Ciencias Sociais da Universidade de Lisboa, 1994. – P. 34–39.
12. Szalai AI. The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Population in Twelve Countries / Szalai AI. (Ed.). – Hague ; Paris : Mouton, 1972. – 868 p.
13. Time use at different stages of life Results from 13 European countries. – Luxemburg : European communities, 2003. – 77 p.
14. Trends in Leisure Research in USA. Research group ed ABC News and Harries Surrey. – Washington, 1992. – 332 p.

References

1. Bodriyyar Zh. Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktura / Zh. Bodriyyar ; per. s fr., poslesl. i primech. E. A. Samarskoy. – М. : Respublika; Kul'turnaya revolyutsiya, 2006. – 269 s.
2. Konventsii ta rekomendatsii, ukhvaleni mizhnarodnoiu orhanizatsiieiu pratsi, 1965–1999. T. 2. – Zheneva : Mizhnarodne biuro pratsi, 2001. – 1559 s.
3. Kendo T. Dosug i populyarnaya kul'tura v dinamike i razvitii / T. Kendo // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. – 2000. – T. 2. Vyp. 1(2). – S. 283–308.
4. Ponkin I. V. Zarubezhnye zakony i dokumenty o formirovanii i zashchite obshchestvennoy nravstvennosti i nravstvennosti nesovershenoletnikh. Prilozhenie k proektu Kontseptsii gosudarstvennoy politiki formirovaniya i zashchity nravstvennosti detey v Rossiyskoy Federatsii / I. V. Ponkin. – М. : Obshchestvennyy sovet Tsentral'nogo federal'nogo okruga; In-t gosudarstvenno-konfessional'nykh otnosheniy i prava, 2008. – 246 s.
5. Terekhova O. V. Industriya dosuga v SShA: ekonomicheskoe issledovanie / O. V. Terekhova. – М. : Nauka, 1983. – 176 s.
6. Ukraina ta Yevropa: rezultaty mizhnarodnoho porivnialnoho sotsiologichnoho doslidzhennia / Ye. Holovakha, A. Horbacyk, N. Panina. – К. : Instytut sotsiologii NAN Ukrainy, 2006. – 142 s.
7. Fomenko S. V. Angliyskoe gosudarstvo i institutsionalizatsiya dosuga naseleniya v usloviyakh 1920–1930-kh godov. / S. V. Fomenko // Sotsial'nye instituty v istorii. Mat-ly nauchnykh konferentsiy. – Omsk, 1996. – S. 63–67.
8. Frantsiya: Molodezh' i kul'turnyy dosug "vne doma" // Kul'tura v sovremennom mire. – Vyp. 2. – М., 1998. – С. 110–118.
9. Bramham P. Leisure Policy in Europe / P. Bramham, L. Henry, H. Mommas, H. Van der Poel (Eds.) ; CAB International. – Wallingford, UK, 1993. – 270 p.
10. Cushman G. Free Time and Leisure Participation: International Perspectives / G. Cushman, A. J. Veal, J. Zuzanek. – CABI, 2005. – 298 p.
11. Samuel N. The Future of Leisure Time / N. Samuel // New Routes for Leisure. – Lisbon, Portugal : Institute de Ciencias Sociais da Universidade de Lisboa, 1994. – P. 34–39.
12. Szalai AI. The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Population in Twelve Countries / Szalai AI. (Ed.). – Hague ; Paris : Mouton, 1972. – 868 p.
13. Time use at different stages of life Results from 13 European countries. – Luxemburg : European communities, 2003. – 77 p.
14. Trends in Leisure Research in USA. Research group ed ABC News and Harries Surrey. – Washington, 1992. – 332 p.

Петрова И. В.

Индустрия досуга в контексте современных культурных трансформаций

Статья посвящена выявлению и обоснованию предпосылок, которые способствовали становлению досуга как культурной индустрии в странах Западной Европы и США. Проанализировано комплекс взаимосвязанных факторов, которые повлияли на становление досуга как индустрии. Среди них социально-экономические и технологические достижения, образовательное и культурное развитие, социальная политика, развитие социальной и географической мобильности. Приоритетным определен рост свободного времени и изменение его внутренней структуры, которая формирует новые потребности человека и обуславливает появление новых видов досуговой деятельности.

Ключевые слова: досуг, досуговые практики, культурная индустрия, досуговая субкультура.

Petrova I.

Industry of a Leisure within the Context of Modern Cultural Transformation

This article is dedicated to revealing and grounding pre-conditions, which promoted the formation of leisure as cultural industry in countries of Western Europe and US.

It is marked that in the second half of the XXth cent., concurrently with the increase of leisure significance as a component of human vital functions, opportunities of ways and means enrichment of leisure needs satisfaction of population are formed. The complex of interrelated and interdependent factors serves as the basis for development of leisure sphere, among which are social and economic, technological achievements, educational and cultural level, improvement of social policy, development of geographical mobility. Although the leading factor, which influenced the formation of leisure as a cultural industry, is defined as increase of spare time and alteration of its inner structure, which forms new necessities of a person and causes the appearance of new leisure activity types.

The evolution of leisure practices in modern society is traced with using statistic materials of research international projects, which were realized in the second half of the XXth cent. – beg. of the XXIst cent. ("The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Population in Twelve Countries", 1972, "Leisure Policy in Europe", 1993, "The Future of Leisure Time", 1994, "Free Time and Leisure Participation: International Perspectives", 2005, etc.).

Leading pre-conditions which had an influence on actualization of the problem of organizing culturally expedient leisure in modern world are grounded. Among such the increase of spare time is determined, which influenced changes in the regimes "work-rest" (individualization and personification of work schedule, input of the shortened working week, lengthening of studying terms duration, etc.). At the same time it is stressed, that spare time increase doesn't mean automatic rise of leisure scope, which is intensively corrected under the influence of other time expenses forms (additional work, housekeeping or unemployment rise). The expediency of taking into account the peculiarities of social and demographic structure of society is underlined, which gives an opportunity to trace dynamic increase of spare time quantity in the XXth cent. only in some definite categories of population: children, retired people and youth (owing to the lengthening of studying terms duration). Restructuring of spare time also played an important role in leisure sphere development, main part of which is connected with days off, holiday periods and holidays.

The improvement of life standards, family welfare in general, influenced the development of leisure as cultural industry as well, which caused changes in the structure of consumer's expenditures in the direction of satisfying not material necessities and created new opportunities for using leisure at one's own request. In the first half of the XXth cent. the population spent for food and residence almost all family budget, since the 50s, slowly but ceaselessly this part has been reducing, causing changes in the expenditures structure: not home spending (visiting of restaurants, travelling, acquirement of sport inventory, etc.) increase essentially quicker. Disengaged means are used for acquisition of inhabited place, radio- and TV equipment, car, other domestic goods, which not only make housekeeping easier, but change person's attitude to his leisure in boundaries of own home and not.

Leisure is used actively by power as a social neurohumor in solving numerous social problems (from solving valued disorientation to rise of the quantity of working places and to surmounting the questions of unemployment). Therefore, in the article attention is paid to the questions of law regulating the leisure organization and ensuring rights and access to finding qualitative leisure service, which don't make harm to the person's spiritual and cultural development. According to the law in Switzerland, Germany, France, Holland the right of the person for leisure and cultural development are protected by educational establishments, family, social and medical services, and law enforcement authorities as well.

The process of creating leisure establishments network, among which a numerous quantity of voluntary, commercial and state establishments exists, is analyzed. In big cities "shop" alleys, which give various commercial, superficial and recreational services, become especially popular.

Peculiarities of using leisure by different social groups give a pretext to assert leisure subculture development of children, teenagers, adults and retired people. But leisure time, the amount of which increases incessantly, is used mostly for viewing TV programs, listening to the radio and reading periodicals. It is proved that passive forms of leisure stay the most popular among various categories of population during prolonged time (view of TV programs, reading periodic press, listening to the radio, over the last decades virtual leisure joins them). For the most part of population they are the most available financially and intellectually, because they don't demand neither special technical equipment nor additional financial expense, special knowledge, skills and practical knowledge.

Keywords: leisure, leisure practices, cultural industry, leisure subculture.

УДК 372.832(477)

Бабенко Надія Борисівна
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБИСТІТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ: ПРОЦЕСИ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ

У статті проаналізовано вплив соціально-культурного простору на соціалізацію та становлення особистості. Розглянуто процеси, що відбуваються у сфері культури та освіти в період демократичних перетворень в Україні; охарактеризовано тенденції суперечливого характеру розвитку суспільства, що впливають на процеси становлення та соціалізації особистості.

Ключові слова: особистість, соціалізація, українське суспільство, культура, освіта.

"Процеси, що відбуваються у соціально-культурній сфері в період демократичних перетворень, переходу України до сучасного ринкового господарства, входження її у світовий економічний і культурний простір неможливий без глибоких соціально-психологічних та духовних змін у масовій свідомості, без засвоєння кожною окремою особистістю нових цінностей, нових моделей і зразків поведінки. Суперечливий характер перетворень, що відбувається сьогодні в соціально-культурній сфері, суттєво впливає на процеси соціалізації та становлення особистості в сучасному соціумі".

"В українському суспільстві XXI століття складні й суперечливі уявлення про культурний і духовний розвиток особистості виникають не стільки від різноплановості осмислення об'єкта дослідження, скільки від поступу світового розвитку взагалі і трансформаційних процесів українського суспільства зокрема. В сучасних умовах розвитку України проблема формування культури і духовності все більше відображає історичні процеси укріплення демократичних основ державності й повсякденну увагу кож-

ній особистості. Так, ст. 11 Конституції України проголошено, що держава сприяє консолідації та розвитку української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а ст. 23 закріплено, що кожна людина має право на вільний розвиток своєї особистості, якщо при цьому не порушуються права і свободи інших людей, та має обов'язки перед суспільством, в якому забезпечується вільний і всебічний розвиток її особистості" [2].

"Сучасні теорії феномена культури і духовності особистості, процеси її соціалізації та становлення розглядають вітчизняні науковці В. Андрущенко, В. Бакіров, В. Барановський, Є. Бистрицький, Н. Богданова, Г. Горак, Л. Горбунова, Л. Губерський, А. Корецька, М. Лукашевич, М. Михальченко, В. Пазенок, В. Табачковський, В. Шинкарук; освітньо-виховні теорії, соціальні й культурні детермінанти та теорії традицій і сім'ї – І. Бичко, В. Журавський, В. Кремень, В. Ларцев, В. Лутай, В. Розумний, Л. Сохань, П. Щербань; соціально-культурну сферу та її вплив на соціалізацію особистості – українські соціологи Л. Аза, М. Головатий, Г. Головаха, В. Піча, О. Семашко, Ю. Тарабукін, Н.Цимбалюк, Н. Черниш та низку інших".

"Побудова державності в нашому суспільстві сприяє духовно-культурному відродженню нації й особистості з урахування вимог сучасності. Водночас у зв'язку з успадкованим від старої системи занепадом, відповідною деформацією духовності та недостатньою теоретичною розробленістю актуальних питань становленню та соціалізації особистості в умовах трансформації українського суспільства, шляхи вирішення цієї проблеми ще залишаються недостатньо ефективними. Розв'язання даної проблеми постає нагальним завданням соціології, культурології та інших суспільних наук".

Метою нашого дослідження є аналіз процесів соціалізації та становлення особистості в сучасному українському суспільстві. Реалізація поставленої мети досягається за допомогою вирішення таких завдань: визначити стан дослідження проблеми соціалізації та становлення особистості в сучасних наукових пошуках; уточнити поняття соціалізації особистості та виявити сучасні сутнісні характеристики її основ; розкрити становлення сучасної особистості в українському суспільстві; проаналізувати сутність пріоритетних соціально-культурних та освітніх чинників, що впливають на процеси становлення та соціалізації особистості.

Об'єктом дослідження є особистість в сучасному українському суспільстві. Предметом дослідження постають основні процеси соціалізації та становлення особистості в сучасному українському суспільстві.

Розбудова української державності, побудова громадянського суспільства неможливі без розвитку національної культури, що є основним фактором соціалізації особистості. Протягом років незалежності нашої держави основним завданням державного управління був розвиток економіки, тому вирішення проблем у духовній сфері суспільства відбувалося за залишковим принципом. Відсутність чіткої програми культурного та духовного відродження українського суспільства гальмувала втілення будь-яких реформ у всіх сферах суспільного життя.

"У вітчизняному науковому світі різні аспекти щодо розвитку культурної та духовної сфери суспільства, формування культури особистості розглядають багато дослідників. Зокрема, важливою для теоретичного аналізу національних цінностей є праця Г. Ситника "Національні цінності як основа прогресивного розвитку особистості, суспільства і держави", в якому автор наголошує, що розвиток духовності народу і його перспективи, становлення державності України має базуватися "на гармонійному поєднанні "загальнолюдських" та специфічних національних цінностей України" [9]. Фундаментальною працею для висвітлення та розуміння проблем розвитку духовної культури в Україні є праця В. Андрущенка, Л. Губерського та М. Михальченка "Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз" [4], у якій висвітлюються та аналізуються проблеми взаємозв'язку культури, ідеології та особистості як суспільних феноменів. Не менш важливою є колективна наукова праця "Культура-суспільство-особистість" за редакцією Л. Скокової [5], в якій подано узагальнений образ соціокультурної реальності сучасного українського соціуму. Для аналізу сучасного стану управління у сфері освіти цікавою є монографія В.О. Огнев'юка "Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку" [7]. У ній автор пропонує нову модель сучасної освіти, яка формується в умовах трансформації українського суспільства та глобальних змін у світі. Заслуговує на увагу праця В.А. Скуратівського, В.П. Трощинського та С.А. Чукут "Гуманітарна політика в Україні" [10], в якій аналізується сучасний стан гуманітарної політики в Україні, визначено її сутність, мету та завдання, напрями та пріоритети розвитку.

Важливу роль у становленні та соціалізації відіграє духовність особистості. Духовність як специфічна людська якість, що характеризує мотивацію й сенс поведінки особистості. Духовність – це позиція ціннісної свідомості, притаманна всім її формам – моральній, політичній, релігійній, естетичній, художній, але особливо значуща в сфері моральних відносин. Виховання духовності – це формування насамперед моральної свідомості: моральних норм, принципів, ідеалів особистості [8, 480]. "

"Сучасну ситуацію в Україні можна охарактеризувати як незадовільну для більшості людей з погляду економічних і соціокультурних умов існування. Однак системною кризою є, на нашу думку, криза духовна. Це відчуття величезної кількості людей безглуздості того життя, яке вони ведуть. Життя ускладнене тим, що в ньому важко знайти позитивний зміст через руйнування старих і дискредитацію нових цінностей.

Духовність є ціннісною підставою виховання особистості. Нині питання формування духовного розвитку особистості актуалізує проблеми виховання людяності, що плідно можуть бути вирішені з позиції ідеалістичної концепції людини. "

Життєвий шлях особистості пролягає через вибір певного способу життя та діяльності, зумовлених конкретними соціально-культурними умовами. За відносно однакового рівня потреб у суспільстві кожна особистість характеризується індивідуальним способом їх втілення, тому її поведінка різна і залежить від багатьох факторів. Свідомий і несвідомий вибір способу життєдіяльності пролягає через процес соціалізації особистості, проте здоровий спосіб життєдіяльності є передумовою та гарантом соціалізованого входження людини в реалії нашого світу.

Соціалізація особистості охоплює всі сфери її життєдіяльності, впливає на вибір способу життя і цей вплив має двосторонній характер, тобто обраний спосіб (стиль) життя впливає на подальше формування соціально-активної особистості. Соціалізація в широкому розумінні цього слова – це процес становлення особистості, реалізації людського в індивіді, входження особистості в соціум. Сутність соціалізації особистості полягає у формуванні її соціогенних параметрів, зокрема, детермінуючих (соціальних настановлень, соціальних потреб) і регулюючих (ціннісних орієнтацій) та їх поєднання в мотиваційні програми життєдіяльності під впливом інституційованого соціального середовища зі своїм набором цінностей [11,121].

Результат процесу соціалізації особистості залежить від здатності соціальних спільнот, соціальних інституцій створювати відповідні умови для розвитку, задоволення та наступної емоційної розрядки потреб особистості. У суспільстві першочергового значення набуває взаємодія стану людини із соціальними інститутами, вони виконують функції соціалізації, інтеграції, комунікації, інновації тощо.

Соціальний інститут сім'ї – це ціннісно-нормативний комплекс, за посередництва якого регулюється поведінка членів сім'ї, визначаються характерні їм соціальні ролі і статуси, формуються індивідуальні життєві стратегії. Сім'я є основним інститутом первинної соціалізації особистості. Включаючись у ціннісно-нормативну систему суспільства, сім'я виступає як своєрідний ціннісно-нормативний комплекс. Функція соціалізації є однією з найбільш важливих функцій інституту сім'ї, яка полягає у навчанні і догляді за дітьми, їх соціальному захисті. Її реалізація відбувається через цілеспрямований вплив на людину з метою формування певних моральних і фізичних якостей, звичок, навичок, установок, цінностей, прищеплення відповідних взірців і норм поведінки. Сім'я забезпечує соціалізацію молодого покоління, підтримання культурної безперервності суспільства. Вона включає в себе передавання дорослими членами сім'ї дітям нагромадженого досвіду, формування у них поглядів на життя, моральних, правових та етичних норм і правил поведінки, загальної культури, громадської і пізнавальної активності, прищеплення почуття громадянства. Незважаючи на оновлену систему суспільного виховання, сім'я, як і раніше, залишається основним середовищем життєдіяльності дітей, первинною ланкою соціалізації дитини, підготовки її до самостійного життя і формування особистості.

Важливим інститутом формування в індивіда інтелектуальної та духовної культури, інноваційності є освіта. Згідно з Законом України "Про освіту", освіта – це основа інтелектуального, культурного, духовного, соціального, економічного розвитку суспільства і держави. Україна визнає освіту пріоритетною сферою соціально-економічного, духовного і культурного розвитку суспільства. Одним з основних принципів освіти є гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок із світовою та національною історією, культурою, традиціями [1]. Одним з головних пріоритетів та органічною складовою освіти згідно з Доктриною є національне виховання, яке спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури [6, 27].

Серед соціальних інститутів культура також є важливим інститутом соціалізації особистості, уречевленою формою колективної свідомості. Під культурою ми розуміємо спосіб людського існування, форму, за допомогою якої все соціальне набуває змісту людської самовизначеності. Вона містить ціннісні орієнтації, колективні настановлення, уявлення про природний і соціальний світ, об'єктивовані норми моралі та права тощо. Соціалізуюча функція культури зорієнтована на передачу і засвоєння культурного спадку. Вбираючи в себе культуру, людина набуває свого духовного змісту – моральних уявлень, поглядів, стереотипів поведінки і самовираження, естетичних смаків тощо. В процесі соціалізації здійснюється взаємодія індивідуальних та культурних процесів. Складні зміни в поведінці індивіда набуваються в результаті досвіду і передаються через культуру.

На сьогодні культура є розгалуженою, інформативною, структурованою, професійною. Як засіб соціалізації культура контролює, регулює, впорядковує поведінку суб'єктів соціальної взаємодії. Її не можна засвоїти безпосередньо у колективно організованих формах дозвілля. У ході еволюції було сформовано мережу культурно-освітніх закладів: школи, театри, кінотеатри, ЗМІ та комунікації, заклади агітації й пропаганди, просвітницькі установи, церква, музеї тощо. Стосовно окремої особистості культура, як ресурс розвитку, сприяє формуванню суб'єкта історичної дії.

За роки здобуття незалежності, в процесі демократичних перетворень в українському суспільстві відбулись значні структурні зміни. У їх руслі принципово змінювалась і соціокультурна ситуація: обвальний спад виробництва, висока інфляція, високі ціни унеможлилювали бюджетне фінансування різних соціокультурних програм навіть на рівні залишкового принципу. Попередні дотації держави на культуру, освіту та науку були істотно скорочені, що несприятливо позначилось на функціонуванні традиційних закладів культури, сфери дозвілля, проведення вільного часу особистістю.

Аналіз перетворень, які нині відбуваються в культурно-освітній сфері українського суспільства, свідчить про їхній неоднозначний, суперечливий характер. З одного боку, падіння попередньої систе-

ми цінностей та норм, злам очевидності та смислу старого соціокультурного світу, розпад колишніх організаційних структур супроводжується руйнацією тогочасних зовнішньо-структурних форм і залежностей. З іншого – інституційні зміни в нашому суспільстві скеровані на конструкцію і вкорінення нового аксіонормативного порядку, пов'язаного з цінностями демократії та вільного ринку. На жаль, ці зміни відбуваються повільно, з великими труднощами. Як фіксують дослідження українських соціологів, має місце девальвація в масовій свідомості таких цінностей, як свобода, демократія, мобільність, комунікація, культурна активність тощо. В цих умовах рейтинг культурної активності, яка в ринкових умовах начебто не приносить ніякого зиску, знижується. Все це означає, що нові зовнішньо-структурні форми і залежності, що тільки утворюються в культурно-освітній сфері суспільства, поки що не здатні істотно впливати на культурно-духовне зростання населення, гарантувати людині права на культурний розвиток, доступність культурних цінностей і благ, духовне збагачення особистості.

Як відомо, духовне багатство особистості робить її стійкою, впевненою, цілеспрямованою, адекватною в поглядах і поведінці, здатною до самостійних рішень. Така особистість несе позитивні ідеї та емоції, розуміється на законах і проблемах суспільства, здатна бути відповідальною не лише за свої вчинки, рішення, а й за долю суспільства, в якому вона живе. Соціалізована особистість здатна аналізувати свої вчинки і дії, ставити перед собою значущі цілі, що відповідають вимогам і нагальним потребам суспільства, сім'ї, індивіда.

Здобуття вищої освіти, безсумнівно, сприяє зростанню культурних потреб особистості, формуванню її необхідних навичок, вмінь, настановлень та мотивації для їх задоволення. У сучасних умовах освіта є системою засвоєння культури, а культура – це середовище, в якому живе, росте і розвивається особистість. Культурно-освітня сфера суттєво впливає на процес соціалізації особистості, формування її духовного світу, визначення моральних цінностей в якості духовних орієнтирів. Необхідною передумовою формування духовного світу особистості є наявність вільного часу та усталені навички і можливості його проведення в той чи інший спосіб. Водночас духовні цінності людини, їх ієрархія зумовлюють її вибір на користь того чи іншого способу проведення дозвілля.

У сучасних умовах ринкові відносини у сфері культури обернулися великими негативними наслідками для молоді особистості: суттєво зменшилась кількість джерел, за допомогою яких забезпечується передача культурних цінностей. Різко скоротилася сфера професійної та аматорської творчості (гуртки художньої самодіяльності, прикладного мистецтва тощо), відбулись зміни в ієрархії термінальних та інструментальних цінностей молодих людей. Як відомо, зростання освітнього рівня особистості не призводить автоматично до підвищення мотивації задоволення культурних потреб. Разом з безсумнівним зростанням культурних потреб, що супроводжує освітній процес, молодь отримує й необхідні навички і вміння для їх задоволення. Однак ця сфера суспільного буття в сучасних умовах має ряд суперечностей. З одного боку, культурно-дозвіллі заклади покликані пропагувати високі культурні, моральні та духовні цінності. З іншого, в умовах обмеженого фінансування заклади і установи культури вимушені здійснювати заходи, які відповідають невибагливим вимогам споживачів.

Аналіз результатів різних соціологічних досліджень фіксує такі тенденції: переважна більшість молодих людей заклопотана повсякденними проблемами і негараздами, у них фіксується невисокий рівень культурних потреб, що реалізуються, як правило, в епізодичних і непослідовних зверненнях до культурних цінностей. Культурні потреби і запити здебільшого зводяться до найбільш простих та невимогливих проявів, задоволення чого не потребує організаційних, інтелектуальних чи вольових зусиль (відвідування дискотек, клубних вечорів, перегляд телепрограм і т. ін.), до того ж перевага віддається пасивним формам проведення дозвілля.

Водночас відвідування концертів класичної музики, музеїв, виставок, що потребує певного рівня компетентності, не є поширеним способом проведення дозвілля серед опитаної молоді. Напевно, надто високі ціни на квитки у театри, концертні зали зробили їх недоступними для більшості молодих людей, тому практично єдиним каналом, який забезпечує широкий доступ до художніх цінностей, вітчизняної та світової культури, стає телебачення, ЗМІ та відео-технічні засоби. Відбувається прагматизація свідомості особистості, нехтування зверненням до духовно-культурної спадщини і цінностей вітчизняної і світової культури. Водночас проведені Інститутом молоді дослідження культурної соціалізації молоді України показують, що переважна більшість особистостей має бажання освоювати національну культуру.

Отже, соціалізація особистості, її становлення, формування способу життя проходять під впливом різних факторів, що забезпечує важливий, з точки зору суспільства, результат. Логіка формування здорового суспільства така, що його стан залежить від розвитку кожної особистості.

За роки незалежності України в процесі демократичних перетворень в усіх сферах суспільного життя відбуваються глибокі зміни в смисложиттєвих цінностях молодого покоління, йде формування нової культури, в тому числі культури повсякденності. Однак поряд із національними цінностями завдяки ЗМІ, інтернету, рекламі, телебаченню тощо в Україні поширюються цінності й ідеали західного постіндустріального суспільства. Вони поступово укорінюються в суспільній свідомості, особливо ментальності молоді генерації, утворюючи фрагментарні, поверхові соціальні й культурні стереотипи, зорієнтовані на індивідуалізм і прагматизм. Водночас відбувається девальвація традиційних для нашого суспільства цінностей. Досвід і Заходу, і нашої країни однозначно свідчить, що без розширення можливостей доступу особистості до культури, освіти її повноцінна соціалізація стає неможливою.

Література

1. Про освіту: Закон України від 19.07.2002 (із змінами і доповненнями) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ubgd.lviv.ua/UA/zaochka/res/files.
2. Конституція України. Верховна Рада України; Конституція, Закон від 28.06.1996 № 254к/96-ВР (Редакція станом на 06.10.2013) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/go/254k/96-vr>.
3. Корецька А. І. Соціально-освітні чинники формування духовності особистості в сучасному українському суспільстві. Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / А.І. Корецька; АПН України. Ін-т вищ. освіти. – К., 2003. – 19 с.
4. Культура. Ідеологія Особистість: Методолого-світоглядний аналіз / В.Андрущенко, Л.Губерський, М.Михальченко. – К.: Знання України, 2002. – 515с.
5. Культура-суспільство-особистість: Навч. посібник / За ред. Л.Скокової. – К.: Інститут соціології НАН України, 2006. – 396с.
6. Національна доктрина розвитку освіти: затв. Указом Президента України від 17 квіт. 2002. – № 347. – С. 27.
7. Огнев'юк В.О. Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку / В.О. Огнев'юк. – К.: Знання України, 2003.– 390с.
8. Рибас Т. Православне іконописне мистецтво як засіб виховання духовності майбутнього вчителя / Т.Рибас//Человек в мире духовной культуры. – К., 2001. – С. 478-485.
9. Ситник Г. Національні цінності як основа прогресивного розвитку особистості, суспільства і держави / Г.Ситник// Вісн. НАДУ. – К., 2004. – Вип. 2. – С.369-374.
10. Скуратівський В. Гуманітарна політика в Україні: Навч. посіб. /Скуратівський В., Трощинський В., Чукут С. – К.: Міленіум, 2002. – 220 с.
11. Циба В.Т. Соціологія особистості: системний підхід (соціально-психологічний аналіз) / В. Т.Циба. – К.: МАУП, 2000.- 278 с.

References

1. Pro osvitu: Zakon Ukrainy vid 19.07.2002 (iz zminamy i dopovnenniamy) / [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: ubgd.lviv.ua/UA/zaochka/res/files.
2. Konstytutsiia Ukrainy. Verkhovna Rada Ukrainy; Konstytutsiia, Zakon vid 28.06.1996 № 254k/96-VR (Redaktsiia stanom na 06.10.2013) / [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://zakon.rada.gov.ua/go/254k/96-vr>.
3. Koretska A. I. Sotsialno-osvitni chynnyky formuvannia dukhovnosti osobystosti v suchasnomu ukrainskomu suspilstvi. Avtoref. dys... kand. filosof. nauk: 09.00.03 / A.I. Koretska; APN Ukrainy. In-t vyshch. osvity. – K., 2003. – 19 s.
4. Kultura. Ideolohiia Osobystist: Metodoloho-svitohliadnyi analiz / V.Andrushchenko, L.Huberskyi, M.Mykhalchenko. – K.: Znannia Ukrainy, 2002. – 515s.
5. Kultura-suspilstvo-osobystist: Navch. posibnyk / Za red.. L.Skokovoi. – K.: Instytut sotsiolohii NAN Ukrainy, 2006. – 396s.
6. Natsionalna doktryna rozvytku osvity: zatv. Ukazom Prezydenta Ukrainy vid 17 kvit. 2002. – № 347. – S. 27.
7. Ohneviuk V.O. Osvita v systemi tsinnostei staloho liudskoho rozvytku / V.O. Ohneviuk. – K.: Znannia Ukrainy, 2003.– 390s.
8. Rybas T. Pravoslavne ikonopysne mystetstvo yak zasib vykhovannia dukhovnosti maibutnoho vchytelia / T.Rybas//Chelovek v myre dukhovnoi kultury. – K., 2001. – S. 478-485.
9. Sytnyk H. Natsionalni tsinnosti yak osnova prohresyvnoho rozvytku osobystosti, suspilstva i derzhavy / H.Sytnyk// Visn. NADU. – K., 2004. – Vyp. 2. – S.369-374.
10. Skurativskyi V. Humanitarna polityka v Ukraini: Navch. posib. /Skurativskyi V., Troshchynskyi V., Chukut S. – K.: Milenium, 2002. – 220 s.
11. Tsyba V.T. Sotsiolohiia osobystosti: systemnyi pidkhid (sotsialno-psykholohichniy analiz) / V. T.Tsyba. – K.: MAUP, 2000.- 278 s.

Бабенко Н. Б.**Личность в современном украинском обществе: процессы социализации и становления**

В статье проанализировано влияние социально-культурного пространства на социализацию и становление личности. Рассмотрено процессы, которые происходят в сфере культуры и образования в период демократических преобразований в Украине; охарактеризовано тенденции противоречивого характера развития общества, которые влияют на процессы становления и социализацию личности.

Ключевые слова: личность, социализация, украинское общество, культура, образование.

Babenko N.**Personality in the Contemporary Ukrainian Society: the Processes of Socialization and Formation**

The article gives a detailed analysis of the impact of social and cultural space on personality's socialization and formation. It is shown the processes taking place in the field of culture and education during the democratic changes in Ukraine, it is characterized the trends of a controversial nature of society development, influencing the processes of personality's formation and socialization.

In Ukrainian society of XXI century arise complex and contradictory conceptions about the cultural and spiritual development of a person. These conceptions arise from the versatile meaningfulness of the object of study rather than from the progress of the world in general and transformation processes in Ukrainian society in particular. In contemporary conditions of Ukraine development, problem of culture and spirituality forming increasingly reflects the historical processes of strengthening the democratic foundations of the state and the daily attention to each individuality.

Important role in the formation and socialization plays the spirituality of a personality. Spirituality as a specific human quality that describes the motivation and meaning of a personality's behavior. The current situation in Ukraine can

be described as unsatisfactory for most people in terms of economic and socio-cultural conditions of existence. However, in our opinion, the systemic crisis is a spiritual crisis. This is the feeling of absurdity of life a lot of people lead. Life is complicated by the fact that it is difficult to find positive meaning because of the destruction of the old and the discrediting of new values. Spirituality is a valuable basis of the individuality's upbringing.

The life of the personality runs across the choice of a certain lifestyle and activity caused by specific socio-cultural conditions. Under relatively equal standard of needs in society, each personality is characterized by individual manner of their implementation, so that its behavior is different and depends on a lot of factors. Conscious and unconscious choice of walks of life runs across the process of personality's socialization, but a healthy way of life is the precondition and guarantee of a socialized entry of a person to the realities of our world.

Socialization of a individuality covers all areas of her life, makes an influence on a choice of lifestyle and this influence is bilateral, i.e the chosen way (style) of life affects subsequent formation of a socially active person. The result of the process of socialization depends on the ability of social communities, social institutions to create the appropriate conditions for the development, satisfaction and subsequent emotional relaxation of personality's needs. Interaction of the human condition with social institutions that perform the functions of socialization, integration, communication, innovation etc. acquires a top priority meaning.

The social institution of the family is a value-normative complex, through which is regulated the behavior of family members, are determined the characteristic social roles and statuses, are formed individual life strategies. The family is the basic institution of primary socialization of a personality. The social institutions of education and culture are equally important for socialization

Analysis of various sociological research shows that the overwhelming majority of young people is concerned about everyday problems and difficulties, they are fixed a low level of cultural needs, implemented usually in sporadic and inconsistent appeals to cultural values. Cultural needs and demands has been reduced to the most simple and undemanding manifestations, satisfaction of which does not need institutional, intellectual or volitional effort (visit discos, club nights, watching TV, etc.), besides they prefer more passive forms of leisure.

At the same time, a visit to classical music concerts, museums, exhibitions, requiring a certain level of competence, is not a common way of spending leisure time among the group of surveyed young people. Probably too expensive price of theater tickets make them unavailable to the most young people, so practically the only channel that provides access to artistic values, national and world culture, is television, media and video hardware. There is a pragmatization of personality's consciousness, neglect of the appeal to the spiritual and cultural heritage and values of national and world culture; simultaneously the research conducted by the Youth Institute of cultural socialization of Ukrainian youth show that the overwhelming majority of individualities has a desire to develop the national culture.

Thus, personality's socialization, its formation, creation of the lifestyle are influenced by various factors and it provides in terms of society an important result. The logic of the healthy society forming is that it depends on the development of each individuality.

Since independence of Ukraine, in the process of democratic transformations in all spheres of public life take place the profound changes in values of the younger generation concerning the values about meaning of life, goes on the formation of a new culture, including the culture of everyday life. The values and ideals of Western post-industrial society are spread in Ukraine along with the national values through the media, Internet, advertisement, television, etc. They gradually take root in the public mind, especially in the mentality of the young generation, creating a fragmentary, superficial social and cultural stereotypes, focused on individualism and pragmatism. At the same time, there is a devaluation of the traditional values of our society. Experience of both West and our country clearly shows that without the expansion of the personality's access to culture and education, its complete socialization becomes impossible.

Keywords: personality, socialization, Ukrainian society, culture, education.

УДК 008(477)

Копієвська Ольга Рафаїлівна
кандидат педагогічних наук, доцент

СТЕЙКХОЛДЕРИ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНЦІВ

Стаття присвячена вивченню різних груп, категорій стейкхолдерів, які мають вплив на культурне життя українців. Визначено і охарактеризовано організаційні та правові засади функціонування різних груп стейкхолдерів; проаналізовано соціально-економічні, політичні та мотиваційні аспекти їх діяльності; з'ясовано сильні і слабкі аспекти їх участі у вітчизняному культурному житті. На фактологічному матеріалі автор доводить важливість і значення впливу досліджуваного об'єкта на розвиток культури в Україні.

Ключові слова: культура, стейкхолдер, культурне життя, культурна політика, культурний простір.

Будь-яка сфера людського буття визначається і характеризується певною групою учасників або окремими індивідами, які можуть впливати на неї. Ключовим моментом в такому контексті є взаємодія різних зацікавлених у розвитку окремої сфери стейкхолдерів, що призводить до її повноцінного функціонування. Так, однією з важливих сфер людського буття є культура, яка в сучасних соціально-економічних, політичних умовах набуває нового змісту і вимагає щодо її становлення, розвитку та ефективного використання відповідної зацікавленості й підтримки з боку різних стейкхолдерів.

Розглядаючи культуру як специфічний вид людської діяльності, ми визначаємо її вплив на регулювання культурного життя як окремо взятої людини, громадянина, так і певної соціальної групи з метою формування світогляду, розвитку та реалізації культуротворчого потенціалу. Отже, одним з основних завдань культури є прагнення зберегти або змінити світ людей так, щоб це відповідало інтересам всіх стейкхолдерів культурного життя. Це, в свою чергу, допускає наявність у всіх зацікавлених осіб, груп осіб певного інтересу до культурної сфери, пов'язаного з ним уявлення про належний стан системи культури, про стратегічні і пріоритетні цілі і завдання, а також про дійові методи, форми здійснення відповідних завдань культурної політики держави. Культуру при цьому розуміють як певну систему важливих для людини змістовних комплексів-цінностей, які здатні виступати регулятивними принципами індивідуальної та групової поведінки.

Актуальністю досліджуваної проблеми зумовлена мета дослідження – визначення різних груп стейкхолдерів вітчизняного культурного життя, характеристика організаційно-правових засад здійснення їх діяльності.

У контексті дослідження варто звернути увагу на поняття стейкхолдер, а також визначення їх груп, категорій та впливу на розвиток культури.

Стейкхолдери – це особа або група осіб, що зацікавлені в діяльності і розвитку будь-якої сфери людського життя.

У контексті розгляду понятійно-категоріального апарату дослідження слід звернути увагу на теорію Д. Ньюбуолда і Д. Луффмана, які поділяють стейкхолдерів на такі категорії: групи впливу за фінансовими показниками; менеджери, які керують сферою; працівники, які реалізують поставлені цілі й завдання; економічні партнери, які поділяються на тих, хто фінансово допомагає розвитку (благодійники, меценати, тощо), і тих, хто є споживачами результату виробництва [1, 45].

Кожна з вищезазначених груп, категорій має власну зацікавленість у розвитку підтримуваної справи, а відповідно до цього і відрізняється рівень їх впливу та вирішення поставлених завдань.

Відповідно до попередньо викладеної класифікації ми можемо визначити такі групи і категорії стейкхолдерів, які мають вплив на сучасну культурну реальність. Так, до серед основних стейкхолдерів у сфері культури: громадяни, держава, заклади, організації, підприємства як державної, так і приватної форми власності, які здійснюють діяльність у сфері культури, професійні творчі працівники, працівники культури, професійні творчі колективи, представники засобів масової інформації, представників інститутів громадянського суспільства (творчі спілки, національно-культурні товариства, громадські, благодійні організації, асоціації, фонди тощо).

Вищезазначені суб'єкти мають у сфері культурного життя власні цілі, на їх основі формуються пріоритети їх розвитку та реалізації, за допомогою власних ресурсів вирішуються відповідні завдання.

Стейкхолдери в культурному житті не стали предметом комплексних теоретичних досліджень, а відтак - висвітлюються представниками різних наукових шкіл фрагментарно.

Так, окресливши стейкхолдерів культурного життя України, ми визначаємо їх спільні риси, які характеризуються певними правовими відносинами. Саме для досягнення своїх практичних цілей всі стейкхолдери (незалежно від поставлених завдань та цілей) вступають у правову комунікацію, прагнуть формувати свої правові відносини. Їх інтереси не обмежуються тільки утворенням практичних питань, вони розповсюджуються і на абстрактні правові зв'язки, виражені в законі. В цих абстрактних зв'язках стейкхолдери прагнуть інституціоналізувати власну волю, своє усвідомлення того, якою повинна бути їх взаємодія в рамках реалізації цілей. Тому на окрему увагу заслуговують на увагу дослідження представників вітчизняної юридичної науки, які розглядають стейкхолдерів як суб'єктів права, які є носіями суб'єктивних прав і юридичних обов'язків. Суб'єктивні права і обов'язки перебувають у тісному взаємозв'язку, є взаємозалежними і взаємозумовленими. Завдяки їм між їх носіями – суб'єктами – виникає зв'язок, який називається правовідносинами.

За визначенням О. Скакун, суб'єктами правовідносин є індивідуальні чи колективні суб'єкти права, які використовують свою правосуб'єктність у конкретних правовідносинах, виступаючи реалізаторами суб'єктивних юридичних прав і обов'язків, повноважень і юридичної відповідальності [2, 355].

Стейкхолдери як суб'єкти права, вступаючи в правове спілкування, не можуть обмежитися лише своїм баченням права. Щоб знайти основу правової взаємодії з іншими, представники різних груп повинні визначити свої правові відчуття, раціоналізувати свої правові бажання, зробити їх доступними для правової формалізації і здійснення. Найважливішу частину цих зв'язків утворюють правовідносини особи, тобто конкретні персоналізовані зв'язки суб'єкта, що виражають практичну спрямованість його волі.

Правовідносини в сфері культури є особливим різновидом суспільних відносин. Культурне життя суспільства складається з взаємодії тих, хто проводить культурні цінності, вносить посильний внесок у формування і розвиток сфери культури і мистецтва, і тих, хто є споживачем художньої культури, її освоює, формуючи за її допомогою власний духовний світ. Ця взаємодія здійснюється в контексті накопиченого суспільством духовного багатства, яке включає різні види мистецтва, художню культуру, створену попередніми поколіннями, а також представниками інших країн і народів.

Одним з основних стейкхолдерів культурного життя України є людина (громадянин). Культура постає як синтезуюча характеристика людини як природної, духовної, діяльної, предметної і соціальної істоти.

Людина виступає головним споживачем культурних продуктів і послуг. Саме через процес споживання людина «приходить до себе», розпізнає, самопізнає себе як істоту, відмінну від всього іншого природного світу, як таку, яка перетворює цей світ, робить його частиною свого світу як світу культури. Саме від процесу споживання залежить і формування споживчої цінності запропонованих продуктів і послуг. Цінність культурних продуктів і послуг дозволяє людині усвідомити рівень власного культурного розвитку, самостійно вирішити основні пріоритети культурного саморозвитку, визначити своє місце в безмежному культурному просторі.

Громадянам України, як основним стейкхолдерам культурного життя, гарантовано державою реалізація і захист культурних прав, відповідно до яких громадяни мають право реалізовувати свої творчі здібності, вільно вибирати різні види культурної діяльності, засоби і сфери застосування творчих здібностей; здійснювати професійну та аматорську діяльність як на індивідуальній, так і колективній основі, самостійно чи за допомогою будь-яких форм посередництва; створювати заклади, підприємства і організації культури; об'єднуватися у творчі спілки, національно-культурні товариства, фонди, асоціації, інші громадські об'єднання, які діють у сфері культури; приймати участь у збереженні і розвитку національно-культурної самобутності, народних традицій та звичаїв; мають можливість доступу до культурних цінностей; захисту інтелектуальної власності; здобуття спеціальної освіти [3]. Кожна людина зацікавлена в тому, щоб були забезпечені максимально сприятливі умови для задоволення її культурних потреб.

Головним інструментом, який дозволяє користуватися культурними благами, є врегульований ринок культурних товарів і послуг. Ринок культурних послуг умовно поділяють на чотири основні групи: споживчий ринок, ринок розповсюдження, ринок державних установ, ринок спонсорів [3, 69]. Кожна група культурного ринку характеризується певною групою впливу і зацікавленими стейкхолдерами, які регулюють даний ринок, підтримують його життя і спонукають на певні трансформаційні процеси.

Як свідчать реалії сьогодення, зокрема матеріальна нерівність українських громадян, відсутність певного нормативно-правового забезпечення, дефіцит оригінальних ідей, нових концепцій і теорій, які могли б слугувати виробленню стратегії і тактики розвитку вітчизняного культурного ринку, призвели до суттєвих проблем в процесі його створення і функціонування, вироблення мотивації для ефективного споживчого процесу.

Споживчий процес нерозривно пов'язаний з процесом провадження основних засад державної політики у сфері культури, а також процесом створення, розповсюдження, тиражування і популяризації культурних товарів і послуг. Такий підхід дозволяє охарактеризувати різні групи стейкхолдерів культурного життя за видами діяльності.

Найбільш впливовим стейкхолдером культурного життя виступає держава, інтереси якої потребують спеціального розгляду. Держава виступає як важливий правовий і фінансовий гарант культурного життя українців, є тією інстанцією, яка покликана інтегрувати, забезпечувати інтереси всіх зацікавлених стейкхолдерів культурного життя. Специфічна роль держави як утримувача культурних ресурсів полягає в тому, щоб система органів управління культурним життям забезпечувала максимально можливе задоволення культурних інтересів населення.

Свій вплив держава здійснює через органи виконавчої влади відповідно до державної культурної політики, яка визначається законодавством про культуру і має на меті: забезпечення реалізації і захист конституційних прав громадян України у сфері культури – створення правових гарантій для вільного провадження культурної діяльності, свободи творчості, доступу до культурних цінностей, культурної спадщини та інформації про них; збереження і примноження національного культурного надбання; врегулювання відносин суб'єктів діяльності у сфері культури щодо інтелектуальної власності у сфері культури, забезпечення реалізації та захист авторського права і суміжних прав; визначення пріоритетів державної політики у сфері культури, форм, підстав, умов та порядку надання державної підтримки культури, гарантій невтручання держави у творчі процеси, механізму впливу громадськості на формування і реалізацію державної політики у сфері культури [4].

Аналізуючи владний вплив на розвиток культурного життя українців, слід визначити роль і місце менеджерів, які керують сферою. Слід наголосити, що вітчизняна наукова думка констатує той факт, що менеджмент у галузі культури все ще не визначений державою як професія чи сфера професійної діяльності, хоча при цьому певна частина осіб професійно задіяна на посадах менеджерів у сфері культури, в органах виконавчої влади зокрема [5, 49].

Головним менеджером в сфері культури є Міністерство культури України, діяльність якого спрямована на реалізацію основних засад і пріоритетів державної культурної політики, реалізацію культурних прав громадян. Одним з головних завдань, яке стоїть перед Міністерством культури України, є формування єдиного національного культурного простору, залучаючи, стимулюючи і підтримуючи при цьому різні групи стейкхолдерів.

В такому контексті слід розглядати стейкхолдерів у культурному житті як єдине ціле, зацікавленість і відповідні дії яких будуть спрямовані на підтримку і розвиток культурних груп, культурних послуг і продуктів, але при цьому результат такої діяльності буде спрямований на формування загального національного культурного простору.

Особливу увагу органам виконавчої влади, які регулюють культурне життя країни, належить приділяти розвитку культури в регіонах. Особливість даного питання полягає в тому, що культурний простір України складається з представників багатьох культур.

Багатокультурність України передбачає культурну політику регіонів як особливу, індивідуальну програму дій, яка дозволила б підтримувати і розвивати культурний потенціал регіону, культурні традиції етнічних груп, які проживають в даному регіоні. Дійова і змістовна культурна політика регіонів має враховувати культурні особливості жителів регіону, розвиток і підтримка яких стане основою для формування національного культурного простору країни. Головним виступає принцип забезпечення культурної рівності, що заснована на політиці визнання, підтримки і розвитку.

Характеризуючи національний культурний простір, ми визначаємо, що переважна частина інфраструктури культури перебуває у власності місцевих рад, а в загальному обсязі бюджетного фінансування культури більша частка здійснюється з місцевих бюджетів. Тому особливого значення набуває питання такої групи впливу стейкхолдерів, які представляють органи місцевого самоврядування. Про інфраструктуру культури "на місцях" реально піклуються передусім відповідні структурні підрозділи обласних та районних держадміністрацій, тобто обласні управління та районні відділи культури.

Зазначений суб'єкт не повинен мати власних інтересів, але зобов'язаний забезпечувати максимально можливий рівень реалізації культурних інтересів жителів регіону. Характерною рисою регіональної культурної політики має бути толерантність, яка передбачає розуміння і підтримку представників різних культур, релігій, конфесій, тощо. Толерантність має стати основою регіональної культурної політики, дійовість якої призведе до формування принципово нової держави.

Особлива роль держави полягає у створенні умов для розвитку культур усіх національних меншин, які проживають на території України, залученні їх до спільного процесу творення культурних цінностей. Як суб'єкти культурної діяльності громадяни будь-якої національності мають право на збереження, розвиток і пропаганду своєї культури, мови, традицій, звичаїв та обрядів, а також створення національно-культурних товариства, центрів, закладів культури і мистецтв та навчальних закладів, заснування засобів масової інформації і видавництва. Від того, наскільки державі вдається вирішити цей пріоритетний напрям - реально погодити інтереси різних суб'єктів культурного життя, а також врахувати стратегічні національні культурні інтереси - залежить ефективність всієї культурної політики.

Як вже зазначалося, власну культурну політику можуть формувати і здійснювати будь-які стейкхолдери культурного життя, що мають в розпорядженні необхідні ресурси: окремі особи, будь-які субкультурні групи, виробничі і інші колективи, суспільні організації тощо. Але відповідальна роль органів виконавчої влади, представників органів місцевого самоврядування в культурному будівництві країни в даному переліку - беззаперечна. В ідеально-теоретичному плані важливим завданням держави є підтримка інтересів всіх інших суб'єктів культурного життя, тому що вона має у своєму розпорядженні ресурси, що належать всьому суспільству.

Однією з головних груп стейкхолдерів культурного життя є працівники, які реалізують визначені цілі і завдання державної політики. Такими стейкхолдерами у сфері культури є професійні творчі працівники, працівники культури, які залучені до культури за своїми професійними спрямуваннями, зацікавлені в тому, щоб не просто задовольняти потреби інших, а й удосконалювати свої культурні потреби, переходячи на більш високий професійний рівень компетентності.

Сучасна професійна ситуація характеризується певним професійним вигоранням, зниженням престижу професії. На жаль, зазначені стейкхолдери залишаються однією з найменш соціально захищених верств українського суспільства. Практична реалізація своїх творчих задумів стикається із значною кількістю перешкод, серед яких - складні умови праці і побуту працівників культурно-мистецької сфери, низька заробітна платня, відсутність соціальних пільг тощо. Через незадовільний технічний стан закладів культури (особливо в сільській місцевості) унеможлиблюється забезпечення повноцінного розвитку культури в Україні.

Реалії сьогодення свідчать, що саме в даному напрямку відчувається найбільша загроза до зубожіння і виникнення соціальних небезпек, поява яких характеризується відсутністю культурного простору села. Працівник культури у вищезазначених територіальних одиницях є рідким явищем.

Також варто наголосити на ментальній особливості українського народу, що певною мірою визначає волонтерський культурний рух, яскравим представниками якого є групи стейкхолдерів, яких об'єднує певний інтерес і які мають в своєму розпорядженні власні засоби для проведення культурної діяльності. Прикладом подібних груп є творчі колективи (як професійні, так і аматорські), творчі спілки, національно-культурні товариства, фонди, асоціації, інші громадські об'єднання, підприємства. Вищезазначені групи людей об'єднують в своїх рядах представників відповідних творчих професій, у яких, поза сумнівом, є спільні культурні інтереси. Звичайно, такі групи мають в своєму розпорядженні деякі ресурси для того, щоб реально впливати на сферу виробництва тих чи інших культурних благ, які включають в себе культурні продукти і послуги.

Важливий сегментом у діяльності вищерозглянутої групи стейкхолдерів є економічні партнери, які фінансово допомагають розвитку культури - так званий добродійний ринок. Добродійний ринок в Україні характеризується діяльністю низки благодійних організацій, фондів, метою яких є підтримка культурних ініціатив і практик, розвиток культурних індустрій. Благодійницька діяльність спрямована на забезпечення доступу всіх верств населення до культурних благ.

На відміну від вищерозглянутих стейкхолдерів культурного життя, дана група впливу характеризується активним розвитком, про що свідчить 102 місце України у Світовому рейтингу благодійності

(World Giving Index), складеному британською благодійною організацією Charity Aid Foundation (CAF), в якому цього року взяли участь 135 країн світу. За всю історію рейтингу це найвищий показник України, якого вдалося досягти, незважаючи на численні сюрпризи та виклики від чинного уряду [6].

Проведений аналіз дає право констатувати, що:

- інтереси різних стейкхолдерів в культурному житті України є не що інше, як цілі культурної діяльності;
- культурне життя країни це - багатоаспектний процес, кожний її напрям потребує особливого управлінського підходу і правового захисту;
- інтереси стейкхолдерів повинні складати цілі культурної політики і досягатися за допомогою різних соціальних інструментів;
- для здійснення поставлених завдань різні стейкхолдери культурного життя повинні мати ресурси (матеріальні, фінансові, кадрові або інформаційні тощо).

Культурна політика, що проводиться в сучасній Україні, повинна використовувати відповідні методики, враховувати специфіку і своєрідність культурних процесів, що відбуваються в країні. Очевидно, що забезпечення таких умов припускає певні стратегічні зміни.

Держава не повинна бути самостійним стейкхолдером культурного життя. Представники різних гілок влади повинні орієнтуватися на інтереси всіх стейкхолдерів, які мають вплив на культурне життя країни.

До першочергових заходів ми відносимо: відновлення престижу мистецької професії; переатестація працівників культури; соціальний захист митців і працівників культури; активна і дійова стратегія розвитку культури в селах; створення кращих умов для творчої праці митців шляхом надання грантів, стипендій, приміщень для творчих майстерень; активне позиціонування благодійництва і меценатства.

Принцип науковості припускає пошук вирішення даної проблематики в більш об'ємній перспективі з огляду на просторово-тимчасову специфіку сфери культури.

Характеристика різних груп, категорій стейкхолдерів у культурному житті України має включати ідентифікацію та систематизацію їх діяльності, оцінку їх цілей, збір інформації про них, використання цих наукових досліджень на практиці, зокрема у процесі стратегічного планування культурного розвитку країни.

Література

1. Newbould G. Successful Business Politics / G. Newbould, G. Luffman. – L.: Gower, 1989. – 456 p.
2. Скакун О. Теорія держави і права: підручник ; пер. з рос. / Скакун О. – Харків: Консул, 2006. – 477 с.
3. Про культуру: Закон України / Відомості Верховної Ради України (ВВР). - 2011. - № 24. - Ст.168.
4. Маркетинг у сфері культури і мистецтва; пер. з англ. С. Яринича. – Львів: Кальварія, 2004. – 420 с.
5. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка/ Інститут культурології Академії мистецтв України; авт.кол.: О.І.Безгін, Г.Є.Бернадська, І.С. Кочарян, О.І.Дацко, О.Ю. Успенська. – К.: СПД Голосуй, 2008. – 400 с.
6. Гулевська-Черниш А. Благодійницький сектор набирає обертів / Гулевська-Черниш А. // Дзеркало тижня. - № 46. - 6 грудня 2013 / [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://gazeta.dt.ua/socium>.

References

1. Newbould G. Successful Business Politics / G. Newbould, G. Luffman. – L.: Gower, 1989. – 456 p.
2. Skakun O. Teoriia derzhavy i prava: pidruchnyk ; per. z ros. / Skakun O. – Kharkiv: Konsul, 2006. – 477 s.
3. Pro kulturu: Zakon Ukrainy / Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR). - 2011. - № 24. - St.168.
4. Marketynh u sferi kultury i mystetstv; per. z anhl. S. Yarynych. – Lviv: Kalvariia, 2004. – 420 s.
5. Problemy mystetskoï osvity: Typolohichni kryterii ta naukovo-metodychna rozrobka/ Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy; avt.kol.: O.I.Bezghin, H.Ye.Bernadska, I.S. Kocharian, O.I. Datsko, O.Yu. Uspenska. – K.: SPD Holosui, 2008. – 400 s.
6. Hulevska-Chernysh A. Blahodiinytskyi sektor nabyraie obertiv / Hulevska-Chernysh A. // Dzerkalo tyzhnia. - № 46. - 6 hrudnia 2013 / [Elektronnyi resurs]. - Rezhym dostupu: <http://gazeta.dt.ua/socium>.

Копиевская О.Р.

Стейкхолдеры в культурной жизни Украины

Статья посвящена изучению различных групп, категорий стейкхолдеров, которые влияют на культурную жизнь украинцев. Определяются и характеризуются организационные и правовые основы функционирования различных групп стейкхолдеров, анализируются социально-экономические, политические и мотивационные аспекты их деятельности, выявляются сильные и слабые стороны их участия в отечественной культурной жизни. На фактологическом материале автор доказывает важность и значение влияния исследуемого объекта на развитие культуры в Украине.

Ключевые слова: культура, стейкхолдер, культурная жизнь, культурная политика, культурное пространство.

Копієвська О.

Stakeholders in the cultural life of Ukraine

This article is devoted to topical problems of modern Ukrainian society due to transformation processes taking place in all spheres of human life. A special place in the process of state-owned Ukrainian culture. The author reveals the role and importance of the latter in the life of the average Ukrainian.

The author defines culture as one of the specific areas of the human being, which has great potential, capable of ensuring social peace and to restore spiritual and cultural environment of the country. It is in the context of the establishment of modern Ukrainian state culture in all its diversity takes on new meaning and form and calls for its restoration, development and effective use of relevant interest and support of various stakeholders cultural life.

Paying attention to the importance of culture, the author considers it as a specific activity in the regulation of cultural life that affects both the individual person, citizen, and in particular social group, to form a worldview, development and implementation of culture-building. The culture here, the author defines as a system important to humans meaningful complex values, which are able to perform regulatory principles of individual and group behavior.

On the factual material, the author analyzes the main objectives, strategic goals and priorities culture defines different groups of stakeholders interested in the development of the second. The very definition of different groups of stakeholders national cultural life of the characteristics of institutional and legal framework of the implementation of activities revealed a group effect on the development of culture, leading to improved cultural situation.

For a deeper analysis of the research object, the author refers to the theoretical understanding of the term "stakeholder" in the determination of different groups, categories of exposure and the development of culture.

In the context of the conceptual and categorical apparatus of research by analyzing the impact of these groups, the financial indicators; managers who control the area; In the context of the conceptual and categorical apparatus of research by analyzing the impact of these groups, the financial indicator workers who implement the goals and objectives; economic partners, which are divided into those who help finance development (benefactors, sponsors, etc.) and those who are direct consumers of the production. Each of these groups has its own categories of interest in the culture and in accordance with this standard and is different influences and tasks.

Thus, the author identifies and describes under these stakeholders in the cultural sector, citizens, government, institutions, organizations, companies, both public and private sectors, engaged in culture, professional artists, cultural workers, professional art groups, media representatives, representatives of civil society (performing arts, ethnic and cultural associations, civic and charitable organizations, associations, foundations, etc.).

In the context of the study, the author pays particular attention to the issue organizational legal nature of the relationship between different groups of stakeholders, defines the regulations that govern their interactions.

Analyzing scientific and theoretical approaches of different national research schools, the author defines subjective rights and legal responsibilities of the stakeholders of national cultural life.

Describing the cultural life of society, the author identifies those stakeholders who carry out cultural values, make a contribution to the formation and development of the sphere of culture and art, and anyone who is a consumer of art culture, it develops, forming thus a spiritual world.

In the article special attention is paid to one of the main stakeholders cultural life of Ukraine - namely man, a citizen. No such stakeholder author describes as the main consumer of cultural products and services.

The paper identified and analyzed government guaranteed Cultural Rights, the mechanisms of their realization and protection.

For a better understanding of cultural issues and their solutions, the author refers to the definition of the role of the market of cultural goods and services, consumer reveals a process that is characterized by a particular value is not always measured by material values.

More attention is focused on the most influential stakeholder's cultural life - the state. This state is the one instance, which is designed to integrate, to ensure the interests of all concerned stakeholders cultural life. The article reveals the specific role of the state as the holder of cultural resources. Characterized by a system of controls Ukrainian cultural life.

Separately, the article defines groups of stakeholders representing various civil society. Characterized by their place and importance in the cultural development of Ukraine.

In conclusion, the author emphasizes the undeniable relevance of the article and provides search solutions of this problem in a more comprehensive perspective, taking into account the spatial and temporal specificity of the cultural sphere.

Keywords: culture, stakeholders, cultural policy, cultural environment.

УДК 902 (=161.2) (075.8)

Матушенко Валерій Борисович
кандидат культурології, доктор філософії, доцент

УКРАЇНСЬКІ ОБРЯДИ ПІСЛЯВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛУ

У статті аналізується післявесільний цикл українських обрядодій, який вміщує не так багато обрядів порівняно з передвесільним і власневесільним. Раніше, до 70-х років ХХ століття, до післявесільного циклу належав обряд зняття фати та покривання хустиною. Але за браком часу та відсутності святкування на другий день у сучасні роки на території середньої Наддніпряни (м.Київ, Київська, Чернігівська, Черкаська області) він проходить в перший день весілля. Тому на цей цикл залишається дуже мало обрядів. Оскільки післявесільний цикл не повністю висвітлений у багатьох дослідженнях різних авторів, то саме його розгляду присвячується стаття.

Ключові слова: весілля, післявесільний цикл, традиційні обряди, сучасні обряди, молода, молодий.

Серед актуальних завдань статті: 1) проаналізувати дослідження української весільної обрядовості в сучасних працях українських етнографів та культурологів у контексті виявлення ними фактичного

матеріалу післявесільних обрядодій українського весілля; 2) детально дослідити сучасні післявесільні обрядодії українського весілля регіону середньої Наддніпрянщини на основі досліджень автора.

Насамперед цікавими є дисертації молодих українських етнографів. Так, у праці С.Козяр "Українська родинна обрядовість. Віхи людської долі: весілля, похорон" висвітлено перебіг весільного та похоронного обрядів на Поділлі. Розкрито суть, символіку весільних атрибутів та обрядових дій. Наводяться деякі пісенні зразки [1]. І.Щербина в своєму дослідженні "Українське весілля як етнокультурний феномен" дає комплексний теоретичний аналіз семантики української весільної обрядовості на матеріалах слобожанської обрядово-пісенної традиції [2]. Оригінально аналізує українські обряди М. Маєрчик у праці "Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу" [3]. Л.Узунова в праці "Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму" проаналізувала історіографію вивчення культури даного регіону та розглянула особливості міграційних процесів, що вплинули на її формування [4]. Л.Бондарчук розглядає загальну систему весільних обрядодій, окремих мікрополів специфічних ритуалів польського весілля та характеризує принципи структурування обрядових парадигм у праці "Обрядова весільна лексика польської мови" [5]. Дослідниця Н.Петрова у праці "Українська традиційна весільна обрядовість Одещини" (20 – 80-ті рр. ХХ ст.) узагальнила інформацію, одержану з письмових джерел і польових матеріалів, з застосуванням порівняльно-історичного аналізу як одного з важливих методів типологізації, за допомогою якого відновлено структуру весільної обрядовості, визначено її локальні, регіональні та стадійні відмінності, вивчено етнічні особливості весілля українців, з'ясовано наслідки взаємодії з традиціями молдован, росіян, болгар та іншими етнічними групами регіону [6]. На основі даних Подільсько-Волинського регіону підготовлено дослідження З.Марчук "Українське весілля: генеалогія обряду", в якій на підставі фольклорного матеріалу (текстів весільних пісень, усних оповідань на тему весільних звичаїв) розглянуто особливості походження та розвитку весільного обряду, розкрито його зв'язки з різними історичними епохами та культурами [7]. Що стосується теми функціонування, поетики, символіки українських весільних пісень, то цю тему розглянула у праці "Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка" дослідниця С.Маховська [8].

Та найцікавіше дослідження, на думку автора, зроблене в праці І.Несен "Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина ХІХ – ХХ ст.)". Тут ретельно розглядається сусідній з нашим дослідженням регіон Полісся як місце побутування реліктових етнографічних явищ і район, який найбільше постраждав від Чорнобильської катастрофи, а тому потребує найбільшої уваги [9].

І остання з сучасних наукових робіт – дисертація молоді харківської дослідниці В. Бугайової "Весілля як феномен української культури: обрядовість і театралізація", яка була захищена 26 вересня 2013 р. в Харківській державній академії культури. В останні роки у дослідницькій практиці актуальним став підхід до обрядів родинного циклу, зокрема весілля як соціокультурного явища, адже воно тісно пов'язане з цінностями й тенденціями розвитку сучасного суспільства. Весілля виступає неодмінним виразником соціального життя людини, її смаків, образів – своєрідним маркером національної культури. Дослідження В.Бугайової присвячене надзвичайно актуальній проблемі феномена українського весілля в категоріях обрядовості й театралізації. Важливі й цікаві ідеї дослідниці послідовно і логічно розгортаються у тексті дисертації. Спочатку В.Бугайова визначає головні категорії дослідження – традиції, обряди, ритуали, а також театралізацію як основу художнього функціонування весільної обрядовості. Складність і багатозначність об'єкта дослідження зумовили використання декількох наукових підходів – передусім культурологічного та мистецтвознавчого.

Необхідно відзначити дбайливо зібраний дослідницею фактичний матеріал (зокрема, звернення до власного багаторічного досвіду роботи у весільних агенціях, проведення весільних фестивалів), проблема інтерпретації якого давно вже на часі [10].

Отже, для вивчення весільних обрядів і весілля в цілому склалася досить широка джерельна база. Це свідчення стародавніх авторів, спостереження мандрівників-іноземців, що перебували на Україні, спеціальні дослідження дореволюційних, радянських і українських етнографів. Але існує потреба в систематизації накопичених матеріалів стосовно весільних обрядів в усіх етнографічних районах, зонах, місцевостях України. Для автора важливо показати реконструйовані та структуровані весільні обряди з врахуванням місцевих особливостей, характерних для регіону середньої Наддніпрянщини, де післявесільні обряди висвітлені недостатньо глибоко.

З останньої сентенції автора виникає досить логічне запитання: чому сьогодні молоді українські наречені практично не проводять на своєму весіллі післявесільний цикл обрядових дій?

Це пов'язано з тим, що молоді : а) не знають, як це робиться; б) не хочуть цього робити; в) живуть у місті, а там красиво та колоритно їх не проведеш; г) терміново вранці виїжджають у весільну подорож; д) немає з ким ці обрядодії робити, так як усі гості вже роз'їхалися.

Друга частина завдання даної наукової статті полягає в тому, щоб правильно, послідовно і чітко описати всі обрядодії післявесільного циклу українського весілля регіону середньої Наддніпрянщини на основі власних польових досліджень автора. А виглядають ці обрядодії так.

1. Обряд "покриття молоді" відбувався завжди на традиційному весіллі і проходив вранці, після шлюбної ночі, в хаті молодого. В Україні, в більшості шлюбів (приблизно 95 % на 100 випадків) після весілля молодий парубок повинен був привести молоду дружину до хати своїх батьків [11], а якщо

гарно заробляв і вже побудував свою власну хатину (в селі), чи квартиру, або кімнату (в містечку), то приводив дружину саме туди. Всі шанували такого молодого парубка і говорили про нього, що він серйозний, працьовитий і сам заробив собі на весілля. І тільки в 5 % шлюбів, коли у молодого не було ні хатини, ні кімнати, він йшов жити до батьків молоді. Такого парубка не поважали, йому кричали "приймак", "йдеш в прийма до тещі" [11, 104]. Але в поодиноких випадках були молоді, працьовиті хлопці – сироти, в яких померли батьки. Таких молодиків ніхто не ображав і не ляв.

Цей обряд покриття має древні корені – приблизно з XV ст. Уся обрядодія відбувалася в спеціальній кімнаті – "коморі" – там, де проходила перша шлюбна ніч. Треба наголосити на тому, що цю комору, тобто окремих пристрій до хати, будували в селах спеціально в тих сім'ях, де народжувалися хлопці. Коли в родині були одні дівчата, то батьки не переймалися і знали, що їх дочки першу шлюбну ніч будуть проводити у своїх чоловіків. Після першої шлюбної ночі варіантів було тільки два. Випадок перший і дуже рідкий. Молода виявилася не дівчиною, простирадло білим, а свекруха вранці заходила до молодих і це бачила. Одразу вона вившувала це простирадло перед хатою для масового огляду. Виникає питання, чому вона це не приховувала, чому не захищала наречену? Відповідь лежить на поверхні. Справа в тому, що про весілля знали заздалегідь усі, тобто усе село. І якщо свекруха не представить стовідсоткові докази, що її невістка незаймана, цнотлива, люди не зрозуміють – порядна молодичка чи ні. Тому питання цнотливості, вірності, незайманості було в українських сім'ях на першому місці в плані виховання. Коли щось не так, то молоду не захищали ні батьки, ні родичі, ні друзі. А брат молодого міг навіть жбурляти в наречену багнюку, лайно, сміття. Молода повинна була терміново збирати речі та бігти в сусіднє село, інше містечко, чи навіть у іншу губернію. А на її батьках все життя буде тавро – погано виховали свою дитину

В другому випадку, коли свекруха заходила в комору і бачила червоне простирадло, то вона з великою радістю вившувала його для огляду усьому селу. Молода при цьому одягала на голову свою прозору хустину (символ дівочості та цноти), а свекруха, придбавши до весілля спеціальний подарунок для невістки – білу як молоко хустку (символ заміжньої жінки) – починала з молодою весільну гру. Вона заходила з-заду нареченої, намагаючись зняти прозору матерію, а молода відхиляла голову. Тоді матір заходила з іншої сторони і молода відхиляла голову в інший бік. На третій раз свекруха цілувала головоньку нареченій, а та більше не чинила опір, а мати знімала фату та клала на свою руку, чи на стілець. Після того мати брала білу хустку і одягала на голову молодій. Та перший раз рукою скидала хустку на підлогу, мати ловила цю хустку і вдруге одягала на голову нареченої. Молодичка вдруге скидала хустку. Мати знову ловила хустку, потім цілувала головоньку нареченій і повязувала хустку ззаду. На цьому весільна гра закінчувалася. Молода більше не пручалася, і з цієї миті її не можна було називати словом – "наречена", а тільки "заміжня" чи "дружина". В цій білій хустці молода повинна була ходити, щоб відрізнитися від неодружених дівчат. Сто чи двісті років тому молода без цієї хустки навіть не могла вийти на вулицю. В сучасні часи цей обряд відбувається на весіллі в перший день і характерний як для міста, так і села [11].

Як відомо, в більшості випадків на Україні після весілля молода йде жити чи до батьків молодого, чи до самого молодого. В сучасні часи молодята після весілля намагаються жити окремо від батьків, у своїй квартирі чи будинку. А якщо такої можливості немає, то вони знімають квартиру чи житло. В стародавні часи жити окремо могли тільки дуже багаті люди, а відсоток таких багатіїв був дуже малий. Тому звичайна українська наречена після весілля переходила зі своїм приданим жити в хату (в селі), чи в квартиру (в місті) батьків молодого. При цьому батьки перед весіллям її вчили, що обов'язково треба слухатись свекра і в усьому догоджати свекрусі, а свого чоловіка треба кохати. На традиційному весіллі після вранішнього покриття свекрухою голови молоді білою хусткою (очіпком) проводився наступний обряд – "сніданок молодих". В народі з цього приводу жартували. Казали, що свекруха не добра і годувати молоду сніданком не буде. Тому вранці подруги молоді, в тому числі і перша дружка (свідка) брали їжу та випивку, що залишилася з весільного столу, та йшли в гості до молодят. Якщо це відбувається в селі, то дівчата йдуть через усе село з жартами, піснями, гумором, щоб усі почули, що свекруха скупа та не хоче годувати невістку. За цією процесією слідували родичі нареченої. Коли ця кавалькада з великим шумом підходила до будинку нареченого, то батьки старалися якнайшвидше накрити столи, щоб показати свою щедрість. Як тільки гості з їжею перетинали поріг хати, батьки з радістю запрошували їх до столу, на сніданок. Два місця в голові стола накривали для молодих, але родичі спеціально займали ці місця. Молоді заходили після усіх. Молодий вже не одягав весільний фрак, а одяг на ньому був не такий нарядний як учора, а молода одягала теж більш простіше вбрання, але обов'язково з білою хусткою на голові. За те, щоб сісти на свої місця молоді повинні були заплатити викуп гостям. Ніякі фінанси гості не сприймали. Розрахунок повинен був проводитися в натуральній формі, чи в культурній програмі. Наприклад, автор бачив особисто цей обряд в м. Ірпінь Київської області. Там молода пара, щоб сісти поснідати півтори години співала пісні, розказувала вірші, потім анекдоти. А гості скандували: "мало, давайте ще". Все закінчилося тим, що молодий став на голову та дві хвилини простояв догори ногами. І тільки тоді родичі та друзі задоволилися і пустили молодят поїсти. Коли я запитав у батьків молодого, чому ви не припиняли цю процедуру так довго, адже це Ваш рідний син та його молода дружина. Вони відповіли в такому дусі, що, мовляв, треба мати терпіння до їжі також, треба бути розумними, треба знати багато пісень, віршів, жартів, анекдотів. А тридцять ро-

ків тому на їх весіллі влаштували такі торттури, що батьки молодого не могли дві з половиною години поспідати. А раз їх вчили народним українським обрядодіям, то вони не хочуть про це забувати і як справжні українці влаштували своїм дітям такий іспит для того, щоб вони це не забули і передали ці традиції своїм нащадкам. Це правильно з усіх точок зору. По-перше, це продовження українських традицій наших предків, по-друге – це розвиток культури і фольклору, так як виконуються українські народні пісні, вірші, жарти, дотепи, скоромовки, анекдоти. І по-третє – це генетичний код нації. В усіх країнах світу знають, що в Україні красиві традиції, обряди, культура, фольклор. В сучасні часи цей обряд в сільській місцевості проходить у 90 % весіль, в містах – у 30% [11].

"Цигани". На третій день традиційного весілля вже мало хто збирається, а коли він все-таки проводиться, то обрядодія проходить в понеділок, в хаті молодої. Батьки нареченої готують святковий обід, де головною стравою є кури. Запрошуються обов'язково батьки молодого та найближчі родичі. Ця традиція сягає глибини століть, пов'язана з жертвоприношенням і походить ще з язичницьких часів. Приносять в жертву богам домашню птицю, яка смажена та дуже смачна. Слов'янські Боги, які відповідали за шлюб, любов, кохання і плодovitість, а це: а) Ладо – покровитель любові та кохання; б) Дажбог – покровитель шлюбу; в) Громовик – покровитель плодovitості та грому – задоволені, а молодята могли жити довго та щасливо. На столі в цей вечір багато видів їжі з курки – смажені, варені, копчені кури, а також курячий куліш. Всі ці кури не купляються, а їх приносять близькі друзі молодят. Дуже цікавий спосіб, яким хлопці та дівчата здобувають курей. На третій день весілля група молоді одягається по-циганськи і йде по селу красти курей. Згідно традиції, кури мають бути лише вкрадені, бо жертвні діїства з птицею на завершення шлюбу проводили таємничо. Ніхто з селян не повинен був знати, чия курка стала жертвою, а тому її господарі не могли зробити щось погане молодій сім'ї [12]. Згодом цей звичай видозмінився в жартівливі сцени, а курей довірили красти циганам, як народу, котрий любить веселитися, жартувати й танцювати. А "цигани" входять в раж та крадуть під гумор та жарти не тільки курей, а й овочі, фрукти, горілку. Сьогодні цей обряд в містах зовсім не зустрічається, а в селах у 10 % весіль.

Обряд "перезви" зустрічався тільки на традиційному весіллі. Це означало "передзвін", "перезвон", "перевідгук", "перестук", "почерговини", тобто продовження весільного свята. У вівторок весь рід молодого знову прямував до своїх сватів. Треба наголосити на тому, що батьки молодої теж хотіли показати себе з найкращого боку перед своїми сватами. Справа в тому, що коли в понеділок відбувався обряд "цигани", то було дуже багато присутніх: родичі, друзі, молодь. Всі кричали, веселилися, жартували. І в цей момент переходити на якісь серйозні речі просто неможливо. А у вівторок після обіду батьки молодої чекали на батьків молодого, щоб спокійно та розсудливо продемонструвати їм свою хату, свій город, своє господарство, а найголовніше – на що здатна їх дочка і в яких умовах вона росла. Батьки молодого перед початком обіду молилися Богу, розрізали багато весільного хліба, привезеного зі своєї хати, а потім під спів присутніх роздавали всім по шматочку. Страви на цьому столі готували виключно мати молодої та сама молода, а батько молодої міг привселюдно хвалити свою дружину та дочку за прекрасну гостинність. Батьки молодого могли ще раз пересвідчитись в тому, що молодичка – гарна дружина, прекрасна хазяйка, чудова дочка, а їх син зробив правильний вибір. Основні теми розмови під час обіду – це щастя та добробут своїх дітей і конкретні дати чергових зустрічей батьків молодої та молодого. Ввечері в хаті влаштовували танці і дуже пізно розходились додому [13]. В сучасні часи ні в містах, ні в селах України цей обряд не проводиться.

Обряд "почесни". На традиційному весіллі обряд "почесна" відбувався у післявесільному циклі, тобто в понеділок після обіду. На сучасному весіллі ця обрядодія зустрічається дуже рідко, а якщо проводиться, то наприкінці весілля і має назву: "обряд віншування батьків молодих". Він відбувається тільки у випадках, коли одружується останній син (дочка), а усі старші брати (сестри) вже одружені і ніхто не розлучився. В такому разі дякують за це батькам, у яких двоє чи троє дітей і на даний момент всі одружені. Тоді, біля музик розстеляється килим, на нього ставлять два стільця для батьків. Коли батьки сідають, то діти їм на голови одягають барвінкові віночки, які спеціально зроблені своїми руками для цієї події. В руки батькам діти дають два келихи з молоком. Потім, по черзі, на килим виходять старші одружені діти з келихами вина, дякують батькам, проголошують тости, п'ють вино та співають пісні та декламують вірші. Батьки при цьому п'ють тільки молоко. Потім на килим виходить середня пара одружених дітей і процедура повністю повторюється. Насамкінець, до батьків виходять з келихами молодята, які щойно одружилися. У фіналі обряду всі діти співають оду батькам та цілують їх, потім всі разом піднімають їх разом із стільцями та качають батька та матір. Обряд закінчується масовим скандуванням "Гірко" батькам [14]. В селах сьогодні цей обряд проходить на 50 % весіль, у містах – у 5 %.

Своєрідним за символічним дійством на традиційному українському весіллі був обряд "биття каші" [15], що побутував на Київщині, Чернігівщині, Черкащині. Проходив він в хаті молодих в понеділок чи вівторок в присутності батьків з обох сторін, хрещених, близьких та дальніх родичів та друзів. Основна ідея цього обряду була в тому, щоб продемонструвати всім родичам та друзям, що молода, яка щойно вийшла заміж, гарна хазяйка, господиня і вміє гарно готувати не тільки для свого чоловіка, його рідних та друзів, а й для домашніх тварин.

Спочатку їй давалося завдання сварити смачну кашу у великому горщику. Першого вона повинна була пригостити свого чоловіка, потім його та своїх батьків, далі – хрещених, за ними всіх родичів, потім друзів. За молодичкою уважно стежили всі присутні. Їй не можна було помилитися з кількістю

продуктів. Кожен присутній міг попросити добавки. І, якщо, не дай боже, не вистачило б, то був би сором не тільки їй самій, а й її батькам. Після того, як всі поїли і взяли добавку (автор був присутній на обряді, коли в хаті було 19 чол.), в горщику повинно було залишитися не менше половини каші. Молода розбивала при всіх горщик, а кашу сипали їй у фартух. Вона присідала, виходила з кашею на вулицю і обсівала двір, город, сад, худобу, щоб усе родило і множилося. Обрядове вживання каші мало сприяти врожайності, воно притаманне календарним і основним обрядам сімейного циклу [16]. В сучасні часи цей обряд не зустрічається в жодному обстежуваному місті, а в селах Київської області автор бачив його в трьох випадках на 100 весінь.

Остання післявесільна обрядодія традиційного весілля називалася "медовий місяць" та тривала дуже довго, практично цілий місяць. Сьогодні зустрічається дуже рідко на селі, 1-2 випадки на 100 весінь, а в містах не зустрічається зовсім.

А пов'язана вона з тим, що мед – це дуже корисна їжа, яка налічує в собі багато вітамінів, мінералів, амінокислот та ін. На весілля родичі дарували молодятим велику миску меду. В переважній більшості випадків (приблизно 95%) молоді після весілля йшли жити до батьків молодого, а свекруха місяць готувала їжу, дивилася, щоб молода не перевантажувалася, не піднімала чогось важкого, та й взагалі, щоб цей місяць діти гарно відпочивали. Зважаючи на те, що традиційно в Україні сезон весілля розпочинався після збору пшениці та картоплі, тобто з вересня, то молоді розпочинали сімейне життя в теплу пору року. А це означало, що більшу частину доби вони були на свіжому повітрі: їли багато м'яса, сала, риби, овочів, фруктів, хліба, яєць і мед кожного дня, купалися в річці чи ставку. За таких обставин за перший місяць шлюбу молода ставала вагітною, а миска меду якраз закінчувалась. Тому в народі і пішла така назва першого подружнього місяця у молодих сімей – "медовий місяць" [16].

Отже, підсумовуючи все вищесказане, можна зробити висновок, що українське весілля – це яскраве, культурологічне явище, яке в традиційному та сучасному варіантах чітко структуроване на 3 цикли – передвесільний, власневесільний та післявесільний, які складаються з обрядів та разом створюють єдину, цілісну систему обрядових дій. Традиційний варіант остаточно склався на території середньої Наддніпрянщини в кінці XIX – на початку XX ст. та налічував за дослідженнями автора загалом 31 обрядодію. В сучасні часи повна система обрядодій налічує тільки 20 обрядів. Ця різниця викликана тим, що найкращі обрядодії з точки зору естетики, етики, культури, гумору, актуальності пройшли випробування часом і обов'язково присутні на обстежуваній території. Що стосується інших, то вони не пройшли випробування часом, а мудрий український народ їх сам відкинув як анахронізм.

Література

1. Козяр С. Українська родинна обрядовість. Віхи людської долі: весілля, похорон / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України / С.Козяр. – Хмельницький, 2000. – 72 с.
2. Щербіна І.В. Сутність традиційного весільного обряду на Україні / І.В.Щербіна // Культура України: Зб. статей. – Х.: ХДАК, 1997. – Вип. 4. – С. 101-110.
3. Маєрчик М.С. Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу: автореф. дис. канд. істор. наук: 07.00.01/М.С.Маєрчик; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2002. – 20 с.
4. Узунова Л.В. Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму: автореф. дис. канд. мистецтвознавства 17.00.01/Л.В.Узунова. – К, ДАККіМ, 2003. – 18 с.
5. Бондарчук Л.М. Обрядова весільна лексика польської мови: автореф. дис. канд. філос. наук / Л.М.Бондарчук; НАН України. Ін-т укр. Мови. – К., 2003. – 20 с.
6. Петрова Н.О. Українська традиційна весільна обрядовість Одещини (20-80-ті рр. XX ст.): автореф. дис. канд. істор. наук: 07.00.01 /Н.О.Петрова; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2004. – 20 с.
7. Марчук З.В. Українське весілля: генеалогія обряду/З.В.Марчук. – Поділ.-Волин. Народознав. Центр.-Рівне: Волин. Обереги, 2004. – 84 с.
8. Маховська С.В. Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка: автореф. дис. канд. філолог. наук /С.В.Маховська; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2004. – 18 с.
9. Несен І.І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.): автореф. дис. канд. істор. наук:07.00.01/І.І.Несен; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2004. – 21 с.
10. Бугайова В.О. Весілля як феномен української культури: обрядовість і театралізація: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.04/В.О.Бугайова– Х.: Харк. держ. акад. культури, 2013. – 20 с.
11. Матушенко В.Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури: Монографія/ В.Б.Матушенко. – К.: Видавничий дім "Стилос", 2009. – 232 с.(з іл.). – ISBN 978-966-193-012-3.
12. Рыбаков Б.А. Календарь IV в. Из земли полян/Б.А.Рыбаков // Сов. археология. – 1962. – №4. – С.66 – 89.
13. Матушенко В.Б. Сценарій проведення весільного свята: Авторська робота /В.Б.Матушенко. – К.,1998. – 21 с.
14. Матушенко В.Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури: дис. канд. культурології: 26.00.01 /В.Б.Матушенко. – К, 2009. – 236 с.
15. Матушенко В.Б. Організація і методика проведення весільних свят. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Рекомендовано Міністерством освіти, науки, молоді та спорту України (Гриф № 1/11-5087 від 23.06.2011 р.)/ В.Б.Матушенко. – К.: НАККіМ, 2011. – 134 с.

16. Матушенко В.Б. Організація і методика проведення весільних свят. Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Затверджено Міністерством освіти, науки, молоді та спорту України (Гриф № 1/ 11-20285 від 29.12.2012 р.) / В.Б.Матушенко. – К.: НАККіМ, 2013. – 200 с.

References

1. Koziar S. Ukrainska rodynna obriadovist. Vikhy liudskoi doli: vesillia, pokhoron / In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy / S.Koziar. – Khmelnytskyi, 2000. – 72 s.
2. Shcherbina I.V. Sutnist tradytsiinoho vesilnoho obriadu na Ukraini / I.V.Shcherbyna // Kultura Ukrainy: Zb. statei. – Kh.: KhDAK, 1997. – Vyp. 4. – S. 101-110.
3. Maierchuk M.S. Ukrainski obriady rodynnoho tsykladu kriz pryizmu modeli perekhodu: avtoref. dys. kand. istor. nauk: 07.00.01/M.S.Maierchuk; In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy. – K., 2002. – 20 s.
4. Uzunova L.V. Vidrodzhennia tradytsiinykh sviat ta obriadiv v suchasnykh umovakh kulturnoho zhyttia Krymu: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva 17.00.01/L.V.Uzunova. – K, DAKKіM, 2003. – 18 s.
5. Bondarchuk L.M. Obriadova vesilna leksyka polskoi movy: avtoref. dys. kand. filos. nauk / L.M.Bondarchuk; NAN Ukrainy. In-t ukr. Movy. – K., 2003. – 20 s.
6. Petrova N.O. Ukrainska tradytsiina vesilna obriadovist Odeshchyny (20-80-ti rr. XX st.): avtoref. dys. kand. istor. nauk: 07.00.01 /N.O.Petrova; In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy. – K., 2004. – 20 s.
7. Marchuk Z.V. Ukrainske vesillia: henealohiia obriadu/Z.V.Marchuk. – Podil.-Volyn. Narodoznav. Tsentr.-Rivne: Volyn. Oberehy, 2004. – 84 s.
8. Makhovska S.V. Vesilni pisni Podillia : funktsionuvannia, poetyka, symbolika : avtoref. dys. kand. filoloh. nauk /S.V.Makhovska; In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy. – K., 2004. – 18 s.
9. Nesen I.I. Vesilnyi rytual Tsentralnoho Polissia : tradytsiina struktura ta reliktovi formy (seredyna KhIKh – XX st.): avtoref. dys. kand. istor. nauk:07.00.01/I.I.Nesen; In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy. – K., 2004. – 21 s.
10. Buhaiova V.O. Vesillia yak fenomen ukrainskoi kultury : obriadovist i teatralizatsiia: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva:26.00.04/V.O.Buhaiova– Kh.: Khark. derzh. akad. kultury, 2013. – 20 s.
11. Matushenko V.B. Suchasne vesillia v konteksti ukrainskoi obriadovoi kultury: Monohrafiia/ V.B.Matushenko. – K.: Vydavnychii dim "Stylos", 2009.– 232 s.(z il.). – ISBN 978-966-193-012-3.
12. Rybakov B.A. Kalendar' IV v. Iz zemli polyan/B.A.Rybakov // Sov. arkhologiiya. – 1962. – №4. – S.66 – 89.
13. Matushenko V.B. Stsenarii provedennia vesilnoho sviata: Avtorska robota /V.B.Matushenko. – K.,1998. – 21 s.
14. Matushenko V.B. Suchasne vesillia v konteksti ukrainskoi obriadovoi kultury : dys. kand. kulturolohii: 26.00.01 /V.B.Matushenko. – K, 2009.– 236 s.
15. Matushenko V.B. Orhanizatsiia i metodyka provedennia vesilnykh sviat. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv.Rekomendovano Ministerstvom osvity, nauky, molodi ta sportu Ukrainy (Hryf № 1/ 11-5087 vid 23.06.2011 r.)/ V.B.Matushenko. – K.: NAKKіM, 2011. – 134 s.
16. Matushenko V.B. Orhanizatsiia i metodyka provedennia vesilnykh sviat.Pidruchnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv. Zatverdzheno Ministerstvom osvity, nauky, molodi ta sportu Ukrainy (Hryf № 1/ 11-20285 vid 29.12.2012 r.) / V.B.Matushenko. – K.: NAKKіM, 2013. – 200 s.

Матушенко В. Б.

Украинские обряды послесвадебного цикла

В статье анализируется послесвадебный цикл украинских обрядов, который вмещает не так много обрядов в сравнении с предсвадебным и собственно свадебным. Раньше, до 70-х годов XX столетия, к послесвадебному циклу относился обряд снятия фаты и покрывание платком, но за недостатком времени и отсутствия празднования на второй день в настоящее время на территории средней Надднепрянщины (г. Киев, Киевская, Черниговская, Черкасская области) он проходит в первый день свадьбы. И поэтому на данный цикл остаётся очень мало обрядов. Поскольку послесвадебный цикл не полностью освещён во многих исследованиях разных авторов, то именно его полному рассмотрению посвящена статья.

Ключевые слова: свадьба, послесвадебный цикл, традиционные обряды, современные обряды, молодая, молодой.

Matushenko V.

Ukrainian rites post wedding cycle

This article analyzes post wedding cycle Ukrainian ceremonial that accommodates not many rituals in comparison with pre- or wedding. Earlier, the 70-ies of XX century belonged post wedding cycle ritual removal of the covering veil and kerchief, but for lack of time and lack of celebrations on the second day (and all my friends and family to see him), in the current year on the territory of the Middle Dnieper (m. Kyiv, Kyiv, Chernihiv, Cherkasy region), he continually runs the first day of the wedding. And so this cycle is very little rituals. If you take a percentage, in practice post wedding ceremonies take place today at 20% of weddings in the city and 90 % – in rural areas.

Since post wedding cycle is not fully reflected in the many studies by different authors, it is dedicated to its full consideration given scientific articles.

The main objectives of this research article:

1) make the analysis of the Ukrainian marriage ceremony in Ukrainian modern works of ethnographers and cultural studies in the context of identifying them factual material concerning post wedding ceremonial Ukrainian wedding;

2) a detailed examination of contemporary Ukrainian wedding post wedding ceremonial middle Dnieper region based on the author's own research. Regarding the first objective of this article, the current year is a very interesting dissertation young Ukrainian ethnographers.

This paper S.Kozyar Ukrainian family ritual. Milestones of human destiny weddings, funerals, highlighted the progress of wedding and funeral ceremonies on the tail. Essence, attributes and symbols of wedding ceremonies. Are some song samples [1].

I.Scherbyna in his study "Ukrainian wedding as ethno-cultural phenomenon" provides a comprehensive theoretical analysis of the semantics of Ukrainian marriage ceremony on materials Slobozhansky ritual- song tradition [2]. Very original analyzes Ukrainian rituals M.Mayerchuk in his work "Ukrainian rituals of family cycle the light switch model" [3].

L.Uzunova in the "Revival of traditional festivals and ceremonies in modern terms the cultural life of the Crimea" analyzed the historiography of the study of culture in the region and considered the features of migration that have influenced its formation [4].

L.Bondarchuk considers overall system ceremonial wedding, some microfields specific rituals Polish wedding and describes the principles of structured ritual paradigms in the "Ceremonial wedding vocabulary Polish language" [5].

N.Petrova researcher in his work "Ukrainian traditional wedding rituals of Odessa region" (2-80-ies of XX century). Summarized information derived from written sources and field data, using comparative historical analysis as one of the important methods of typology, through which restored the structure of the marriage ceremony, to its local, regional and phasic differences, ethnic characteristics studied Ukrainian wedding, found the effects of interaction with the traditions of the Moldavians, Russians, Bulgarians, and other ethnic groups in the region [6].

Based Podolski-Volyn region trained research Z.Marchuk "Ukrainian Wedding: Genealogy rite", which based on folk material (texts wedding songs, oral stories on wedding customs) the features of the origin and development of the wedding ceremony, disclosed his ties with various historical periods and cultures [7].

As for the theme function, poetics, symbolism Ukrainian wedding songs, this topic has considered in his paper "Wedding Song skirts: performance, poetics, symbolism" researcher S. Mahovska [8].

But the most interesting study of contemporary works, in my opinion, made in the I.Nesen "Wedding Central Polesse ceremony: traditional structure and relict forms (mid XIX – XX). In this paper carefully considered adjacent to our study area Polesse, as a place of existence relic phenomena and ethnographic region most affected by the Chernobyl disaster and requires the most attention [9].

And the last of the modern scientific papers – a thesis Kharkov young researcher Victoria Bugaeva "Marriage as a phenomenon of Ukrainian culture: ritual and theatrical", which was defended September 26, 2013 in Kharkiv State Academy of Culture. In recent years, research has become important practice approach to family cycle ceremonies, including weddings as a socioculture phenomenon, because it is closely linked to the values and trends of modern society. Wedding favor indispensable spokesman social life, her tastes images – a kind of marker of national culture. Thus, the study V.Bugaeva extremely devoted to the actual problem of the phenomenon in terms of Ukrainian wedding rituals and theatrical Important and interesting ideas researcher consistently and logically deployed in the text of the thesis. Originally V.Bugaeva defines categories of research: traditions, rites, rituals, and theater and as a basis for artistic functioning of the marriage ceremony. The complexity and multiplicity of the object of research led to the use of multiple research approaches – primarily cultural and art.

It should be noted carefully assembled researcher factual material (appeal to our many years of experience in wedding agencies, conducting wedding festivals), the problem of interpretation which has long been at the time [10].

Thus, for the study of wedding ceremonies and weddings in general had a very broad source base. This testimony of ancient writers, observing foreign travelers who were in the Ukraine, a special study of pre-revolutionary, Soviet and Ukrainian ethnographers. But there is a need to systematize the accumulated materials on wedding ceremonies all ethnographic regions, zones, regions of Ukraine. For the author it is important to show reconstructed and structured wedding ceremonies taking into account local peculiarities characteristic of the Middle Dnipro region, especially where post wedding ordinances covered deeply enough.

With the recent sentiments of the author appears quite logical question is why today the young Ukrainian brides virtually no hold on her wedding post wedding cycle of ceremonies?

This is due to the fact that young people : a) do not know how to do it, and b) do not want to do, and c) live in the city, and there are nice and colorful not spend d) promptly in the morning go for a honeymoon, and e) no one to do these ceremonial, as all the guests had departed. The second part of the objective of this research paper is just to correct, consistent and clearly describe all ceremonial post wedding cycle Ukrainian wedding middle Dnieper region based on our own field research of the author. A look these ceremonial follows.

1. Rite "covering young" there was always the traditional wedding and took the morning after the wedding night, in the house of the bridegroom. In Ukraine, most marriages (about 95% in 100 cases) after the wedding, the young boy had to bring his young wife to the house of their fathers [11], and if well earned and has built his own cabin (in rural areas), or an apartment, or room (in the town), the wife brought it there. All honor a young boy and said of him that he was serious, hardworking, and he earned himself the wedding. Only 5 % of marriages where the young had no huts or rooms he went to live with the parents of the bride. This guy is not respected, he shouted "adoptee", "going on to receive mother" [11,104]. But in some cases were young, hardworking guys – orphans, which killed his father. There is no young abused and not abused. And this ceremony coverage has ancient roots, from about the fifteenth century. All ceremonial held in a special room – "barn" where the wedding took place that night. It should be emphasized that this chamber, that is a separate device to build houses in the villages especially in those families where the boys were born. When the family were some of the girls, the parents did not care and knew that their daughter's wedding night will carry on their husbands. After the wedding night there were only two options. The case is the first and very rare. Young was not a girl, a white sheet, and the mother in the morning came the young and saw it. As soon as she hung this sheet in front of the hut for mass inspection. The question is why it is no secret why not protect the bride? The answer lies on the surface. The fact that the wedding knew in advance all, that all the village. And if the mother in law does not present a one hundred percent proof that her daughter virgin, innocent people do not understand – decent demoiselle or not. Therefore, the question of chastity, fidelity, purity was Ukrainian families in first place in terms of education. When something is wrong,

the young are not protected, neither parents nor relatives or friends. A younger brother could even throw in a bride mud, crap, rubbish. Young was quickly gather belongings and flee to a nearby village, another town, or even in another province. And on her father's life will be hanging stamp – badly brought up their child. In the second case, where in-law came into the barn and saw a red sheet, it is with great joy hung it to view the whole village. Young while dressed in her head a transparent kerchief (symbol of virginity and girl) and mother in law, acquired before the wedding a special gift for daughter in law – white as milk shawl (symbol of a married woman) began with a young wedding game. It came from the backside of the bride trying to remove transparent matter, and rejected young head. Then his mother came from the other side and the young rejected his head the other way. The third time in-law head kissed the bride, and she no longer resisted, and his mother took off the veil and put her on his arm, or on a chair. After you have taken a white handkerchief and put on the head of the youth. And for the first time hand bury handkerchief on the floor, have caught a second time and this scarf worn on the head of the bride. Demoiselle again bury scarf. Mother caught the handkerchief again, then kissed the bride and head dressed scarf behind. This wedding game ended. Young no longer trochanter head and from that moment it was impossible to call a word – "bride", but only "married " or "wife". This young white scarf was going to be different from the unmarried girls. A hundred or two hundred years ago the young without the headscarf could not even go outside. In modern times, this ceremony takes place on the first day of the wedding and is characteristic for both the city and the village [11].

Keywords: wedding, post wedding cycle, traditional ceremonies, rites modern, young.

УДК 168.522

Овчарук Ольга Володимирівна
кандидат педагогічних наук, доцент

ІДЕАЛ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: КАТЕГОРІАЛЬНИЙ СТАТУС ПОНЯТТЯ

У статті з позицій категоріального аналізу категорії ідеалу та на основі узагальнення наукового досвіду його осмислення у контексті таких наук про культуру, як філософія, філософія культури, мистецтвознавство, теоретично обґрунтовано доцільність включення концепту "ідеал" у категоріальний апарат культурології.

Ключові слова: ідеал, категорії, цінності, ціннісно-смісловий зміст, картина світу, культурологічне знання, філософія, філософія культури, мистецтвознавство.

Формування нових напрямів гуманітарних знань, у тому числі культурології потребує вироблення як конкретно-наукової методології, яка виступала б у ролі ефективного інструментарію осмислення культурних явищ та смислів, так і розробки відповідного категоріального апарату з метою відображення сутнісних властивостей культури, на основі яких здійснюється систематизація культурних феноменів. "У методології культурології важливе місце належить категоріям як найбільш фундаментальним та субстанціальним поняттям про культурні закономірності, явища, процеси і зв'язки, сутнісні властивості культури, на основі яких здійснюється систематизація досліджуваних культурних феноменів та розробляються методології їх пізнання" [11, 182].

Втім, у культурологічних науках до нинішнього часу лишається проблемою систематизація цілісної системи категоріального апарату. Традиційно його формування здійснювалося шляхом запозичення категорій та понять із філософії, політології, соціології, психології лінгвістики й інших галузей знань, а також пристосування їх відповідно до потреб культурології, деякі категорії не мають прямих аналогів в інших науках і потребують самостійної розробки та обґрунтування, інші – з огляду на оновлення дослідницького інструментарію, можуть бути переосмислені з позицій сучасного світоглядного контексту значень та смислів класичних категорій та понять, залучених з інших сфер гуманітаристики. Постановка питання про необхідність рішення подібних завдань зумовлена усім процесом розвитку культурологічного знання, у якому виробляються специфічні методи аналізу культури та створюються відповідні пізнавальні моделі.

В ситуації з ідеалом ми постаємо перед необхідністю осмислення цього культурного феномена у вимірах сучасної культурологічної парадигми, створення якої можливо за умов урахування кращих надбань вітчизняної та зарубіжної філософської рефлексії минулого. Необхідність звернення до концепту ідеалу має ще один сучасний аспект – коли певні підвалини людської життєдіяльності вичерпують себе, загострюється інтерес до питань про сенс і цілі діяльності, її світоглядні орієнтири та перспективи. Власне, йдеться про переосмислення людського буття в динаміці соціального часу. І це, в свою чергу, передбачає аналіз проєктивних детермінант – ідеалу, мрії, надії сподівань, завдяки яким здійснюється світоглядне ставлення до прийдешнього, розгортається своєрідне "віяло" смисложиттєвих орієнтацій, визначення перспектив [6, 5].

Незважаючи на те що, у сучасній науковій літературі напрацьований значний масив досліджень, присвячених осмисленню ідеалу як філософсько-естетичної (Г. Гадамер, Е. Касирер, Г. Коген, Г. Шпет, Ю. Борєв, О. Воєводін, Л. Левчук, В. Личковах, Н. Вернигора, В. Панченко, Л. Столович,

В. Хмара, О. Ухов, Є. Яковлев та ін.), етичної (М. Бровко, Ю. Афанасьєв, В. Бітаєв, О. Оніщенко, С. Уланова, А. Федь, І. Федь та ін.), педагогічної (Г. Ващенко, О. Вишневський, В. Кремень, О. Коновець, Н. Калита, Н. Опанасенко, В. Сухомлинський, О. Скринська), суспільно-політичної (Б. Барков, Г. Дашутін, О. Корнієнко, В. Лекторський, В. Макаренко, Н. Мудрагей, О. Новиков та ін.) категорії, як концепт культурологічної науки ідеал не розглядався.

Отже, мета статті – з позицій категоріального аналізу теоретично обґрунтувати доцільність включення концепту "ідеал" у категоріальний апарат культурології.

Аналізуючи ідеал, будемо виходити із концептуальної вихідної ідеї про те, що філософія як теоретична основа закономірностей існування людини та природи є методологічною по відношенню до усіх видів знань, а філософська методологія є вищим рівнем наукового узагальнення, який визначає стратегію, практичний та світоглядний рівень реалізації процесу пізнання. З огляду на це, методологічним підходом у дослідженні концепту ідеалу обираємо саме категоріальний спосіб досягнення культури, що виступає як механізм культурологічного дослідження. Запропонований підхід, у свою чергу, передбачає аналіз концепту ідеалу як категорії філософії та категорії культури з позицій історизму.

Проблема категорій зайняла значне місце у більшості філософських систем минулого. Так, всезагальна категоризація одиничних речей класично представлена у вченні Аристотеля про категорії, корні якого знаходяться у мові – граничній оболонці матеріальної культури. Усвідомлюючи ці корні, мислитель виділив новий тип категорій, не існуючих у розвиненому вигляді у мові як такі. Для Аристотеля проблема категорій виступила як проблема співвідношення змісту висловлювань про деяке суще із самим цим сущим. Виходячи з цього, у висловлюваннях пов'язуються поняття, що виражають загальне у предметах, і тільки за їх допомогою ми розуміємо один одного, коли говоримо про одиничні предмети. При цьому активність людини у процесі пізнання, завдяки якій загальні поняття ("роди" та "види") співвідносяться із одиничними предметами, мислитель розглядав як чисто духовну.

У Новий час вчення про категорії розвивали представники німецької класичної філософії. Для Канта категорії виступають як всезагальні форми, у яких відбувається осмислення усього сущого, апріорні форми розуму, спосіб узагальнення набутого досвіду. У працях Гегеля теорія категорій була розроблена у трьох планах – чисто логічному – у "Науці логіці" [4], в історичному – в "Лекціях по філософії історії" [3], в контексті усїєї духовної культури – у "Феноменології духу" [5], яка стала першою значною спробою побудувати "науку про досвід свідомості" на широкій соціально-історичній основі, що включає у себе ряд форм індивідуальної та суспільної свідомості, розглянутих у процесі їх генезису та розвитку. Вузловими пунктами такого розвитку виступали категорії, що дає можливість говорити про "Феноменологію духу" як про історію категорій. У ній Гегель намагався показати походження та розвиток категорій для того, щоб надалі дослідити їх зміст та зв'язки (форми) у логіці.

Під категоріями Гегель розумів способи покладання абсолютним духом свого предмету, всезагальні форми його саморозвитку та самовизначення. Для мислителя категорії у своєму русі здійснюють себе тільки як духовні форми будь-якого предметного змісту. Взаємозв'язок категорій у кінцевому рахунку завдає тон та ритм історії, що перетворюється у їх втілення.

Втім, як би не були різноманітні підходи до тлумачення категорій, їм іманентні деякі загальні риси. По-перше, категорії трактувалися переважно у плані пізнання, що розглядалося як загальна основа становлення та функціонування категорій, які розумілися як логічні категорії, форми пізнання про буття (Аристотель), форми синтезу чуттєвих даних (Кант), форми наочності (Шеллінг), логічні форми мислення (Гегель). По-друге, дослідження обмежувалося аналізом філософських категорій – тих форм пізнання, які здобули певну самостійність у філософії як формі суспільної свідомості. Втретє, роль філософських категорій зводилася до їх функції у пізнавальній діяльності та розповсюджувалася на осмислення самого пізнання, мистецтва, релігії, міфології, отже, в цілому на досягнення різноманітних форм духовної культури.

Співвідношення цих сторін філософування змінювалося в ході історії – в одних вченнях явно домінувала гносеологічно-онтологічна орієнтація (Р. Декарт), в інших переважала орієнтація ідеолого-аксіологічна (С. Киркегор), у третіх – проєктивна (соціалісти-утопісти), підчас філософія зближувалася з міфологією (неотомісти), підчас з мистецтвом (екзистенціалісти).

У руслі марксистської традиції здійснювалися наукові розробки категоріального каркасу філософії в цілому та ідеалу, зокрема, вітчизняними вченими 60-80-х рр. ХХ ст. (П. В. Копнін, В. І. Шинкарук, М. О. Булатов, В. Є. Давидович, В. П. Іванов, В. А. Лекторський, Є. І. Андрос, Е. В. Ільєнков, Д. С. Черкашин, О. І. Яценко та ін.), у працях яких проблема ідеалу розв'язувалася у контексті пізнання свідомості людини та філософсько-світоглядної рефлексії. При цьому категоріями визначалися такі логічні форми освоєння дійсності, які виражають граничні основи взаємовідношення людини із світом та віддзеркалюють атрибутивні властивості об'єктів [13, 116].

Проблема визначення категоріальних структур культури як "світоглядних універсалій" розв'язувалася радянськими вченими у руслі досліджень феномену людського світогляду. У цьому зв'язку категорії цілі, цінності, ідеалу, свободи, волі, надії, віри та ін. віднесено до екзистенційного категоріального ряду, "адже поняття цілі, ідеалу, свободи, надії говорять про найважливіші сторони як людської сутності, так і всього людського існування" [13, 18]. Крім того, було доведено, що такі вузлові категорії світогляду як людина і світ, буття і небуття, простір і час, життя і смерть, свобода і необхід-

ність та ін., які традиційно вважалися філософськими, наявні в людській свідомості, у своїй першопочатковості є категоріями не філософії, а культури [13, 6]. Це дало можливість сформулювати суттєву залежність між категоріями та культурою, в основі якої культура постає як узагальнення дійсності, а категорії як форми узагальнення. Як наслідок, категорії виступають як форми культури. "Це означає, що категорії – це не тільки ідеальне подвоєння того чи іншого предметного змісту, але і форми або загальні схеми матеріальної і духовної діяльності, без яких опанування природою та всією об'єктивною дійсністю неможливо" [10, 231]. Отже, зв'язок категорій і культури постає не просто в тому, що існує культура, а над нею надбудовуються ті чи інші категорії, їх зв'язок є більш органічним: категорії – це внутрішні форми культурно-історичного процесу.

У методології культурології важливе місце належить категоріям як найбільш фундаментальним та субстанціальним поняттям про культурні закономірності, явища, процеси і зв'язки, сутнісні властивості культури, на основі яких здійснюється систематизація досліджуваних культурних феноменів та розробляються методології їх пізнання [11, 182]. Відомий російський культуролог А. Я. Флієр підкреслює, що представники різних напрямів і шкіл у дослідженні культури використовують і розробляють спеціалізовані комплекси категорій, що найбільше відповідають їх дослідницьким інтересам. Втім, є багато інших культурологічних шкіл і підходів із своїми специфічними категоріями, а на практиці відбувається постійний обмін окремими категоріями між різними методологічними напрямами вивчення культури, що призводить до формування більш-менш стійкого ядра категоріального апарату, що використовується культурологічними науками в цілому [11, 183].

Виходячи з актуальності сучасних методологічних пошуків культурології як міждисциплінарної галузі знань, універсальним предметом пізнання якої є культура, розв'язання проблеми теоретичного статусу категорії ідеалу в межах культурології передбачає звернення до наукового досвіду осмислення зазначеної категорії у просторі таких наук про культуру, як філософія культури та мистецтвознавство.

Так, плідний підхід до розуміння категорій, їх ролі у дослідженні культури різних епох запропоновано видатним радянським вченим А. Я. Гуревичем у праці "Категорії середньовічної культури" [7]. Виходячи з того, що категорії культури – це далеко ще не сама культура, втім, на думку вченого, вони утворюють деяку сітку координат, що накладається на живу, пульсуючу та постійно змінювану дійсність. Втім, саме виявлення універсальних категорій культури, без яких вона неможлива, якими вона пронизана в усіх своїх творіннях, стає тим методологічним підґрунтям, на якому відбувається осмислення будь-якої культурно-історичної реальності.

Виділення визначальних та універсальних категорій сприйняття дійсності, як людської час, простір, причина, доля, число, відношення часткового до цілого, а також категорій людської свідомості – цінність, ідеал тощо сприяє зміщенню акцентів категоріальної проблематики у бік насичення її елементами пізнання духовного життя людини. Крім того, саме ці категорії культури утворюють її основний семантичний "інвентар" та дозволяють виявити певну "модель світу", за допомогою якої людина сприймає дійсність та будує образ світу, існуючий у її свідомості. "Ці основні поняття нібито передують ідеям та світогляду, що формується у членів суспільства чи його груп, і тому наскільки б не різнилися ідеологія чи переконання цих індивідів і груп, в основі їх можна знайти універсальні, обов'язкові для всього суспільства поняття та уявлення, без яких неможлива побудова ніяких ідей, теорій, філософських, естетичних або релігійних концепцій і систем" [7, 257].

С. Л. Рубінштейн у праці "Людина і світ" [12] пропонує свій підхід до категорій культури, що враховує залежність визначення їх системи від введення людини в коло буття. Автор відзначає, що з появою в ряду градацій форм буття такої специфічної форми як культурно-історичне буття, "необхідна видозміна категорій, визначень буття з урахуванням буття людини" [12, 129]. Категорії в їх традиційному розумінні як засобів та знарядь мислення мають виступати у якості наповнених конкретно-історичним онтологічним змістом, тобто мають бути узяті в їх "буттєвому" значенні для людини. Примітно, що в категоріальній сукупності С. Л. Рубінштейн виділяє категорії, що характеризують неорганічну природу, органічне життя та спосіб існування людини. Таким чином, на його думку, можливо розкриття діалектики мислення і буття, яка полягає у тому, що "проникнення пізнання у буття має бути досягнуто і як проникнення буття у пізнання" [12, 135].

Концепція автора підняла важливі проблеми, урахування яких стає важливим та необхідним для розгляду культури як особливого людського "світу", що складає вихідний пункт визначення буття та передумову пізнання, що детермінує їх змістовну насиченість з точки зору умов адекватної самореалізації творчої сутності людини. І в цьому процесі саме цінності та ідеали виступають як смислові концепти культури, що визначають її гуманістичний зміст та міру наповненості людськими значеннями та смислом. "Цінності та ідеали безпосередньо пов'язані з культурою, втілюючись у її продуктах. Продукти культури представляються як "резервуари", в якій людина протягом історії відкладає, зберігаючи, все найкраще" [12, 138].

У праці відомого російського вченого В. П. Бранського "Мистецтво і філософія. Роль філософії у формуванні та сприйнятті художнього твору на прикладі живопису" [1] запропонована концепція класифікації цінностей, що нерозривно пов'язана із відповідною класифікацією ідеалів. Вченим обґрунтовується думка про те, що поділяючи ідеали на утилітарні (економічні та політичні) та духовні (етичні, естетичні, світоглядні), цінності також, у відповідності із реальною практикою, можна поділити на утилітарні (економічні, політичні) та духовні (етичні, естетичні та світоглядні). З огляду на це процес реалізації

лізації ідеалів призводить до утворення певної сукупності цінностей, яку прийнято називати культурою у широкому розумінні. Оскільки різні ідеали не є незалежними один від одного, а утворюють відповідну систему, то й породжувані ними цінності також утворюють певну систему.

Відповідно значення поняття цінності полягає у тому, що воно дозволяє пов'язати ідеал з культурою. Культура, в строгому розумінні цього терміну, є системою цінностей та навичок по їх виробленню та споживанню, що визначається певним загально визначеним ідеалом. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що специфіка культури полягає саме в єдності цінностей та навичок, яка гарантується певним ідеалом. Втім, як слушно зазначає автор, існує значна кількість визначень культури, більшість з яких страждає на однобічність, обмежуючи це поняття сферою або цінностей, або навичок. "Цей розрив діяльності (навички) від її результатів (цінності) обумовлений відривом поняття культури від поняття ідеалу та спробою будувати теорію культури без теорії ідеалу. Проте, культура без ідеалу – це теж саме, що людина без серця (у прямому та переносному смислі)" [1, 494]. Як показало ХХ століття, доля культури визначається долею ідеалу, що утворює її душу ("прасимвол культури", за висловлюванням О. Шпенглера).

На зв'язок ідеалу, норм та цінностей вказує Б. Л. Губман: "Ціннісна свідомість визначає норми – стереотипи думки й дії, що приймаються в межах тієї чи іншої соціокультурної спільності. Норми регламентують діяльність людей в усіх сферах культури" [11, 523]. Дослідник доводить, що оскільки процес розвитку культури нерозривно пов'язаний із переоцінкою цінностей, то разом із зміною ціннісної шкали, висуненням нових ідеалів соціокультурного плану змінюються і норми. У цьому контексті ідеал трактується як досконалий образ предмету, що проектується суб'єктами комунікації, наділений ціннісними вимірами універсальності та абсолютності. "Володіючи еталонним статусом, ідеал являє проекцію майбутнього, з позицій якої виноситься вердикт теперішньому та минулому. Висунення різноманітних образів ідеалу, глобальних образів майбутнього – значущий фактор розвитку культури" [11, 523].

Характеризуючи процес проектування суспільних систем людського буття, розглядає ідеал як певний вид проекту, що втілює уявлення про досконалу людину та досконалу організацію життя людства, сучасний вчений М. С. Каган у праці "Філософія культури" [9]. Втім, на думку дослідника, найважливішою відмінністю ідеалу від ціннісно нейтрального проекту, є те, що ідеал постає як носій найвищої цінності, тим самим спрямовуючи людську поведінку у моральній, естетичній, політичній, релігійних сферах й тим самим виконуючи роль критерію оцінки реальності в кожній з цих сфер.

Отже, саме ціннісна природа ідеалу, що задає вектори для подальшого розвитку культури, його націленість на майбутнє та проєктивний характер забезпечують його евристичний категоріальний потенціал у вимірах культурологічного знання із можливістю залучення методів гуманітарного та соціального аналізу. Як культурологічна категорія ідеал може слугувати для виявлення та осмислення тих ціннісно-сміслових аспектів культури, у яких акумулюється соціальний досвід будь-яких людських спільнот.

Виходячи з того, що саме цей сукупний соціальний досвід, який накопичується та передається протягом історії із покоління в покоління у вигляді вироблених норм, правил, традицій, звичаїв, знань, образів, ціннісних установок та орієнтацій, сповнених певними нормативно-регулятивними та знаково-комунікативними аспектами, вивчається культурологією – наукою про ціннісно-детерміновані основи соціальної консолідації людей та способах існування колективного характеру їх життєдіяльності, то вироблені на основі цього досвіду ідеали віддзеркалюють пізнавальне, ціннісне та емоційно-чуттєве відношення до дійсності, що притаманне як окремим індивідам, так і цілим співтовариствам тих чи інших історичних епох. Тим самим можна стверджувати, що культурологія через опредметнені продукти людської культури – письмові документи, художні образи, філософські сентенції чи культурологічні концепції тощо вивчає не тільки ціннісно-сміслові аспекти культури, а й втілені у них найвищі ціннісні вияви людської (індивідуальної та колективної) діяльності – ідеали. Виявлені на тих чи інших "мовах культури", вони транслюються у вигляді різних нормативно-ціннісних установок та соціально значущої інформації у вигляді певних смислів, зміст яких в значній мірі визначається домінуючими у даному суспільстві моральними, етичними, світоглядними та іншими принципами, притаманними певним співтовариствам. З огляду на це саме ідеали виступають як культурні коди епохи, що фіксують та відтворюють картину світу та виявляють причетність індивіда або суспільства до заданого цим кодом культурно-історичного універсуму.

Отже, правомірність виокремлення концепту ідеалу як культурологічного поняття зумовлена тим, що воно інтегрує світоглядний, нормативно-ціннісний та проєктивний аспект сутнісних властивостей культури, у ньому фіксуються аксіологічні, гносеологічні, естетичні особливості розвитку культури, а його модифікації віддзеркалюють динаміку процесів культурних трансформацій на певних історичних етапах. Все це створює передумови для подальшої культурологічної концептуалізації поняття ідеалу в межах теорії та історії культури на основі залучення сучасних методологічних стратегій.

Література

1. Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи [Текст] / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 703 с.
2. Булатов М. А. Логические категории и понятия / М. А. Булатов [отв. ред. С. А. Васильев]. – К. : Наук. думка, 1984. – 233 с.
3. Гегель Г. В. Лекции по философии истории / Г. В. Гегель; пер. А. М. Воден; вступ. статья Ю. В. Перов, К. А. Сергеев. – СПб : Наука, 2000. – 479 с.

4. Гегель Г. В. Наука логики: Ч. 1. : Объективная логика; Ч. 2.: Субъективная логика / Г. В. Гегель; подгот. Д. В. Масленников; ред. Н. А. Никитина. – СПб. : Наука, 1977. – 799 с.
5. Гегель Г. В. Феноменология духу / Г. В. Гегель; пер. П. Тарашчук; ред. пер. Ю. Кушаков. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. – 548 с.
6. Грабовський С. І. XX століття та українська людина. Виклики і відповіді [Текст] / С. І. Грабовський . – К. : Стило, 2000. – 226 с.
7. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич // Избранные труды : в 4 т.. – М. : Университетская книга, 1999. – Т. 2 : Средневековый мир. – [Б. м.]: [б. и.], 1999.- 560 с.
8. Идеал // Философский словарь / авт.-сост. И. В. Андрущенко, О. А. Вусатюк, С. В. Линецкий, А. В. Шуба. – К. : А. С. К., 2000. – С. 308-310.
9. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб: ТОО ТК "Петрополис", 1996. – 416 с.
10. Категории философии и категории культуры : монография /отв. ред. В. Г. Табачковский, М. А. Булатов. – К. : Наук. думка, 1986. – 342 с.
11. Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.
12. Рубинштейн С. Л. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн // Вопросы философии. – 1969. – №8. – С.129-139.
13. Феномен української культури : методологічні засади осмислення [Текст] : [зб. наук. праць] / [Є. Андрос та ін., відп. ред., авт. передм. В. Шинкарук, Є. Бистрицький] ; НАН України, Ін-т філос. – К.: Фенікс, 1996. – 478 с.

References

1. Branskiy V. P. Iskusstvo i filosofiya. Rol' filosofii v formirovanii i vospriyatii khudozhestvennogo proizvedeniya na primere istorii zhivopisi [Tekst] / V. P. Branskiy. – Kaliningrad : Yantarnyy skaz, 1999. – 703 s.
2. Bulatov M. A. Logicheskie kategorii i ponyatiya / M. A. Bulatov [otv. red. S. A. Vasil'ev].- K. : Nauk. dumka, 1984. – 233 s.
3. Gegel' G. V. Lektsii po filosofii istorii / G. V. Gegel'; per. A. M. Voden; vstup stat'ya Yu. V. Perov, K. A. Sergeev. – SPb : Nauka, 2000. – 479 s.
4. Gegel' G. V. Nauka logiki: Ch. 1. : Ob"ektivnaya logika; Ch. 2.: Sub"ektivnaya logika / G. V. Gegel'; podgot. D. V. Maslennikov; red. N. A. Nikitina. – SPb. : Nauka, 1977. – 799 s.
5. Hehel H. V. Fenomenologiya dukhu / H. V. Hehel; per. P. Tarashchuk; red. per. Yu. Kushakov. – K. : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2004. – 548 s.
6. Hrabovskiy S. I. XX stolittia ta ukrainska liudyna. Vyklyky i vidpovidi [Tekst] / S. I. Hrabovskiy . – K. : Stylos, 2000. – 226 s.
7. Gurevich A. Ya. Kategorii srednevekovoy kul'tury / A. Ya. Gurevich // Izbrannye trudy : v 4 t.. – M. : Universitetskaya kniga, 1999. – Т. 2 : Srednevekovyy mir. – [B. m.]: [b. i.], 1999.- 560 с.
8. Ideal // Filosofskiy slovar' / avt.-sost. I. V. Andryushchenko, O. A. Vusatyuk, S. V. Linetskiy, A. V. Shuba. – K. : A. S. K., 2000. – S. 308-310.
9. Kagan M. S. Filosofiya kul'tury / M. S. Kagan. – SPb: TОО ТК "Petropolis", 1996. – 416 s.
10. Kategorii filosofii i kategorii kul'tury : monografiya /otv. red. V. G. Tabachkovskiy, M. A. Bulatov. – K. : Nauk. dumka, 1986. – 342 s.
11. Kul'turologiya. XX vek. Slovar'. – SPb.: Universitetskaya kniga, 1997. – 640 s.
12. Rubinshteyn S. L. Chelovek i mir / S. L. Rubinshteyn // Voprosy filosofii. – 1969. – №8. – S.129-139.
13. Fenomen ukrainskoi kultury : metodolohichni zasady osmyslennia [Tekst] : [zb. nauk. prats] / [Ye. Andros ta in., vidp. red., avt. peredm. V. Shynkaruk, Ye. Bystrytskyi] ; NAN Ukrainy, In-t filoz. – K.: Feniks, 1996. – 478 s.

Овчарук О. В.

Идеал в пространстве культуры: категориальный статус понятия

В статье с позиций категориального анализа категории идеала и на основе обобщения научного опыта его осмысления в контексте таких наук о культуре, как философия, философия культуры, искусствоведение, теоретически обоснована целесообразность включения концепта "идеал" в категориальный аппарат культурологии.

Ключевые слова: идеал, категории, ценности, ценностно-смысловое содержание, картина мира, культурологическое знание, философия, философия культуры, искусствоведение.

Ovcharuk O.

Ideal as a cultural phenomenon: the categorical status concepts

The article from the analysis of categorical position ideal categories, based on a synthesis of scientific expertise in the context of his understanding of the cultural sciences as philosophy, philosophy of culture, art theory, the expediency of incorporating the concept of "ideal" in the categories of cultural studies.

It is proved that the formation of new areas of human knowledge, including cultural studies needs to develop as a specific scientific methodology that would be served as effective tools for understanding cultural phenomena and meanings, and design appropriate categorical apparatus to reflect the intrinsic properties of the culture on which carried systematization of cultural phenomena.

In the cultural sciences is the problem of systematization of an integrated system of categorical apparatus. Traditionally, its formation was carried out by loan categories and concepts in philosophy, political science, sociology, psychology, linguistics and other disciplines, and adapt them to meet the needs of cultural studies, some categories do not have direct analogues in other sciences and in need of development and self-justification, others – with regard to research updates tools can be reinterpreted from the standpoint of modern ideological context of values and meanings of classic categories and concepts borrowed from other fields of humanities. Calling into question the need for the solution of similar problems caused by the whole process of cultural knowledge, which made specific methods of analysis of culture and establish relevant cognitive model. In an ideal situation, we need to rebels understanding of this cultural phenomenon in modern cultural dimensions paradigm, which may create the conditions taking into account the best achievements of domestic and foreign philosophical reflection of the past.

Despite the fact that in the modern scientific literature accumulated a large amount of research devoted to understanding how the ideal of philosophical and aesthetic (G. Gadamer, E. Kasyre, G. Cohen, G. Shpet, J. Boryev, O. Voevodin, L. Levchuk, V. Lychkovah, N. Vernygora, V. Panchenko, L. Stolovych, V. Khmara, O. Ukhov, E. Yakovlev et al.), ethical (M. Brovko, Y. Afanasyev, V. Bitayev, A. Onishchenko, S. Ulanova, A. Fed, I. Fed et al.), teacher (G. Vashchenko A. Wisniewski, W. Kremen, A. Konovets, N. Kalita, N. Opanasenko, V. Sukhomlinsky, A. Skrynska), sociopolitical (B. Barkov, G. Dashutin, O. Kornienko, V. Lectorsky, V. Makarenko, N. Mudrahey, A. Novikov, etc.). categories as cultural concept of science is not considered ideal.

Methodological approaches to the study of the concept of the ideal articles selected categorical way of understanding culture, serving as a mechanism of cultural studies. The proposed approach is, in turn, provides an analysis of the concept of the ideal as a category of philosophy and culture category from the standpoint of historicism. In this regard, noted that the problem categories occupied an important place in most philosophical systems of the past. Yes, overarching categorization of individual things classically represented in the teaching of Aristotle on the category. In modern times, the doctrine of the categories developed by representatives of German classical philosophy. For Kant's categories serve as a universal form, in which there is understanding of all things, a priori forms of mind, a way of summarizing lessons learned. The writings of Hegel's theory of categories were developed in three plans – purely logical, historically, in the context of the whole of culture.

In keeping with the Marxist tradition of scientific research conducted categorical framework of philosophy in general and the ideal, particularly national scientist's 60-80-ies of XX century.

The methodology of Cultural important place belongs to the categories as the most fundamental and substantial notion of cultural patterns, events, processes and relations, the essential characteristics of the culture, based on which the systematization of cultural phenomena studied and developed the methodology of knowledge. Based on the relevance of contemporary cultural studies methodological search as an interdisciplinary field of knowledge, universal knowledge which is the subject of culture, the problem of the theoretical ideal status category within cultural studies involves an appeal to the scientific understanding of the experience of this category in the space of the cultural sciences as philosophy of culture and art history.

It is shown that a fruitful approach to understanding the categories and their role in the study of cultures of different ages invited prominent Soviet scientist A. Gurevich. S. Rubinstein in the "Man and the World" offers his approach to the categories of culture that takes into account the dependence of the definition of input from people in the circle of life. VP Bran proposed concept classification values that are inextricably linked with the appropriate classification of ideals. In connection ideals, norms and values indicate B. Hubman. Describing the process of designing social systems of the human being, as regards the ideal of a certain type of project that embodies the idea of the perfect man and the perfect organization of human life, the modern scientist M. Kagan.

Based on the analysis in the article argues that it is the nature of the ideal values, specifying vectors for further development of culture and its focus on the future and ensure its projective character heuristic categorical potential dimensions of cultural knowledge with the ability to attract and humanitarian methods of social analysis. As a cultural category may be the ideal for the detection and understanding of the value and meaning of the cultural dimension in which the accumulated social experience any human communities.

Thus, the validity of the concept of separation as an ideal cultural concept due to the fact that it integrates ideological, normative values and projective aspect of the intrinsic properties of the culture, it fixed axiological, epistemological and aesthetic features of the development of culture and its modifications reflect the dynamics of cultural transformations in certain historical stages. This creates conditions for further conceptualization of the notion of cultural ideals within the theory and history of culture through bringing modern methodological strategies.

Keywords: ideal, category, value, value-semantic content, world view, cultural knowledge, philosophy, philosophy of culture, art.

УДК 008:24:34:241.38:340.13:39

Радзівський Віталій Олександрович
кандидат культурології, доцент

ВІКОВІ СУБКУЛЬТУРИ: ДО ПИТАННЯ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ

У статті досліджені питання вікових субкультур у культурно-історичному аспекті. Зокрема, автор торкається питань вивчення і систематизації сучасних вікових субкультур, а в їх складі – проблем субкультури дітей, молоді та інших вікових груп.

Ключові слова: культура, субкультура, культурологія, вікова субкультура, стратифікація, історія.

Вікові субкультури є найбільш дослідженими з усіх видів субкультур. Кожна вікова субкультура має свої властивості, особливості, характеристику та специфіку. Це зумовлено різними віковими показниками та обставинами. Дитяча наївність, підліткова питливість, юнацький максималізм, молодіжна романтика, виваженість зрілого часу, мудрість поважного віку...

Найбільш доленосними є періоди становлення людини (дитинство, молодість тощо). Хоча не лише вік, а й позавікові обставини (дії, події тощо) доволі часто формують людину, її ідеали, цінності, стереотипи. Проте ми зосередимось виключно на віковому аспекті.

Окрема проблема – систематизація та визначення вікових субкультур. Серед них найбільш дослідженою є молодіжна субкультура. Водночас навіть щодо її класифікаторських показників є чимало питань (соціальний, біологічний та інший вік людини, її самоотожнення, "перехідні" фази, як наприклад, юнацько-молодіжна або молодіжно-зріла). Ще більш кластерними та сегментноспірними є своєрідні молода, зріла та пізньосередньовікова субкультури чи предпенсіонерська, "похилопенсіонерська", глибокостарицька субкультури.

Тема субкультур є однією з найбільш популярних у науковому дискурсі останніх років. Значне місце у масиві загальної літератури з субкультурології приділено віковим субкультурам [16]. Так, серед питань дитячих субкультур за останні роки виділяються дослідження Я. Левчук [10], серед підліткових – праці Я. Левчук і М. Белашової [9; 2]. Знаковим є і те, що проблеми субкультури людей поважного віку, зумовлені хворобами, аналізуються не тільки у вікових, а й у інших соціальних контекстах [5].

До питань молодіжних субкультур зверталось чимало фахівців. Серед них, зокрема, А. Асмолов, Є. Бодіна, Ю. Божко, Л. Божович, М. Брейк П. Гуревич, А. Здравомислова, Л. Іонін, М. Киященко, І. Кон, А. Кукаркин, К. Манхейм, М. Мід, В. Оборонко, М. Осоріна, Т. Парсонс, А. Попов, В. Пушкар, Л. Рубіна, П. Рудик, Б. Ручкін, З. Сикевич, Ю. Савельєв, О. Сапожник, Н. Саркітов, О. Семашко, В. Семенов, М. Соколов, О. Сотика, В. Суртаєв, В. Ткаченко, С. Фірс, Г. Шостак [6-9; 13-20; 22-26]. Водночас проблеми середньовікової чи предпенсіонерської, пенсіонерської, глибокостарицької субкультур потребують ретельнішого вивчення.

Мета даної статті – розглянути проблемні питання вікових субкультур та запропонувати варіанти їх систематизації.

На нашу думку, вікові субкультури є досить різними. Найбільш поширеними та базовими серед них є молодіжні субкультури. У ХХ ст. одна молода контркультурна хвиля породжувала іншу, більш радикальну, одна течія започатковувала іншу [13-16; 24-26]. На зміну втраченому поколінню йшло загублене покоління початку ХХ ст., потім йшло більш "загублене" покоління його середини. Щоправда вікові субкультури можуть уточнюватись та обумовлюватись сферою їх поширення (наприклад, студентська субкультура або субкультура молодих робітників тощо).

У літературі субкультури систематизують залежно від кількості прожитих років. Відповідно: дитяча, підліткова, юнацька, молодіжна, а далі вже менш досліджені – наприклад, середньовікові, предпенсіонерські, пенсіонерські, глибокостарицькі субкультури. Проте середньовікові та пенсіонерські субкультури можуть мати різні варіанти та модуси систематизації. Вік від двадцяти восьми або тридцяти років до шестидесяти (або навіть шестидесяти п'яти) є доволі великою віковою константою та має різні вектори спрямування. Це, як правило, найбільш продуктивний та активний час людської життєдіяльності, період досягнення найсуттєвіших творчих, кар'єрних та інших показників. При цьому на період зрілості впливають різні невікові чинники: політичні та суспільні події, рівень освіти та культури, насиченість життєвого досвіду, родинні, релігійні, географічні та інші, насмаперед соціальні умови. Зрілий вік іноді розподіляють на перший (до 30-35 років) та другий (після 30-35 років). Подібна класифікація можлива і до інших вікових груп (дитинство, старість та ін.).

Дитяча субкультура є найбільш відкритою, наївною, широкою, мінливою і змінною, нестабільною, схильною до корегувань. Вона є найбільш вразливою (співпереживання, співучасть, ототожнення тощо) до внутрішніх (реакція на болі, хвороби) і ще більше до зовнішніх (дорослих) факторів, щільною з навколишнім оточенням та найбільш недосконалою у атрибутивно-символічному сенсі. Ця субкультура останні десятиріччя викликає жваві дискусії (О. Михеєва, С. Лойтер, О. Пономарьова, Н. Рашкова, Л. Редько, М. Рудіна та ін.) [3; 11; 12], які набули особливої актуальності в останні роки (Н. Большунова, О. Краснослободцева, М. Осоріна та ін.) [2; 4; 16; 17; 21].

Дитячу субкультуру можна поділити на традиційну та інноваційну. До речі, аналогічний поділ можна здійснити і до інших вікових субкультур, проте у дитячій вік є, напевно, найбільш репрезентативним, адже люди більш старшого віку легше можуть знайти "спільну мову", на відміну від дітей, які говорять на різних понятійно-змістовних мовах.

На нашу думку, доречно поширювати традиційні культуротворчі чинники у дитячій субкультурі. Я. Левчук зазначає, що, "до складових традиційної дитячої субкультури належать дитячий фольклор, гумор (жарти, прозивалки, докучливі казки, анекдоти), словотворчість, звичаєве право, табування, ігри (рухливі, рольові, предметні), дитяча магія і міфотворчість, становлення світогляду (перші спроби осмислення релігії, роздуми про світ і себе в ньому), формування естетичних уявлень (одяг, прикраси, майстрування)" [10, 11]. З цим важко не погодитись, хіба що викликають сумнів дитяча магія і міфотворчість, адже самі поняття "магія", "міф" та дитина не зовсім сумісні. Доречніше говорити про дитячу квазімагію і казкотворчість (або щось на зразок "світу до гори дном", як у дитячих небиліцях) [10, 15].

Про релевантність "народного дитинознавства" чимало писав і Г. Винаградов, вбачаючи, зокрема, у дитячій субкультурі "свій устрій, громаду, певне коло знань, доволі своєрідну мову, своє мистецтво" [3, 59].

Підлітковий вік занадто мінливий, стрімкий та навіть спірний (недарма його ототожнюють і з "тінейджерством" (від 12 до 19), і з юністю, і з першою молодістю, і з часом базового, культурно-аксеологічного становлення та фізичного формування людини-підлітка) [10, 15]. Це зумовлено як віко-

вими особливостями (юнацький максималізм, прояви характеру тощо), так і соціальними наслідками (підлітки, зокрема, є майбутнім). Вважаючи цю субкультуру дизфункційним явищем, у силу специфіки юнацької поведінки (від "упертості" до зухвалого відкидання суспільних цінностей), Т. Парсонс розглядав її як намагання соціальної системи зберегти певний нормативний стан. Перехід від дитинства до дорослості здебільшого здійснюється через групи ровесників ("peer group") [9, 12; 25]. Усвідомлення групової солідарності надає юнакові та дівчині відчуття впевненості у собі, позбавляє їх безпорадності перед дорослим світом. Як слушно підкреслював Т. Парсонс, "peer group" виконує важливу функцію соціалізації: ця особлива форма організації молодих людей допомагає їм опанувати нову соціальну роль, що сприяє подальшій інтеграції їх у складну систему сучасного суспільства [25]. Послідовники вченого широко використовували поняття "peer group" для гомогенних груп молоді. У працях "Від покоління до покоління" та "Вікові групи і соціальна структура" Ш. Ейзенштадт зазначав, що в "універсальних" високорозвинених суспільствах, на відміну від "партикулярних" суспільств, є структурний розрив між сім'єю і соціально-економічною системою. Сім'я має табу й авторитети, що іноді призводить на шлях до "peer group".

Термін "юнацька субкультура" ввів у науковий вжиток І. Кон (праці "Відкриття "Я" та "Психологія юнацького віку"), розглядаючи молодіжну субкультуру в традиціях структурно-функціонального аналізу, а джерело її виникнення знаходячи у "спонтанних групах вільного спілкування" ("peer groups"). При цьому "юнацька субкультура має декілька постійних компонентів: специфічний набір цінностей і норм поведінки, смаки, форми одягу і зовнішнього вигляду; відчуття своєї групової спільності й солідарності; характерну манеру поведінки, способи спілкування, залицяння і т. д." [6, 104]. Приклад юнацького контрмистецтва – розписані тротуари, гаражі, будинки (від картинок і написів "I love you" до ненормативних висловів).

Дослідники неформалів (В. Оборонко, Б. Ручкін, З. Сикевич та ін.) побачили у цих співтовариствах коло спілкування за принципом "свій" – "чужий", зі зреченням культурних стереотипів, з конфліктним сприйняттям реальності тощо. В. Суртаєв наголошує на слабкій індивідуалізованості та вибірковості культури (групові стереотипи жорсткого характеру, престижна ієрархія цінностей у неформальній групі, зумовлені статтю, освітою, частково місцем проживання, національністю тощо), позаінституціональна культурна і мистецька самореалізація; відсутність справжньої соціо- та етнокультурної самореалізації та самоідентифікації.

Відхід частини юнацтва та підлітків до радикальних контркультур – чимала соціальна небезпека (криміналізація, десоціалізація, примітивізація, вульгаризація тощо). Контркультура у складних соціальних умовах нестабільного розвитку суспільства може стати тим негативним взірцем, що притягуватиме з часом не лише підліткову аудиторію, а й інші вікові категорії (недарма вже кажуть навіть про дитячу, а ще більше молодіжну, середньовікову та старечу контркультури). З. Сикевич вважає характерною її рисою емоційно-плотське самоствердження юнаків та дівчат з пошуками розважального змісту і впливом групових стереотипів, відносин, установок та інтересів [19].

Яскраво виражені нині акцент на найгірших взірцях західних, особливо американських цінностей (сформовані зразками масової квазікультури, поширеної частково і в Україні у 1990-х роках), зневага до власної національної культури, зростання криміналізації та примітивізації молодіжної свідомості. Юнацтво і молодь емоційно-чуттєво, іноді ілюзорно-розсудливо ставляться до культури. Проте загальноновизнано, що поширення деструктивних субкультур – антикультур і контркультур – є небезпечним явищем для суспільства.

На думку Б. Ручкіна, висока динаміка соціальних змін в 1990-і роки призвела до того, що диференціюючі чинники у молодіжних субкультурах більш зримі, ніж інтегруючі (мають переважно локальний характер на мікрорівні, в повсякденному існуванні) [18]. Тому молодіжна субкультура перероджується у контркультуру ("неправильні" ідеали, мода, мова, субмистецтво, антимистецтво і контрмистецтво). Гіпертрофоване дозвілля та шопінгоманію, споживацтво та консюмеризм, світоглядний трешизм (від треш, з англ. – мусор) з національним забуттям, деструктивні розваги (інколи занадто швидкі автоперегонки "золотої молоді" по Києву, знущання над молодшими тощо) та "фастфуд від культури" (проф. В.Тріюдін) як сурогати квазісвободи замість творчості, праці, істини, справедливості та конструктивного дозвілля обирають окремі різновікові носії радикальної субкультури.

До особливостей останніх в Україні можна віднести наявність суттєвих відмінностей за регіональними і національними, майновими ознаками, місцем проживання. Отже, маємо не лише "розслаблену" молодь (до 30%) [9, 12-17] з радикальним проявом субкультури – суб'єктивістськими контркультурними ідеалами, а й втрачену частину суспільства. За нашими спостереженнями близько 20% дітей, 25% підлітків, 10% людей середнього віку та 5-7% пенсіонерів. Ці цифри є приблизними через відносність самих критеріїв підрахунків. Варто враховувати і такі чинники, як бездіяльність, розчарування ідеалами, цінностями, близькими, друзями та іншими орієнтирами, включаючи "загублені" життя та доля.

Термін "контркультура" ввів у науковий обіг Т. Роззак, який розвинув ідеї розпаду "одновимірного суспільства", розвитку "сексуальної революції" та духовні мандри каліфорнійського "андеґраунду". Екстремістські дії частини європейської молоді наприкінці 1960-х років розвіяли думки функціоналістів про позитивні соціальні ролі. Г. Маркузе, Т. Адорно, Е. Фромм (теоретики Франкфурт-

ської школи), Ч. Мілле (ідеолог "нових лівих") критикували Т. Парсонса, вбачаючи у молоді каталізатор соціальних змін. Концепція контркультури, яку відстоював Ч. Рейч, виходила з того, що передусім духовні цінності впливали на розвиток економіки, технологій тощо. Звідси – революція має бути культурною, бо культура впливає на економічну, технічну і політичну ситуацію у суспільстві [7].

Важливо, що категорію "контркультури" трактують розпливчато: культура маргінальних груп з делінквентною поведінкою, культура ліворадикальних соціально-політичних рухів, субкультура, яка відстоює альтернативні цінності [20], "відображаючи критичне ставлення до сучасної культури і відкидає її як "культуру батьків" [8, 190]. Окремі дослідники (Брейк, Хол, Джеферсон) визначали молодіжні субкультури як системи засобів виразу, значень, стилів життя, груп молоді, які знаходяться у підлеглих позиціях як реакція на панівні системи цінностей. Т. Роззак категорії "субкультура" і "контркультура" почав використовувати у праці "Створювання субкультури: Роздуми про технократичне суспільство і юнацьку опозицію" (1969).

Із занепадом активного контркультурного руху на Заході продовжувався процес пошуку і створення нових культурних форм, змістів і об'єднань [9, 23]. Т. Парсонс і Ш. Ейзенштадт підкреслюють маргінальний статус молоді зі своєю поведінкою, цінностями тощо, тобто субкультурою. Структурно-функціональний підхід розглядає молодіжну субкультуру як специфічну соціалізуючу інстанцію з "Peer culture" (своїх запитів і потреб) [25]. Гасло "Великої відмови" (Г. Маркузе) відобразилось у стилі молодіжного андеґраунду, зокрема хіпі, у відриві від культури дорослих. К. Манхейм звернув увагу на історичні та соціальні причини конфлікту поколінь. Консолідується новий досвід, формується новий імпульс і центр формоутворення, тобто "новий стиль покоління" [24].

У статті "Des Problem der Generachionen" (1928) К. Манхейм умовами соціальної трансформації пояснював виникнення феномена "новий поколінний стиль". Він зазначав, що у період прискорення і соціальних змін старше покоління стає сприйнятнішим до впливу молоді, в якій переважають авангардистська свідомість і розрив із усталеними способами освоєння досвіду [24]. Соціологічно-функціоналісти пояснювали розрив зв'язків між поколіннями кризою соціалізації (Д. Старр), маргінальним становищем молоді (Л. Фойєр), боротьбою на ринку праці і занепадом цінностей християнської трудової етики (К. Келлі). У динамічні періоди швидких змін молоде покоління піде шляхом не "прогресуючої соціалізації" (Т. Парсонс), а "контркультурного бунту" (Т. Роззак). Провідна ідея початку доби постмодернізму: у гетерогенних суспільствах протиріччя є віковими і зумовлені рівнем культури. Так, за М. Мідом, є три класи культури, які змінюють один одного: постфігуративна культура традиційного суспільства (опора на досвід поколінь); кофігуративна культура індустріального суспільства (опора на досвід сучасників); префігуративна культура (тип, що народжується), що орієнтується на творчі пошуки молодішої генерації. Це покоління створює "новий досвід життя в невідомій країні, що потребує зміцнення в людині її вітальних і духовних сил" [12, 428].

Молодіжні субкультури британські соціологи диференціювали за класовими лініями: "прошкільні" субкультури середнього класу з орієнтацією на навчання та конформне існування; "вуличні" субкультури тінейджерів з робітничого класу з цінностями маскулинності; "антишкільні" субкультури "дна" – підлітків низьких соціальних верств, які гають час у кафе і пивних барах, засвоюючи цінності, у кращому випадку від ЗМІ [23]. У М. Брейка відхилення молодіжних субкультур від соціальної норми різноманітні: від скоєння злочинів (делінквентна молодь) до політичної дії (політична молодь) та артистичних тусовок (культурні бунтівники) із запереченням стандартів "нормальної" молоді [9, 24; 22].

М. Мід вважає, що сама молодь (зазначимо, що у наш час не тільки вона) динамізує інноваційну діяльність через нестійкий стан, деформуючи процес культурної трансмісії. При цьому трансмісія виконується двократно у кофігуративному і префігуративному типах культури: не тільки традиційно від "батьків" до "дітей", а й активно – і навпаки (це нагадує "доленосне" значення молоді). Малось на увазі, що молодіжний "бунт" – це вимога "нових форм свідомості" (К. Манхейм) і культурної "лабораторії майбутнього" (М. Мід). Власне, від молоді у зрілість переходить більшість населення, формуючи основні підвалини духовних та матеріальних благ. Зрілість – це час найактивнішого буття, саме у цей період у більшості людей відбувається творчий, професійний та інший розквіт.

Проблема категоріальних параметрів субкультури людей пенсійного віку (геронтосубкультури) найбільш спірна. Сама ця субкультура викликає певні видозміни через безперервність пізнання та відкриття нового (окрема тема – розвиток інтернет-технологій, освіта для людей "третього віку" тощо). Проте у своїй основі культурні особливості людей після шістидесяти років залишаються майже незмінними: ослаблення організму, життєва мудрість, особистий досвід, розвиток хронічних хвороб, ослаблення сприйняття та інших особистісних якостей. У цілому, варто зазначити, що до ХХ ст. для людей поважного віку було властиве міркування про вічне, зокрема про Бога, рай і пекло тощо. Але у тих, старих реаліях, поняття соціальних пільг, гарантій, пенсії як такої не існувало. Можливо, соціальний захист (через пенсійні та інші фонди), який останнє століття робив життя багатьох людей похилого віку відносно стабільним, а іноді навіть щасливим й багатим (особливо у розвинених капіталістичних країнах), колись відійде у минуле (сумній досвід деяких середньоазійських країн). В пострадянських умовах навіть з періодичним соціальним примітивізмом, вульгарністю, обмеженістю субкультура людей похилого віку має малий зв'язок з девіантністю. Вони здебільшого сприймають свій вік як останні (або передостанні) роки життя. Але далеко не всі люди доживають до шістидесяти і більше років, от-

же, і субкультура пенсійного віку викликає незначний інтерес. Найбільше дослідженню субкультур пенсійного віку приділили Е. Ерикссонат, Ф. Гізе. Проте вона поєтебує більш ґрунтового дослідження.

Розглянувши окремі проблемні питання вікових субкультур, ми вважаємо за доцільне наголосити на багатоманітні вікових субкультур та на їх неоднозначності. Вважаємо за потрібне наголосити на перспективності досліджень субкультур "другого періоду життя", особливо на специфіці субкультури людей поважного віку.

Перспективним є і розподіл всередині вікових субкультур на такі, як негативні, нейтральні (у переважній більшості) і позитивні; традиційні і інноваційні; професійні й етнічні тощо. На нашу думку, досліджуючи та класифікуючи вікові субкультури, можливі й інші їх розподіли, зокрема на: базові та другорядні (відомі у літературі, як "другі" субкультури, субкультури "другого ешалону", маловпливові, малозначні тощо); резонансні (іноді з зухвалим викликом суспільству тощо) і нерезонансні; вищі і нижчі (відповідно – ап- та андер-); субкультури конструктивної та деструктивної спрямованості.

Література

1. Белашова М. О. Подростковые субкультуры в современной России : автореферат дис. ... канд. социологических наук : 22.00.06 /Белашова М. О. – Ставрополь, 2011. – 22 с.
2. Большунова Н.Я. Социокультурное развитие дошкольников в формах детской субкультуры / Н.Я. Большунова // Социокультурные детерминанты и мотивационные основы развития личности : Материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию В.Г. Леонтьева. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2010. – С. 371-387.
3. Виноградов Г.С. Страна детей: Избранные труды по этнографии детства / Г.С. Виноградов. – СПб.: Историческое наследие, 1998. – 549 с., ил.
4. Зебзеева В.А. Социодинамика экологической субкультуры детства : моногр. / В.А. Зебзеева, Л.В. Моисеева. – М. : Сфера, 2011. – 300 с.
5. Белашова М. О. Подростковые ценности в современной России: дисс. ... 22.00.06. канд. социологических наук /Белашова М. О. – Ставрополь, 2011. – 191 с.
6. Кон И.С. Психология юношеского возраста (Проблема формирования личности) / И.С. Кон. – М. : Просвещение, 1979. – 175 с.
7. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура / А.В. Кукаркин. – М. : Политиздат, 1985. – 350 с.
8. Культурология XX века : Словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 640 с.
9. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Яна Миколаївна Левчук. – К., 2011. – 179 с.
10. Левчук Я. М. Традиційна українська дитяча субкультура у висвітленні когнітивної культурології: монографія / Ярослава Миколаївна Левчук. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2012. – 240 с.
11. Лойтер С. М. Феномен детской субкультуры / С. М. Лойтер. –Петрозаводск: Изд-во КГПУ 1999. – 42, [1] с. ил.
12. Мид М. Культура и мир детства : Избр. произведения / М. Мид ; сост. и отв. ред. И.С. Кон. – М. : Наука, 1988. – 429 с.
13. Оборонко В.И. Западные молодежные субкультуры 80-х годов : науч.-аналит. обзор / В.И. Оборонко. – М. : Наука, 1990. – 32 с.
14. Радзівський В. О. Нотатки з субкультури аномії : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Логос, 2012. – 368 с.
15. Радзиевский В. А. Православие как альтернатива криминальной субкультуре: монография / В. А. Радзиевский. – К. : НАРККИИ, 2012. – 96 с.
16. Радзівський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Логос, 2013. – 276 с.
17. Радзівський В. О. Фітокультура та антианомія як елемент субкультури в ритуалах Середньовічної Русі: нотатки до фітокультурології та юридикокультурології : монографія / В. О. Радзівський. – К. : НАКККІМ, 2011. – 228 с.
18. Ручкин Б.А. Молодежь и становление новой России / Б.А. Ручкин // Социологические исследования. – 1998. – № 5. – С. 90–98.
19. Сикевич З.В. Молодежная культура / З.В. Сикевич. – Л. : Искусство, 1990. – 342 с.
20. Социологический энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Осипов. – М. : Изд. группа ИНФА : Норма, 1998. – 488 с.
21. Фролова А.Н. Субкультура детства малочисленных народов Северо-Востока России : учеб. пособие / А.Н. Фролова. – Магадан : Изд-во СВГУ, 2011. – 106 с.
22. Brake M. The sociology of youth culture and youth subculture: Sex and drugs and rock'n'roll? / M. Brake. – Routledge ; Kegan Paut, 1980. – 204 p.
23. Edwards Y. Street life cthnieity and social policy / Y. Edwards, R. Oakley, S. Carey // The crowd in contemporary Britain / ed. By G. Gaskell, R. Benewick. – L. : Sage, 1987. – P. 123–154.
24. Mannheim K. The problem of generations / K. Mannheim // Essays on the Sosiology of Knowledge. – L., 1952. – 292 p.
25. Parsons T. Youth in the Context of American Society / T. Parsons // Dalls. – 1962. – Vol. 91. – P. 97–123.
26. Wójcik Jerzy Wojciech. Od hipisów do satanistów / Jerzy Wojciech Wójcik. – Kraków: Eureka, 1992. – 201 с.

References

1. Belashova M. O. Podrostkovye subkul'tury v sovremennoy Rossii : avtoreferat dis. ... kand. sotsiologicheskikh nauk : 22.00.06 /Belashova M. O. – Stavropol', 2011. – 22 s.

2. Bol'shunova N.Ya. Sotsiokul'turnoe razvitie doshkol'nikov v formakh detskoy subkul'tury / N.Ya. Bol'shunova // Sotsiokul'turnye determinanty i motivatsionnye osnovy razvitiya lichnosti : Materialy Vseros. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 80-letiyu V.G. Leont'eva. – Novosibirsk : Izd-vo NGPU, 2010. – S. 371-387.
3. Vinogradov G.S. Strana detey: Izbrannyye trudy po etnografii detstva / G.S. Vinogradov. – SPb.: Istoricheskoe nasledie, 1998. – 549 s., il.
4. Zebzeeva V.A. Sotsiodinamika ekologicheskoy subkul'tury detstva : monogr. / V.A. Zebzeeva, L.V. Moiseeva. – M. : Sfera, 2011. – 300 s.
5. Belashova M. O. Podrostkovyye tsennosti v sovremennoy Rossii: diss. ... 22.00.06. kand. sotsiologicheskikh nauk /Belashova M. O. – Stavropol', 2011. – 191 s.
6. Kon I.S. Psikhologiya yunosheskogo vozrasta (Problema formirovaniya lichnosti) / I.S. Kon. – M. : Prosveshchenie, 1979. – 175 s.
7. Kukarkin A.V. Burzhuaznaya massovaya kul'tura / A.V. Kukarkin. – M. : Politizdat, 1985. – 350 s.
8. Kul'turologiya XX veka : Slovar'. – SPb. : Universitetskaya kniga, 1997. – 640 s.
9. Levchuk Ya. M. Masova muzyka yak sotsializuyuchy chynnyk molodizhnykh subkultur Ukrainy. : dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 / Yana Mykolaivna Levchuk. – K., 2011. – 179 s.
10. Levchuk Ya. M. Tradytsiina ukrainska dytiacha subkultura u vysvitleni kohnityvnoi kulturolohii: monohrafiia / Yaroslava Mykolaivna Levchuk. – K. : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2012. – 240 s.
11. Loyter S. M. Fenomen detskoy subkul'tury / S. M. Loyter. –Petrozavodsk: Izd-vo KGPU 1999. – 42, [1] s. il.
12. Mid M. Kul'tura i mir detstva : Izbr. proizvedeniya / M. Mid ; sost. i otv. red. I.S. Kon. – M. : Nauka, 1988. – 429 s.
13. Oboronko V.I. Zapadnye molodezhnye subkul'tury 80-kh godov : nauch.-analit. obzor / V.I. Oboronko. – M. : Nauka, 1990. – 32 s.
14. Radziievskiy V. O. Notatky z subkul'tury anomii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : Lohos, 2012. – 368 s.
15. Radziievskiy V. A. Pravoslavie kak al'ternativa kriminal'noy subkul'ture: monografiya / V. A. Radziievskiy. – K. : NARKKil, 2012. – 96 s.
16. Radziievskiy V. O. Pro teoriiu ta istoriiu subkultur: narysy do subkulturolohii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : Lohos, 2013. – 276 s.
17. Radziievskiy V. O. Fitokultura ta antyanomiia yak element subkul'tury v rytualakh Serednovichnoi Rusi: notatky do fitokulturolohii ta yurydykokulturolohii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : NAKKKiM, 2011. – 228 s.
18. Ruchkin B.A. Molodezh' i stanovlenie novoy Rossii / B.A. Ruchkin // Sotsiologicheskie issledovaniya. – 1998. – № 5. – S. 90–98.
19. Sikevich Z.V. Molodezhnaya kul'tura / Z.V. Sikevich. – L. : Iskusstvo, 1990. – 342 s.
20. Sotsiologicheskyy entsiklopedicheskyy slovar' / Red. G.V. Osipov. – M. : Izd. gruppа INFA : Norma, 1998. – 488 s.
21. Frolova A.N. Subkul'tura detstva malochislennykh narodov Severo-Vostoka Rossii : ucheb. posobie / A.N. Frolova. – Magadan : Izd-vo SVGU, 2011. – 106 s.
22. Brake M. The sociology of youth culture and youth subkulture: Sex and drugs and rock'n'roll? / M. Brake. – Routledge ; Kegan Paut, 1980. – 204 p.
23. Edwards Y. Street life cthnieity and social policy / Y. Edwards, R. Oakley, S. Carey // The crowd in contemporary Britain / ed. By G. Gaskell, R. Benewick. – L. : Sage, 1987. – P. 123–154.
24. Mannheim K. The problem of generations / K. Mannheim // Essays on the Sosiology of Knowledge. – L., 1952. – 292 p.
25. Parsons T. Youth in the Context of American Society / T. Parsons // Dalls. – 1962. – Vol. 91. – P. 97–123.
26. Wójcik Jerzy Wojciech. Od hipisów do satanistów / Jerzy Wojciech Wójcik. – Kraków: Eureka, 1992. – 201 s.

Радзиевский В. А.

Возрастные субкультуры: к вопросу систематизации

В статье исследуются вопросы возрастных субкультур в культурно-историческом аспекте. В частности, автор касается вопросов изучения и систематизации современных возрастных субкультур, а в их составе – проблем субкультуры детей, молодежи и других возрастных групп.

Ключевые слова: культура, субкультура, культурология, возрастная субкультура, стратификация, история.

Radziyevskyy V.

Subcultures age: the issue systematization

In the article some issues of age subculture is analyzed in the historical and culturological aspects. In particular, the author touches upon the issues of the study and systematization of modern age subcultures, and in their composition – problems subculture children, youth and other age groups.

Topic subcultures has one of the most popular in scientific discourse of the recent years. Significant place in the array of general literature on age subkulturolohiyi paid Subcultures of various ages.

Age subculture is the most studied of all kinds of subcultures. Every age has its own subculture properties, features, characteristics and specificity. This is different age indicators and circumstances. Children's innocence, teen pytyivist, maksykmalizm youth, youth romance, balanced time maturity, wisdom ripe old age. You can specify a lot of relevant and irrelevant factors (all children are fads, but not all live to old age, but there are old men with children and adolescents wit wisdom of the elders).

The most fateful periods are becoming human (childhood, youth), but not only age but also others circumstances (actions, events, etc.) is frequently formed man of ideals, values and stereotypes. However, we focused solely on the age side.

A separate problem – ordering and determining age subcultures. Among the most studied are the youth subculture. However, even around her classificatory parameters, there are many issues (social, biological and other age lyudyyny her self identification, "transient" phase, for example, first youth or youth-mature). More cluster and segment-face kind of controversial young, mature and after forty subculture or aging subculture and oldish subculture. Is

significant and that the question subculture of people ripe old age, and disease caused is analyzed not only in age but also in other social contexts

In the literature, depending on the age orientation subculture classify based on the number of past years, respectively, for children, teenagers, youth, youth, and then it is less common and studies – for example, , mature and after forty subculture or aging subculture and oldish subculture. However, middle-aged and pensioner subculture may have different options and modes of systematizing.

Considering some problematic issues age subcultures, we consider it appropriate to emphasize the diversity of age subcultures and their ambiguity, rejecting attempts to simplify and vulgarize. We consider it necessary to emphasize promising research subcultures "second period of life," especially on the specifics of the subculture of people ripe old age.

So systematyzuvavshy age subculture promising and distribution within the following age subcultures generally as negative, neutral (the vast majority) and positive, traditional and innovative, professional and ethnical etc. In our view, examining and systematize age subculture, nonetheless possible of other distributions, in particular: basic and secondary (known in the literature as "second-rate" subculture subculture "second eshalonu" not meaningful, minor, etc.) resonance (sometimes a challenge to society, etc.) and non-resonant, higher and lower (respectively – up-and under-) subculture constructive and destructive orientation.

Keywords: culture, subculture, culturology, age subculture, stratification, criminal, history.

УДК 392.72:[649.9+316.77](477)

Русавська Валентина Андріївна
кандидат історичних наук

РИТУАЛИ ПРИЙОМУ ГОСТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ГОСТИННОСТІ

У статті розглядаються ритуали прийому гостя в українській гостинності та розкривається їх специфіка в процесі міжособової комунікації. Комунікативна роль учасників спілкування міцно закріпилася в історичній практиці і в гостинності, що актуалізує історичну рефлексію ритуалізації гостинності. Ритуальний характер гостинності найповніше знаходить вияв у прийманні гостя.

Ключові слова: українці, гостинність, ритуал, трапеза, дар.

Своєрідність будь-якого народу найбільш повною мірою проявляється у сфері спілкування, та, з одного боку, ґрунтується на етнічних стереотипах, символах і стандартах, що становлять сутність традицій, без яких неможлива жодна культур, а з іншого – ця сфера відкрита подиху сутності. Гостинність у своїй первісній іпостасі виступає каталізатором живого спілкування в процесі спільної діяльності людей і є обов'язковою умовою засвоєння індивідом культурних надбань народу, етносу, нації та виступає посередником у зв'язках між поколіннями, що й зумовлює її комунікативний характер.

У гостинності як комунікативному феномені на рівні особистісного спілкування матеріалізується миттєвість мисленнєвих та емоційних станів, які, повторюючись і водночас ніколи повністю не відтворюючи матрицю життєвих ситуацій, дають багатий матеріал для вербалізації думки, осягнення її парадигматики не тільки в слові, а й в системі невербальних засобів комунікації. Саме тому основною функцією гостинності є функція міжособової комунікації, яка регламентована обрядами, ритуалами і не може бути реалізована без іншого – гостя. Норми людської поведінки, етики, моралі, духовний субстрат етносу, його ментальність і гостинність виявляються в діалозі з іншими представниками інших культур і цивілізацій.

Міжцивілізаційна і міжкультурна комунікації в сучасному світі є тим середовищем, в якому протікають процеси як прямої, так і опосередкованої взаємодії останніх. Подолання культурних бар'єрів є важливим чинником для рефлексії і самооцінки людини, що сприяє розумінню традицій гостинності та дає змогу виробляти норми і принципи взаємодії в інформаційному суспільстві. Комунікативна роль учасників спілкування міцно ствердилася в історичній практиці і в гостинності, що актуалізує історичну рефлексію ритуалізації гостинності.

Дослідження специфіки української гостинності в контексті ритуалу прийому гостя розпочалися з XIX ст. в межах етнографії та народознавства. Так, етнограф, письменник О. Афанасьєв-Чужбинський в нарисах "Поездка в Южную Россию" змальовує свою подорож по Дніпру в 60-х роках XIX століття, підкреслюючи, що "коли сторонній випадково потрапляв до селянської господи під час обіду, його неодмінно запрошували до столу, пригощали найкращим, не сподіваючись отримати щось взамін". Автор підкреслює, що в прийомі та пригощанні гостя беруть участь всі члени сім'ї, як наприклад, в сім'ї "простолюдина", яку він відвідав на запрошення. Тут же вчений звертає увагу на звичай частувати гостя [2, 220-221].

Вчений, етнолог П.П.Чубинський в матеріалах "Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край" акцентує увагу на ритуалах гостинності в українців, символічний характер яких засвідчує зв'язок з природними стихіями, міфічними істотами і духами предків: Запрошення до столу гостя також символізувало прилучення до духів сім'ї [19].

Конкретні аспекти ритуалу прийому гостя в гостинності досліджуються в роботах українського історика – етнографа А.П. Пономарьова "Традиції гостинності", "Традиції доброзичливості", "Традиції шанування". Вчений характеризує традиції гостинності, доброзичливості в ставленні до гостя, як "основу основ міжособових взаємин... – систему стереотипних форм", що виражають різноманітні сторони спілкування в ритуалі прийому гостя [16, 161]. Звичай зустрічати дорогих гостей хлібом-сіллю має глибоке коріння і дійшов до нашого часу "Хліб та сіль на столі, прикриті рушником, віддавна вважалися першою ознакою гостинності" [15, 158-159].

Українські народознавці С. Павлюк, Г. Горинь, Р. Кирчів у праці "Українське народознавство" також наголошують, що з хлібом-сіллю зустрічали біля порога гостей словами "Ласкаво просимо". Поява гостя вважалася доброю ознакою, оскільки це, згідно з віруваннями українців, забезпечувало родині достаток і благополуччя [22, 559].

Вчений, етнограф В.І.Наулко, автор численних публікацій з питань теорії та історії української культури, зосереджує увагу на особливостях побутової культури в межах якої розглядає й українську гостинність. Так, у праці "Культура і побут населення України" він аналізує ритуали гостинності, пов'язані із зустріччю гостя [9, 105, 136].

Автори ілюстрованого етнографічного довідника "Українська минувшина" відмічають, що звичай зустрічати дорогих гостей хлібом-сіллю, як характерна ознака першого етапу прийому гостя, має глибоке коріння і дійшов до нашого часу [21, 94].

Значну увагу ритуалам і традиціям гостинності, етапам прийому гостя приділяється також в колективній історико-етнографічній праці "Українці" (Л.Артюх, Т.Космина, А.Пономарьов, М.Гримич, В.Сироткін) [20].

Українська дослідниця Г.Лозко в книзі "Українське народознавство" розглядає хату як простір гостинності, в якій господар приймав гостей і яка в уявленнях українців асоціювалась з храмом, уособлювала рідний край, батьківщину, матір. Дослідниця акцентує увагу на сакральних складових народного житла і їх ролі під час прийому гостя. Так, "найпочеснішого гостя саджали на покуті, священному місці в хаті" [10].

А. Байбуурин, А. Топорков у своїх етнографічних нарисах "У истоков этикета" розглядають витоки етикету, серед яких і етикетні норми гостинності різних народів, аналізують головну їх властивість – комунікативність. Особливу увагу автори звертають на такий елемент ритуалу, як безіменність гостя, зумовлену його сакральністю і стверджують, що в традиціях багатьох народів не прийнято запитувати незнайомого подорожнього про те, хто він і куди прямує (відсутність імені у гостя), яка мета його приїзду. Через визначений звичаєм час він сам може розповісти про це, але може так і виїхати, не назвавшись [3, 117-122].

Французький соціолог М. Мосс вважає необхідним розглянути обмін подарунками, що має місце в ритуалі прийому гостя у вигляді дару як принципу нормального соціального життя, що закликає ствердити в суспільстві дух співпраці і великодушності. "Дар, в широкому значенні – це не тільки етично благородне діяння, а й соціально-економічна необхідність, продиктована сучасною економікою, зрештою, необхідна самому дарувальнику. Дарувати вигідно, оскільки рука того, хто дарує, не зубожіє, і він буде винагороджений і морально, і економічно" [12, 345], – такий пафос висновків Мосса.

Мета статті – розкрити ритуали прийому гостя в українській гостинності.

Гостинність як продукт культурно-історичного розвитку людства і як форма практичної діяльності людини передбачає стосунки з іншими людьми. Оскільки гість – це інша, стороння людина, то гостинність є вираженням ставлення не лише до цієї людини, а й уособленням тієї реальності, представником якої є гість.

У своєму первинному значенні "гість" означає і ворога, представника іншого роду, племені. Гість приходив на межу поселення, залишаючи там свої речі-тотем. Межа різних поселень ставала місцем торгу. Ця нічийна земля, як пише з цього приводу М.Кулішер, не належить нікому, а тому її використовують для торгових операцій [8, 204]. Хоч спочатку ця земля мала виключно магічне та комунікативне, а не економічне значення. Так, у торгівлі зносили вступали не члени якоїсь однієї общини, оскільки в межах общини нічого не продавалось і не купувалось, а різні общини (племена). Купців і називали "гостями" саме тому, що торгувати в іншій общині могли лише чужинці. Серед своїх торгівля виключалася [8, 204; 18, 358].

В "Новому тлумачному словнику української мови" гостей (відвідувач, заїжджий, приїжджий, захожий) поділяють на проханих і непроханих. Гостем вважають також особу, запрошену або допущену на зібрання, збори, засідання, з'їзд і т.ін. [13, 434].

Гостинність є формою близької і сильної взаємодії людей, що включає "буття обличчям до обличчя", а також обмін поглядами і дотиками. Певною мірою стрес від зустрічі з чужим нейтралізувався законом гостинності, що була достатньо ефективною стратегією визнання іншого.

Про амбівалентність гостинності, що виявляється у негативному, ворожому ставленні до гостя-чужинця, знаходимо свідчення в лінгвістиці. В.Абаєв так характеризує сприйняття прибульця у стародавніх індоєвропейців: "...в умовах ведійського побуту, міжплемінних відносин, то доброзичливих, то ворожих, "прибулець" "чужак" "іноплеменник" був в очах племені фігурою значною, такою, що привертала пильний інтерес і увагу. Якщо він був як друг і гість, йому надавали теплий прийом і заступницт-

во. Якщо він приходив як ворог і потенційний порушник благополуччя племені, його боялися і ненавиділи" [1].

Гостинність кожного народу неповторна за своєю сутністю і набуває різних форм. Водночас вона є загальнолюдським явищем, особливим культурно-історичним феноменом, оскільки де б вона не формувалася, розвивалася, вона завжди відображала думки і почуття людини. "Інститут гостинності існував у схожій формі у самих різних народів світу: у стародавніх германців і євреїв, у австралійців і арабів, індійців і народів Півночі. Вражаючі збіги в ритуалі прийому гостя у народів, віддалених один від одного в часі і просторі, звичайно, не можуть бути випадковими, вони свідчать про стійкість якогось глибинних структур ритуалу, його семантичних мотивацій" [3, 113]. Тому подібність ритуалів гостинності у народів, історично і географічно віддалених один від одного, не є випадковістю: це свідчення сталості глибинних структур гостинності. Водночас у кожному просторовому локалі зберігалась етнічна (а згодом – національна) самобутність вияву гостинності. "...Не прийняти подорожуючого, образити гостя означало: втратити повагу до святині вогнища і до кровних, сімейних зв'язків – найважливіших; гріх для патріархально вихованої людини" [2, 25]. Саме тому українська гостинність, глибинні витoki якої є спільними для всіх східних слов'ян, вирізнялась особливою гуманністю.

Гостинність кожного народу забезпечується системою традицій, що, як правило, постають у вигляді усталених моральних спонукань, звичок, проявляється у звичаях, обрядах, ритуалах.

Ритуальний характер гостинності найповніше знаходить вияв у прийманні гостя. Гостинність як приймання гостя – це насамперед своєрідний ритуал, стандартна стійка послідовність дій, виконувана за допомогою низки "розпізнавальних знаків". При цьому ритуал постає не лише формальною процедурою, а дійством, цінність і значення якої сприймаються як реальні і мають незаперечний смисл для індивіда, який його здійснює.

Ритуал прийому гостя складається з трьох етапів, дотримання яких є обов'язковим. Тому перший етап гостинності розпочинається із прибуття гостя (незнайомця), його зустрічі та його визнання. Другий етап, власне прийом, – урочисте приймання гостя за столом. Третій, завершальний етап – це провадження гостя з дорогими подарунками.

Як зазначає українська дослідниця Г.Лозко, шанованих гостей зустрічали біля воріт, як і і потім проваждали за ворота після гостювання. Під час зустрічі може виникнути взаємна підозра: з одного боку, чужинець не знає, куди він потрапив, а з іншого – ті, хто його приймають, тим більше не уявляють, з ким мають справу. Зустрічаючи гостя, господар передусім має представити себе, що вже є зовнішнім виявом гостинності. Якщо господар від самого початку налаштований доброзичливо, чужинець теж повинен ввійти в довір'я, довести господарю, що належить до одного й того ж кола і що в них є спільні цінності [10].

Сакральними інваріантами життя людини, екзистенціалами її буття є оселя, тому випробуваний століттями спосіб залучення чужинця до власної оселі, як зазначають А.Байбурін і А.Топорков, надає можливість зробити його "своїм" [3]. Попри те, що українська оселя була відкрита для будь-якого подорожнього, гостя, яким могли бути випадкові перехожі, приїжджі, знайомі, сусіди, родичі, жебраки, саме право гостювання суворо регламентувалось моральними приписами, традиціями. Як зазначає Митрополит Іларіон: "За слов'янськими віруваннями, кожен, хто приходить у хату, стає під охорону родинного бога, а тому заборонялося таких людей кривдити. Скривдити гостя – це скривдити родинного бога" [6, 348]. Тому перший етап гостинності завершується запрошенням гостя увійти до оселі. "Сама хата як така завжди в повазі – до неї можна зайти тільки з непокритою головою, свистати в хаті не можна. Вся хата як ціле сильно шанувалася в Україні з найдавнішого часу і так само шанується й тепер" [6, 125].

Хата, як життєвий простір і світоглядний космос українця, поділялась на три частини – земну, підземну і небесну, що уособлювали три сфери буття: небесний (духовний) і земний, реальний та ірреальний світ. "Свій" простір – хата – відгороджується від світу "чужого", позначаючи межу між "своїм" і "чужим" [5, 557; 559]. Поріг, як і двері, були межею між зовнішнім, чужим, ворожим і внутрішнім світом, символом початку і закінчення хати [10, 324]. Гість, ввійшовши до хати, виявляв тим самим повагу до домочадців та їхніх предків, які, за повір'ям, мешкали під порогом. "Поріг – границя хати, за ним уже чужий бог" [6, 126].

Як ознака гостинності в кожній хаті на кінці столу, застеленому чистим барвистим рушником, у дерев'яних ночовках завжди лежав хліб, а поряд, у дерев'яній або череп'яній солянці, – сіль, і тим хлібом-сіллю зустрічали біля порога гостей словами "Ласкаво просимо".

Стіл у хаті мав значення хатнього престолу: "Біля покуті стоїть стіл, що має святе значення: стіл на покуті те ж саме, що престіл" [11, 183; 14, 461]. Постійне місце столу – біля святого місця в хаті, на покуті (покуть, червоний кут, святий вугол, божий кут). Місце господаря було під образами, на покуті. "Найпочесніше місце в хаті – покуть, де в куті сходяться краями дві лавки. Господар хати в Свята сідає на покуті, там же садовить почесних гостей" [6, 126]. Це було виявом особливої уваги й честі, зважаючи на те, що існувала чітка непорушна ієрархія обряду розсаджування за столом: першим, як правило, сідав господар або найстарший член родини – на покуть, за ним відповідно сідали інші члени родини. Кожен знав своє місце і не порушував звичаю навіть за відсутності інших. Хатній обідній стіл символізував єдність, родинну злагоду, гостинність [10, 323-326]. "Сидіти на покуті" означало бути гос-

подарем родини, а це одне й те ж, що "бути почесним гостем", оскільки традиції української гостинності передбачали пріоритет гостя [17, 166].

Іншим сакральним місцем у хаті, священним вітварем родини, була піч і простір біля неї, за допомогою яких здійснювався безпосередній зв'язок із небесним світом. До печі ставилися з повагою, побожно, часом як до живої істоти, що забезпечувала родині добробут, тепло, затишок. Місце господині – просторовий локал печі. Піч була символом материнського начала, непорушності сім'ї, неперервності життя, рідної хати, батьківщини. Тому в Україні існував справжній культ печі. "Піч стала річчю ритуальною, – це родинний вітвар, де знаходяться боги родинного вогнища...Вона ж, жінка, стає й постійним сторожем домового вогнища" [6, 125].

Ритуалізація повсякденного життя була однією з головних рис психології людини традиційного суспільства. Повсякденна гостинність як гостинне ставлення до людини, яка завітала до оселі в будь-який час, пов'язане з відвіданням у справах. При цьому українці виявляли пошану, повагу, доброзичливість. Іларіон з цього приводу зазначав: "Коли гість приходить до кого хоч би й за простою справою, мусить вступити в хату бодай на хвилину(...) Зазвичай гостя садовлять на найкращому місці в хаті..." [6, 350].

Другий етап приймання гостя відбувався урочисто, як правило, за столом. "Коли гість увійде до хати при їді, його конче запрошують до столу. Просимо до столу! Звичаєвий закон наказує гостити гостя, чим хата багата" [6, 351].

Запрошенням до столу були слова: "Просим Бога і Тебе: сідай обідати". Якщо під час обіду хтось заходив до хати, він говорив: "Хліб та сіль". Гріхом вважалося не пригостити гостя, не поділитися їжею, оскільки годують людину боги, причому головним чином родові боги, вони дають їжу не одній людині, а всьому роду, який приносить йому жертви. Тому їсти самому, не поділившись з прибулим гостем, не нагодувавши його, – "гріх", який може позбавити прихильності богів-годувальників [3, 114]. Звичай частувати в середовищі українців, як зазначає А.Пономарьов, став найважливішою складовою ритуалу і відбувався за допомогою такого правила: "Попереду нагодуй чоловіка, а тоді вже й розпитуй його" [15, 159; 6, 351]. Тільки після того як гостя (чужинця) нагодовано, могли запитати його ім'я і причини появи. "Не вільно питати гостя, хто він, аж поки він не спочине або сам не скаже" [6, 348]. Вважалося непристойним розпитувати подорожнього або гостя про мету його приходу, головним було – надати йому шанування.

Ритуал приймання гостей значно ускладнювався, коли гості приходили на запрошення з нагоди родинного чи календарного свята. Як зазначає Боряк, "за особливу честь було приймати гостей на Різдво, Великдень, Трійцю, на храмові (престольні) свята" [4, 36]. Обов'язковим компонентом святкової гостини була трапеза.. "Гостей, що зібралися на свято, господар запрошує до столу в такій формі: "Бог благословить, а хазяїн велить – корміться. ...Прошу покійно, чим багатий, тим і радий, – звиняйте" [11, 195].

Ритуал трапези має семіотичну, знакову складову, є особливою мовою для означення соціальних статусів, спрямовується на його збереження і виконання тієї чи іншої соціальної ролі, закріплює стереотипи поведінки, виступає засобом спілкування і регулятивним механізмом. Семіотична система ритуалу трапези розкриває глибинний зміст гостинності, який виходить за межі миттєвого і скороминущого. Саме завдяки семіотичній складовій трапеза стає не простим споживанням їжі, способом життєзабезпечення людини, а ритуалом, що демонструє і забезпечує сакральну, а також сімейну і суспільну єдність, де міжособове спілкування разом з естетичним вподобанням має особливу значущість.

Під час трапези гостей розсаджували на найзручніші місця. Спільна трапеза, обід, "хліб-сіль", в якій бере участь гість, чужинець, ніби змінює вороже ставлення як господаря до гостя, так і гостя до господаря, оскільки під час обіду чужинець сприймає цінності дому його господаря і є основою формування дружнього ставлення до іншого.

Господарі при цьому, як правило, не сідали до столу, а прислужували, весь час припрошуючи гостей, які при подаванні кожної нової страви чекали запрошення і починали їсти тільки після двотриразової "принуки". Згідно з етикетом, вони розтягували процес трапези і самостійно, без запрошення, не сміли нічого брати зі столу, як, втім, і виходити з-за нього. "А гості, коли їдять, мусять їсти без поспіху й відтягатися з їдою і за кожною стравою чекати господарєвого припрошення, чому господар зобов'язаний до всього припрошувати гостя. Коли гостина святкова, парадна, діти за стіл не сідають, так само й господарі: господиня подає їжу й припрошує до неї жінок, а господар – припрошує чоловіків. Нечемно гостеві що-будь брати зі столу самому, без припрошення" [6, 351].

Сигналом до закінчення трапези вважалося подавання хліба з сіллу. Вдячність за трапезу, згідно із давніми віруваннями українців, адресувалася не лише господарям, а й їхнім духам та предкам, виражаючи тим самим своєрідний обмін з Господом за дану їм їжу. Усі присутні при цьому – співтрапезники, ритуально об'єднані цією ідеєю.

Після пригощання, частування, спільної трапези гостя зазвичай запрошують переночувати до господи і пропонують гостювати, скільки той побажає. Образом для господаря було бажання гостей переночувати у якомусь іншому місці, адже прийняти гостя для нього – справа честі.

Третій, завершальний етап – це проводження гостя з дорогими подарунками, які набули значення однієї з характеристик особливостей гостинності. Крім того подарунки, що вручаються господарями, суттєвий елемент системи взаємних послуг: дари збувають віддаровування. Така система виходить далеко за межі відносин між гостем і господарем і функціонує в усій різноманітності людських відносин. Слово "дар" охоплювало всю гамму дій і операцій, які згодом диференціювалися і набули власних означень, а саме всі види платежів за вже надані, а також очікувані послуги – це те, що ми називаємо платою, винагородою, нагородою, а іноді й хабарем. Намір обдарувати ніколи не буває безкорисливим, такий підхід зберігається і в більш пізні епохи [12, 198, 358].

Звичай дарування і віддарювання у ритуалі прийому гостя знайшов відображення і в традиції гостинності українців. Однак можна було знайти причину, щоб відмовитися від дарування, принаймні частково. Обов'язковість дотримання системи дарообміну передбачалося лише у святковій (з нагоди родин та весілля) гостинності, але і в таких випадках подарунки були перш за все, символами прихильності й дружби, ніж еквіваленти економічної цінності. Мірилом економічної угоди, як зазначає Косвен М., вони стали пізніше, з розвитком капіталістичних відносин, що поступово проникали і у сферу міжособових взаємин [7, 36].

Отже, аналіз ритуалу прийому гостей в українській гостинності дає підстави зробити висновки стосовно того, що прийом гостя проходить в три етапи з чіткою послідовністю та деталізацією. Зустріч – запрошення гостя зайти до оселі, що поставала як сакральна інваріанта життя людини, оскільки у хаті втілювався весь життєвий простір і світоглядний космос українця. Другий етап розпочинався з урочистого прийому гостя за столом, так як звичай частування, пригощання гостя, проведення святкової гостини – трапези, складала важливий елемент гостинності українців. Наступним етапом було виряджання гостя з дорогими подарунками, тому що звичай дарування і віддарювання становили у гостинності українців важливу особливість.

Істотна особливість української гостинності пов'язана зі специфічною системою спорідненості, що набула поширення серед українців (свояцтво, кумівство, побратимство, посестринства тощо) і, з одного боку, виконувала роль внутрішнього механізму самоорганізації суспільства, а з іншого – передбачала рівноцінний, а не символічний подарунок у діючій схемі дару-віддаровування.

Перспективи розвитку дослідження полягають в розгляді еволюції, зміни місця і ролі ритуалу прийому гостя в українській гостинності, осмислення необхідності їх дотримання і забезпечення ритуалів гостинності в сучасному світі.

Література

1. Абаев В. И. Статьи по теории и истории языкознания / В. И. Абаев. – М. : Наука, 2006. – 150 с.
2. Афанасьев-Чужбинский А. С. Поездка в Южную Россию. Ч. 1. Очерки Днепра / А. С. Афанасьев-Чужбинский. – 2-е изд. – СПб. : Изд. А. Ф. Базунова, 1863. – 468 с.
3. Байбурин А. К. У истоков этикета : этногр. очерки / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. – Ленинград : Наука, 1990. – 165 с.
4. Боряк О. Україна: етнокультурна мозаїка / Олена Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 328 с.
5. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. : іл.
6. Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. моногр. / Митрополит Іларіон. – 2-е вид. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.
7. Косвен М. О. Происхождение обмена и меры ценности / М. О. Косвен. – М. ; Ленинград : Молодая гвардия, 1927. – 75 с.
8. Кулишер М. И. Очерки сравнительной этнографии и культуры / [соч.] М. И. Кулишера. – СПб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1887. – 287 с.
9. Культура і побут населення України / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко [та ін.]. – 2-е вид., допов. та переробл. – К. : Либідь, 1993. – 288 с.
10. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
11. Милорадович В. П. Житие-бытие лубенского крестьянина / В. П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 170–341.
12. Мосс М. Общества. Обмен. Личность : труды по социальной антропологии : пер. с фр. – М. : Изд. фирма "Вост. лит." РАН, 1996. – 360 с. – (Этнографическая библиотека).
13. Новый тлумачний словник української мови. У 3 т. Т. 1. А–К / уклад.: В. В. Яременко, О. М. Сліпушко. – К. : Аконті, 2003. – 926 с.
14. Повість врем'яних літ : (за Іпатським списком) : літопис. – К. : Рад. письм., 1990. – 558 с.
15. Пономарьов А. П. Традиції гостинності / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балушок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 157–161. – (Українські етнологічні студії ; вип. 2).
16. Пономарьов А. П. Традиції доброзичливості / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балушок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 161–165. – (Українські етнологічні студії ; вип. 2).
17. Пономарьов А. П. Традиції шанування / А. П. Пономарьов // Українці : іст.-етногр. моногр. / [Л. Артюх, В. Балушок, В. Баран та ін.] ; за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Укр. народознав., 1999. – Кн. 2. – С. 165–169. – (Українські етнологічні студії ; вип. 2).

18. Рыбаков Б. А. Торговля и торговые пути / Б. А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. – М. ; Ленинград, 1951. – Т. 1. – С. 315–369.
19. Труды этнографическо-статистической комиссии в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Т. 7. Вып. 2 : материалы и исследования / собр. П. П. Чубинским. – С.Пб., 1877. – 602 с.
20. Украинцы / Рос. акад. наук. – М. : Наука, 2000. – 535 с. – (Народы и культуры ; кн. 3).
21. Українська минувшина : ілюстр. етногр. довід. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна [та ін.]. – К. : Либідь, 1993. – 256 с.
22. Українське народознавство / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Л. : Фенікс, 1994. – 608 с.

References

1. Abaev V. I. Stat'i po teorii i istorii yazykoznavniya / V. I. Abaev. – M. : Nauka, 2006. – 150 s.
2. Afanas'ev-Chuzhbinskiy A. S. Poezdka v Yuzhnyu Rossiyu. Ch. 1. Ocherki Dnepra / A. S. Afanas'ev-Chuzhbinskiy. – 2-e izd. – SPb. : Izd. A. F. Bazunova, 1863. – 468 s.
3. Bayburin A. K. U istokov etiketa : etnogr. ocherki / A. K. Bayburin, A. L. Toporkov. – Leningrad : Nauka, 1990. – 165 s.
4. Boryak O. Ukraїna: etnokul'turna mozaїka / Olena Boryak. – K. : Libid', 2006. – 328 s.
5. Voitovych V. M. Ukrainska mifolohiia / V. M. Voitovych. – K. : Lybid, 2002. – 664 s. : il.
6. Ilarion. Dokhrystyianski viruvannia ukrainskoho narodu : ist.-relih. monohr. / Mytropolyt Ilarion. – 2-e vyd. – K. : Oberehy, 1992. – 424 s.
7. Kosven M. O. Proiskhozhdenie obmena i mery tsennosti / M. O. Kosven. – M. ; Leningrad : Molodaya gvardiya, 1927. – 75 s.
8. Kulisher M. I. Ocherki sravnitel'noy etnografii i kul'tury / [soch.] M. I. Kulishera. – S.Pb. : Tip. I. N. Skorokhodova, 1887. – 287 s.
9. Kultura i pobut naselennia Ukrainy / V. I. Naulko, L. F. Artiukh, V. F. Horlenko [ta in.]. – 2-e vyd., dopov. ta pererobl. – K. : Lybid, 1993. – 288 s.
10. Lozko H. Ukrainske narodoznavstvo / H. Lozko. – K. : Zodiak-EKO, 1995. – 368 s.
11. Miloradovich V. P. Zhit'e-byt'e lubenskogo krest'yanina / V. P. Miloradovich // Ukraintsi: narodni viruvannia, povir`ya, demonolohiia. – K. : Lybid, 1991. – S. 170–341.
12. Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost' : trudy po sotsial'noy antropologii : per. s fr. – M. : Izd. firma "Vost. lit." RAN, 1996. – 360 s. – (Etnograficheskaya biblioteka).
13. Novyi tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy. U 3 t. T. 1. A–K / ukklad.: V. V. Yaremenko, O. M. Slipushko. – K. : Akonit, 2003. – 926 s.
14. Povist vrem`yanykh lit : (za lpatskym spyskom) : litopys. – K. : Rad. pysm., 1990. – 558 s.
15. Ponomarov A. P. Tradytzii hostynnosti / A. P. Ponomarov // Ukraintsi : ist.-etnohr. monohr. / [L. Artiukh, V. Balushok, V. Baran ta in.]; za nauk. red. A. Ponomarova. – Opishne : Ukr. narodoznav., 1999. – Kn. 2. – S. 157–161. – (Ukrainski etnologichni studii ; vyp. 2).
16. Ponomarov A. P. Tradytzii dobrozychlyvosti / A. P. Ponomarov // Ukraintsi : ist.-etnohr. monohr. / [L. Artiukh, V. Balushok, V. Baran ta in.]; za nauk. red. A. Ponomarova. – Opishne : Ukr. narodoznav., 1999. – Kn. 2. – S. 161–165. – (Ukrainski etnologichni studii ; vyp. 2).
17. Ponomarov A. P. Tradytzii shanuvannia / A. P. Ponomarov // Ukraintsi : ist.-etnohr. monohr. / [L. Artiukh, V. Balushok, V. Baran ta in.]; za nauk. red. A. Ponomarova. – Opishne : Ukr. narodoznav., 1999. – Kn. 2. – S. 165–169. – (Ukrainski etnologichni studii ; vyp. 2).
18. Rybakov B. A. Torgovlya i torgovye puti / B. A. Rybakov // Istoriya kul'tury Drevney Rusi. – M. ; Leningrad, 1951. – Т. 1. – С. 315–369.
19. Tруды этнографическо-статистической комиссии в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Т. 7. Вып. 2 : материалы и исследования / собр. П. П. Чубинским. – С.Пб., 1877. – 602 с.
20. Ukraintsi / Ros. akad. nauk. – M. : Nauka, 2000. – 535 s. – (Narody i kul'tury ; kn. 3).
21. Ukrainska mynuvshyna : iliustr. etnohr. dovid. / A. P. Ponomarov, L. F. Artiukh, T. V. Kosmina [ta in.]. – K. : Lybid, 1993. – 256 s.
22. Ukrainske narodoznavstvo / za red. S. P. Pavliuka, H. Y. Horyn, R. F. Kyrchiva. – L. : Feniks, 1994. – 608 s.

Русавская В.А.

Ритуалы приема гостя в украинском гостеприимстве

В статье рассматриваются ритуалы приема гостя в украинском гостеприимстве и раскрывается их специфика в процессе межличностной коммуникации. Коммуникативная роль участников общения прочно утвердилась в исторической практике и в гостеприимстве, что актуализирует историческую рефлексии ритуализации гостеприимства. Ритуальный характер гостеприимства полнее всего проявляется в приеме гостя.

Ключевые слова: украинцы, гостеприимство, ритуал, трапеза, дар.

Rusavska V.

Rituals of accepting a guest in Ukrainian hospitality

In this article we are going to analyze guest acceptance rituals in Ukrainian hospitality and unfold its specifics in process of interindividual communication.

Hospitality in its primary image is acting like a catalyst of live communication in process of joint human activities and as such – a mandatory condition of individual's accepting cultural accomplishments of nation, ethnicity, people and acts as a mediator in relation between generations, determining its communicative origin. Namely that is why the main function of hospitality is a function of inividual communications, governed by rites, rituals and cannot be performed without the other – guest.

Cross-civilization and cross-cultural communications in nowadays world is an environment where the processes of direct and indirect interaction of the latest are carried out. Overcoming cultural barriers is an important factor for self-consciousness and self-assessment of a person, which thereby promotes understanding of hospitality traditions allowing the development of norms and principles of interaction within information-oriented society. Communicative role of conversation participants was firmly established in historic practices and in hospitality, which actualizes historical self-consciousness of hospitality ritualization. So the purpose is to uncover the rituals of guest acceptance in Ukrainian hospitality.

Hospitality is a type of close and powerful interaction between people, including being "face to face", and also exchanging glances and touches. To some extent, the stress from experiencing something foreign is neutralized by the law of hospitality, which is a quite effective strategy of accepting the other. Inasmuch as the guest is a stranger, the hospitality is an expression of attitude not only to this person, but is also a personalization of reality, represented by the guest.

Ritual origins of hospitality are at full amount manifested in accepting a guest. Hospitality during accepting a guest is in the first place – a peculiar ritual, a standard fixes sequence of actions, performed by means of a series of "identification signs". At that, the ritual is not only a formal procedure, but also an act, values and meanings of which are accepted as real and have an unquestioned sense for an individual, performing such act.

Guest acceptance ritual consists of three stages, observance of which is mandatory. Therefore, the first stage starts from arrival of guest (stranger), acquaintance and recognition. Second stage, namely the reception – is a festive reception of guest at the table. The third and final stage is a farewell ceremony to the guest with presenting expensive presents.

Similarity of different nation's hospitality rituals, historically and geographically distant from each other is of no occasion: this is an evidence of deep hospitality structures constancy. At the same time, in each spatial locality, an ethnic (and later – national) distinctiveness of hospitality manifestation is maintained.

Because of that, motives of behavior within the field of hospitality are defined by factors historically established in human consciousness: religion, culture, traditions which significantly influence all fields of social relations and common culture. Namely that is why Ukrainian hospitality, deepest origins of which are common among all Eastern Slavs, always differed by distinctive special humaneness.

Therefore, analysis of guest acceptance ritual in Ukrainian hospitality gives us reasons to draw some conclusions related to three-stage guest acceptance with strict sequence and particularization. Meeting – is an invitation for the guest to enter the house, acted as a sacred invariant of human life, whereas the house represented all living space and worldview cosmos of a Ukrainian. Second stage began with a festive reception at the table, because the habit of entertaining and nourishing the guest, performance of festive treating – feeding, constituted an important element of Ukrainian hospitality. Next stage was the farewell ceremony with presentation of expensive gifts, inasmuch as habits of making presents and gifting played a significant role in Ukrainian hospitality.

Keywords: Ukrainians, hospitality, ritual, feast, gift.

УДК 130.2 + 78.01 (477)

Скорик Адріана Ярославівна
кандидат мистецтвознавства

ІНФОРМАЦІЙНА СФЕРА ЯК ЧИННИК ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА

Інформаційні поля визначають структурність інформаційного простору. Рух інформації – інформаційний потік – є концентрованим накопичувачем інформації і джерелом діяльності каналів комунікації. Інформаційний простір у культурологічних концепціях сучасності не залишається осторонь трансформації комунікативної функційності, створюючи тим самим особливе середовище транскордоння, інтерактивності і мобільності, актуалізації і діяльності щодо реалізації сучасних культурологічних потоків. Накопичення обсягу інформаційного ресурсу сприяють змінам як самих напрямків культурологічних процесів, так і визначенню нових пріоритетів.

Ключові слова: культурологія, суспільство, інформаційний ресурс, комунікація, інформаційний простір, трансформація суспільства.

Інформаційний простір, що народжується в рамках сучасних культурологічних теорій, має головні аспекти понятійності третинної (третьої) революції у постіндустріальному суспільстві. Маючи високо розвинені сільське господарство і промисловість, послуги технологічних рівнів у культурології сконцентрувалися на "постіндустріальному" визначенні культури у світових вчених. Теорію напрацьовували Д. Белл, Г. Кан, З. Бжезинський, А. Тоффлер, А. Турен.

Інформаційний простір (інфосфера) – сукупність інформації, інформаційної інфраструктури, що збирають, поширюють і використовують інформацію, регулюють суспільні відносини. Інформаційна сфера є чинником постіндустріального суспільства, що значною мірою впливає на економіко-політичну і національно-безпекову діяльність країни. Інформаційні поля визначають структурність інформаційного простору. Рух інформації – інформаційний потік, що є концентрованим накопичувачем інформації і джерелом діяльності каналів комунікації.

Інформаційний простір у культурологічних концепціях сучасності не залишається осторонь трансформації комунікативної функційності, створюючи тим самим особливе середовище транскордоння, інтерактивності і мобільності, актуалізації і діяльності щодо реалізації сучасних культурологіч-

них потоків. Сучасність суспільства схильна формувати у цьому напрямку власні ресурси і змінювати (або моделювати) значущість традиційних ресурсів. Тим самим інформаційний простір у цій царині виявляє сприйнятливості для створення середовища конкуренції, геополітичних відносин, трансформації суспільства, зміну характеру в самому культурологічному середовищі. Накопичення обсягу інформаційного ресурсу сприяє змінам як самих напрямків культурологічних процесів, так і визначенню нових пріоритетів. Комп'ютеризація та інформатизація змінюють цикли у культурологічних напрямках.

Сучасні культурологічні процеси значною мірою за посередництвом інформування і комунікативних мереж намагаються дещо згладити проблемність проявів глобалізації суспільства. Йде боротьба за національну ідентичність, зміст життєвих компонентів у процесах формування ментальності.

Російський політолог Сергій Кургінян однозначно влучно висловлює заувагу: "Демократів привели до влади засоби масової інформації, привели до рахунок створення нових культурних кодів і руйнування старих" [8, 141]. Безперечно, що журналістика стала сьогодні чинником культурологічних процесів держав і світів, про що свідчать і теоретичні засади самої науки "журналістика".

"Дієвість – це особлива форма результативності, що визначається як конкретна участь журналістики в розв'язанні соціально-економічних, господарчих, культурних тощо завдань і вимірюється сукупністю прийнятих органами влади заходів та матеріалами журналістів" [11, 244]. Сучасна журналістика знівелювала гостру реакцію конкретної адресності до події чи особи. Нормою суспільного життя стала дієвість журналістики в пристрасному публіцистичному слові, в силі гласності, до громадянського слова і думки в русі, послаблення апелювання інформаційного виступу до окремого посадовця. Служіння інформаційного простору ідеям гуманізму дозволяє поширювати гуманістичні ідеї культурологічних процесів сучасності, що особливо поцінюється в час глобалізації як проблеми конфліктності. Системна криза духовності і моралі виводить загальнолюдські цінності лише до споживацького їх сприйняття. Ігнорування наукових і культурологічних навиків суспільного життя, індивідуалізм збагачення і поширення споживацтва у всьому навіть на життя за новими законами у новому світі. Культурні деформації привели до втрати традиційних цінностей. Культурне середовище розраховує лише на самоізоляцію інформаційного простору, що ще здатне односпрямовано знівелювати розбіжності між конструкцією світу реального і мозаїкою ціннісних орієнтацій, що тисячоліттями створювалася нашими предками.

Інформаційне середовище у царині сучасних культурологічних процесів чи не єдине у всій системі інформаційних комунікацій зберігає чинник, сукупність традиційних цінностей, етичну мораль, культурний та історичний етнос. Цьому не завадили навіть процеси глобалізаційних впливів з усіма впливаючими негативізмами. Духовний розпад суспільства привів до духовних і культурних занебань соціуму. Добро, любов, духовність стали предметами споживання інформаційного продукту культурологічного значення. Намагання зберегти етнокультурні розрізнення, національну ідентичність всередині країни у програмах культурологічного значення займають першочергове місце. Цю складну ношу вони поклали на свої плечі всупереч глобальним процесам, що поглинули суспільні інститути, ідеологічна замкненість і аж ніяк не животворчо реагують на вразливість незахищеного суспільства на ці аспекти. Нееквівалентність інформаційного неповноцінного між центральними та регіональними мас-медіа тут відіграла не останню роль. Загальнозорієнтовані людські цінності, соціальна орієнтація, розповсюдження інтелектуально наповнених зразків культурної спадщини отримали свою пріоритетність на регіональних засобах інформації.

Первинний рівень сприйняття і мислення сучасної відео-індустрії має в особі інфопродукту культурологічного значення особливого суперника. Підкріплені бізнесовою платформою і політичними технологіями і заангажовані політичними елітами окремі інформаційні сітки терплять фіаско поряд з репрезентативними цінностями вищого ґатунку програм "Культура" на українському телебаченні і радіо, на численних приватних інформаційних каналах, у пресі державного і недержавного значення. Сучасний стиль життя не може забрати у нас дедалі більшого поширення і значного впливу Інтернету. Його прерогатива у свободі вибору – заманлива, міжособистісне спілкування – найшвидше у подоланні часу, прозоре у нагоді позбутися інформаційного маніпулювання людиною. І поряд з пропагуванням "побутовості" у мистецтві і культурі, мудрий респондент має нагоду не бути "як всі", а вибрати і запитати продукт висококласної наповненості. Зрештою, є глядач, котрий вимикає (чи перемикає) телеканал, а є той, хто шукає програму за вимогами свого індивідуального споживацького існування. Не "золота рибка на блюдечку", а пошук варіантів "вирощування золотої рибки". Псевдокультурна експансія, деморалізуючі впливи на суспільну думку характерні для суспільства з правом вибору. Власне того суспільства, що називається демократичним. Однобокості у цих питаннях загрожує з'яві на карті світу тоталітарного суспільства. Некритичність сприйняття інформпродукту у сфері соціокультурних надбань сприяє агресії, нерозвиненості емоційної сфери, прагненням бути таким, як всі, виховувати агресивність у поведінці та примітивні комплекси у житті.

Запропонований погляд на цю проблему не сприятиме заміні традиційних культур масовою. Таке відчуження традиційних цінностей, зниження розмаїття форм духовного розвитку вже призвело до певного знеособлення. Найперше, такі одноосібні випадки сприяють примітивізації сприйняття, духовним закріпаченням. Такий підхід до питання забезпечуватиме гносеологічну кризу сьогодення, сприятиме адекватно зрозуміти і відповідно відреагувати на складні реалії глобальних світових трансформацій. Накопичення історичного досвіду з його позитивними нагромадженнями підводять до задуму створення

особливої концепції бачення сучасних культурологічних завдань, їх вирішення методом систематизування найкращого інформаційного досвіду. І це необхідно зробити на фоні індивіда та на фоні суспільства. Розуміння таких необхідностей сприяє сьогодні змінам світоглядної парадигми, дослідження і визначення примітивності окремих сучасних індивідів. Лише особистісне самовизначення і розвиток, ставить перед собою мету і завдання, вміння їх долати, реалізовувати результативність цих надбань сприятиме з'яві високих цивілізацій. Така модель за традицію неодмінно візьме високосвідомість, технологенні засади сучасної епохи. Заміна чи підміна понять призведуть до краху і поглиблення кризи духовної сфери, своєрідною манерою духовного кріпацтва. Закиди про гносеологічні кризи і обмеженість адекватного розуміння і реагування на світові трансформації розраховані на послаблення і втрату світоглядних парадигм. Шляхи подолання таких настроїв справа як самого суспільства, так і індивідуального напрацювання.

Хибні уявлення про суспільство вчені Франкфуртської школи стверджували причинами дещо zdeформованого (викривленого) уявлення про соціум, лінкуватістю у самоусвідомленні, що підсилюлися економічними негараздами [30]. Принцип раціонального чинить тиск реальностям, створює автоматичність реакції на зовнішній світ. Втрата особистісності дій, відчуттів, особистісного простору не сприяє ідентифікації із суспільством. Завдання інформаційного простору – ліквідувати такі об'єктивні обумовленості пануванням життєвих коренів, ліквідувати витки відчуження за допомогою позитивного психонавантаження посередництвом позитиву емоцій.

Культурологічні концепції М. Данилевського, А. Тойнбі, О. Шпенглера, П. Сорокіна, Ю. Лотмана власне розуміли під цим поняттям певну систему поглядів, розглядали культуру як специфічний феномен чи будь-яке культурне явище (процес). Керівна ідея інформаційного простору у світлі цих сучасних культурологічних віянь полягає у конструктивності принципів вивчення артефактів культури та організації процесів їх висвітлення. Концепція вченого і дослідника соціокультурного життя Леслі Уайт (1900–1975) запропонував поняття "культурологія", що має способи оволодіння світом, процесами життя за допомогою символів. Серед виділених ним інтерпретацій цього процесу – часовий (хронологічність подій), формальний (розгляд явищ культури), формальний (функціональні аспекти), формально-часовий (послідовність зміни форм). Взаємовпливи соціальної, технологічної та ідеологічної інтеграції цих підсистем культури створили енергетичну концепцію еволюції культури Л. Уайта.

Осмислення культурно-історичного процесу, функціоналістські концепції культури, що дозволяють виявити специфічні особливості кожного елемента системи, виокремлюють значну кількість досліджень. Англійський історик Джозеф Тойнбі у праці "Дослідження історії" (1934–1961 рр.) переконливо стверджує, що вічне цвітіння культури у локальних цивілізаціях (тобто суспільстві). За А. Тойнбі, цивілізації – це суспільства, а не культури. Діалогічну сутність культури, яку означив А. Тойнбі у концепції "Виклик і відповіді", характерна для ознак діяльності інформаційного діалогічного мовлення між суспільством і культурологічними процесами у ньому. Цей процес можна виділити як ще один функціоналістський, поряд з усіма попередніми численними структурними дослідженнями на цю тему.

На цій гіпотезі можна наполягати, систематизувавши погляд на культуру як на інтегровану систему з усіма пов'язаними між собою елементами. Функціональний підхід до вивчення явищ культури його автор Броніслав Малиновський, англійський етнограф, трактує як ідею з певним завданням в рамках культури як цілого. Англійський антрополог Альфред Радкліфф-Браун наголошував на поєднанні структурного, функціонального та еволюціоністського підходу до соціокультурних явищ.

Цілісним утворенням розглядали соціальні концепції культури М. Вебер, П. Сорокіна, Т. Адорно, Г. Маркузе. Соціальний феномен культури, складність ієрархічної системи – фундамент загально-соціологічних категорій. Специфічний культурний вимір властивий діяльності в будь-якій системі, особливо з регуляцією на утилітарно спрямовані цінності. Інтегрування, високий рівень дисциплін галузей соціологічного знання – сприяють поширенню, вивченню і розумінню цих засад посередництвом транспортування їх місії засобами комунікативних систем. Раціональність, що є визначальною понятійним значенням діяльності людини, стає кульмінаційним у господарській діяльності і культурі.

На появу, існування і структуру соціальних груп визначальний вплив має культурний фактор, вважав Питирим Сорокін. Цей американський вчений-соціолог, росіянин за походженням виокремлював кожен культурну систему як самобутню, що функціонує посередництвом пізнання дійсності, менталітетом, уявленнями про добро і красу. Функціональні інтеграції цих складових П. Сорокін виокремлює в три типи культури: ідеаціональну, чуттєву, ідеалістичну.

Змішання цих типів можна вважати фундаментом принципу їхньої діяльності, а спосіб пізнання, на нашу думку, важливим способом поширення відомостей – інформуванням, згідно яким змінюватиметься менталітет і пріоритетні цінності людини, адже вчення про класичну модель культури визначається як ідеалістичне утворення, що поціновує високі моральні і духовні цінності.

Суспільство, як і будь-яка цілісна система, для нормального існування потребує надходження безперервного інформаційного потоку. Найбільш затребуваною сьогодні є інформація довгострокового часу, що відноситься до генезису суцього, історично обґрунтована. Її екзистенціальний зміст і значення сумістили генезис (родове минуле), фази еволюції (видовище справжньої дійсності) та його майбутній напрям. Тільки множинність всіх модальностей часу спроможні перевести статистику минулого в мету передбачень, тобто зв'язуючи свої рухи з минулим, черпаючи в ньому впевненість у майбутньому.

Сучасне мистецтво переживає певні трансформації, складаються у певний постмодерністський культурологічний вектор: художній твір актуалізується в ракурсі його створення, з вербальності – на тілесність. Медіа має нагоду створювати у цьому розрізі нову культурологічну діяльність, намагається не наслідувати життя, а бути ним. Цим самим медіа долучаються до створення нового, ігрового типу особистості. Мистецька діяльність відчуває вплив на медіа, медіа на мистецтво. А симбіоз цих діянь стає нагодою до створення і напрацювання для життя багатьох постмодерністських ідей, формою їх кодування. Фрагментарність, авторитарність, множинність варіантів, уява фантазмагорій, метафоричність у висловлюваннях... Такі тенденційності сприяють дії масмедійного чинника у сучасній культурі тенденціями до невизначеності, безладності, випадковості. З іншої сторони – спостерігаються чітко виражені інтелектуальні прояви процесу, зацікавленість онтологічними проблемами. Постмодернізм як і постсучасність існують паралелями в єдиній площині, що дозволяє масмедійним засобам стати феноменом – явищем у феноменах сучасної культури, набутком специфічних рис і напрямків стилістики прийому. Цей особливий "культурний дух" – постмодернізм виглядає у своєму трактуванні як своєрідний концептуальний напрям постсучасності. Можливість її застосування окрім культури проявляється у соціальних, політичних, громадянських вимірах.

Модерн не завершився як історична епоха, а став нагодою для фундаментальних трансформацій. Трансцендентальний плюралізм культур, філософій, релігійних та соціальних форм різноякісно поєднується в ансамблях комунікацій, їх традиціоналізмі і інтеграціях у суспільний проект.

Сучасний медіапростір масово запропонував нам пізнати сутність феномена "масова культура". Естетичні вартості її проектів полонили масмедійний і комунікативний простір. Але власна така перенасиченість у популяризаторстві спрацювала з точністю до навпаки, зробивши "маскульту" ведмежу послугу. Наситившись більш ніж вдосталь неякісною "продукцією", людська психіка стала уявно чітко відділяти "зерно" від "полови". Антиреклама зробила свою справу.

Специфіка індустрії масового виробництва орієнтована на маніпулювання свідомістю, розумом, інтелектуальним знеціненням ідеальних затребувань. Прихований характер цих "випадків" і неоднозначність соціальних функцій цього процесу не врятовують її від занепаду. Незважаючи на привабливу естетику, ілюзорність правдивості, інтригу відтворення, вона справедливо дістала термін "псевдокультури". Сурогатний її продукт замінив натуралізм класичного мистецтва. Містифіковані процеси у її концепціях раціонально і дозвано переміщено у засоби інформації – ЗМІ, що транслюють населенню поточну інформацію у ракурсах з відповідними інтересами. Індустрія формування певного іміджу і споживання соціальних благ ставить собі за мету стимулювати споживачку свідомість, формування некритичного сприйняття культури в людині. Орієнтація на іміджеві стереотипи створює спрощеність життєвих версій. Але попри беззмістовність у парі з комунікативними інформаційними засобами вони створюють обивательський стереотип, утилітарно-розважальні морально-нерозбірливі видовища. ЗМІ несуть за собою досить спрощений підхід до погляду на мистецькі уподобання. А це, на нашу думку, є зворотньоозалежним процесом: наповненість культурологічного продукту вимушено ставить ЗМІ у залежність заявками на транслювання низькопробного продукту. Отож, реальна практика не представляє масовий культурний продукт як явище оцінювання явищ сучасної культури.

Інформаційний глобалізм привів до життя індустрію культури, шоу-бізнес як обробку і споживання інформаційних процесів. Універсальність трансльованого соціального досвіду одразу відбилася на ціннісних орієнтаціях, нормі поведінки. Необхідність користуватися саме ними – зманіпульованими стандартизованими формами блага, атрибутів престижності – створили певне однорідне середовище. Використання електронних технологій поширило цей процес. Рекламні продукти стають результатом мультимедійного застосування. Інформаційне суспільство стало бранцем видовищності, а не сутності. Це перетворилося на самоціль існування.

Стереотипи сприйняття культури, пов'язані з поняттями "масової культури", пов'язані з протистоянням "масова – художня", що аж ніяк не підлягатиме ототожненню. Обов'язкова неодмінність масової культури – її комерціалізація, створення продукту "на замовлення" (хоча, не завжди любовні сонети XVIII–XIX століття створювалися за натхненням). Ця "культура" стала знаряддям перетворення сучасного соціуму на однаково мислячих і реагуючих людей. Всупереч теорії про допомогу цієї культури пережити сьогочасні тривоги і проблеми, ключовим ми вважатимемо обурення щодо стандартизації виробництва її продуктів. Вже сама назва – "масова" – нашоухує на уявність про спрощені стереотипи сприйняття і поведінки, усього естетико-художнього досвіду до тривіальності. Першість телесеріалів (мільних), різноманітних шоу покликані формувати невисоку планку запитів та інтересів, а загалом демонструють показник змін у сфері культури. Розвиненість смаку не стає першочерговим завданням, культура запитів не стосується масової чисельності глядацької аудиторії. "Заколісування" розуму і почуттів дало перші "плоди": дефіцит потреби читання, низький рівень грамотності, відученість роздумувати і взагалі працювати над собою. Словом, удосконалення людини стає третьосортним завданням. Отже, загальнодосяжний спосіб духовного споживання масової культури посередництвом пропагандистських і рекламних засобів ЗМІ притупляє ідеологічну функцію справжнього мистецтва як способу ціннісного орієнтування особистості. Ідеологічним тиском тут виступає і своєрідність "організації" вільного часу. Ілюзія вибору приховується за регламентом часу. Масова культура здатна безхребетно пристосовуватися до мінливості історичних ситуацій, вона не долає шаблі удосконалення свого інтелектуального зростання.

Ігрові культурні концепції "Infotainment" напрацьовувалися філософами і культурологами Й. Гейзінгом, Х. Ортега-і-Гассетом, Ж. Сартром. Теоретична праця "Homo ludens" ("Людина, що грається") нідерландського філософа Йогана Гейзінга у 1938 році підкреслила думку про сутність ігрової діяльності людини як передумову першоджерела появи культури. Одночасно дослідник не вважає "гру" походженням культури: в даному контексті вона розглядається як вид діяльності з наповненнями певних форм та соціальних функцій. Самовиявлення людини представлене у дії вистави, представленні певної ситуативності життя, є ніби певною імпровізацією складових його частин. Дослідженню Й. Гейзінга належить думка про метафоричну гру словами, взаємозв'язок гри та мови.

Проблема розважання як феномена культури звучить у філософському романі-утопії "Гра в бісер" Германа Гессе. "Чарівна гора" (роман Томаса Манна), а також його "Доктор Фаустус" у центр естетичної гри ставить принципи іронії на тлі пошуку вирішення проблем тогочасної інтелігенції. Філософські антропології розвинув Е. Фінк в праці "Основні феноменти людського буття", виділивши працю, панування, любов, гру і смерть як предмет гри людського існування, що возвеличує її над природними дикими силами.

Сучасні культурологічні дослідження наголошують на поєднанні емоційних та психологічних елементів гри як моментах моделювання дійсності. В контексті теми комунікації цікавою видається думка про представлення значимості "гри" як засобу комунікації різних сфер життя. А це той елемент, що позбавляє обтяженості стереотипів і форм подання інформації. До певної міри запропонована концепція є існуванням свободи у людському житті. Це думка відриву від реальностей, побудова мрій і концепція нереального. Про це розмірковує Жан-Поль Сартр у працях "Екзистенціалізм і гуманізм", "Екзистенціальні теорії емоцій", "Критика діалектичного розуму". Власне його концепції ототожнюють гуманізм зі справжнім людським буттям. Його твердження є найбільш прийнятними і наближеними до сучасних застосувань цих понять у комунікативних транскрипціях: сучасне розуміння свободи, що є наслідком вибору сенсу і основ життя. Концепції Жан-Поля Сартра можна сміливо проводити з паралелями сучасних мас-медійних комунікацій у формуванні особистості сучасної людини, яка є центром усіх довколишніх подій, надбань, цілісним надбанням цінностей і значень світу. Свідомість людини вбирає в себе ту інформативність, яка реально може бути "знята" нею з довколишнього буття. Комунікативність позбавлена "уявленнями" про образи, символи... До речі, ці поняття власне Ж.-П. Сартр назвав "самообманом" з додатком тривоги. Свобода вибору накладає на людину відповідальність за осмислення і означення світу.

Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет у праці "Бунт мас" визначає шляхетство та інтелектуалізм носіями культуротворчості з ігровим характером. Інтелектуальна еліта здатна протистояти буденності та здатна перебувати у пошуку. Саме цей тандем призначений врятувати культуру від утилітаризму і натовпу, а індивідуальність від нестачі спонтанності та життєвих сил.

Література

1. Адорно Т. Исследования авторитарной личности / Теодор Адорно. – М. : Серебряные нити, 2001. – 416 с.
2. Андерсон Б. Уявлені спільноти : Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Б. Андерсон ; [пер. з англ. В. Морозова]. – К. : Критика, 2001.
3. Апель К.-О. Дискурс і відповідальність : проблема переходу до постконвенціональної моралі / Карл-Отто Апель ; [пер. з нім. В. Купліна]. – К. : Дух і Літера, 2009. – 430 с.
4. Аристотель. Сочинения : [в 4-х томах] / Аристотель. – М. : Мысль, 1975. – Т. 1. – 550 с.
5. Гегель Г. В. Философия права / Г. В. Гегель. – М. : Мысль, 1990. – 524 с.
6. Кант И. К вечному миру / И. Кант // Сочинения : [в 6-х томах]. – М., 1966. – Т. 6. – С. 257–309.
7. Компьютерная преступность : новые возможности : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.cybercrime.report.ru>.
8. Кургинян С. Седьмой сценарий. Часть 2 : После путча / Сергей Кургинян. – М. : Экспериментальный творческий центр, 1992.
9. Локк Д. Два трактата о правлении / Д. Локк // Сочинения : [в 3-х томах]. – М. : Мысль, 1988. – Т. 3. – 670 с.
10. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследования идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. – М. : АСТ, 2003. – 526 с.
11. Михайлин И. Л. Основы журналистики : підручник / І. Л. Михайлин. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 496 с.
12. Михайлов В. А. Особенности развития информационно-коммуникативной среды современного общества / В. А. Михайлов, С. В. Михайлов // Актуальные проблемы теории коммуникации : сборник научных трудов. – СПб : Изд-во СПб ГУ, 2004. – С. 34–52.
13. Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ / [под ред. Григоряна Б. Т.]. – М. : Наука, 1978. – 368 с.
14. Пассмор Дж. Сто лет философии / Дж. Пассмор. – М. : Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.
15. Петрик В. М. Сучасні технології та засоби маніпулювання свідомістю, ведення інформаційних війн і спеціальних інформаційних операцій / В. М. Петрик, О. А. Штоквиш, В. І. Полевий. – К. : Росава, 2006. – 208 с.
16. Пітерзе Я. Н. Глобалізація як гібридизація / Ян Недервесен Пітерзе // Глобальні модерності [за ред. Майка Фезерстоуна, Скота Леша та Роланда Робертсона]. – К. : Ніка-Центр, 2013. – 399 с.
17. Победа Н. А. Социология культуры / Н. А. Победа. – Одесса : Астропринт, 1997. – 224 с.
18. Погорілий О. І. Читаючи Вебера / О. І. Погорілий // Соціологія загальноісторичні аналізи. Політика. – К. : Основи, 1998. – С. 479–496.
19. Подорога В. Выражение и смысл / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 432 с.
20. Попович М. В. Раціональність і виміри людського буття / М. В. Попович. – К. : Сфера, 1997. – 292 с.

21. Робертсон Р. Globalization. Social Theory and Global Culture / Роланд Робертсон // Глобальні модерності [за ред. Майка Фезерстоуна, Скота Леша та Роланда Робертсона]. – К. : Ніка-Центр, 2013. – 399 с.
22. Розлогов К. Е. Мистецтво екрана : проблеми виразності / К. Е. Розлогов. – М., 1982.
23. Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Жан-Жак Руссо. – М. : Канон-Пресс, 2000. – 544 с.
24. Силачев Д. А. Семиотика и искусство : анализ западных концепций / Д. А. Силачев. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
25. Сорель Ж. Размышления о насилии / Ж. Сорель. – М. : Польша, 1907. – 225 с.
26. Социальная философия Франкфуртской школы / [Фоглер Я. Г., Ойзерман Т. И. и др.] ; под ред. Бессонова Б. Н., Нарского И. С., Яковлева М. В. – М. : Мысль ; Прага : Свобода, 1978. – 357 с.
27. Табачковський В. Г. Людина – екзистенція – історія / В. Г. Табачковський. – К., 1996. – 80 с.
28. Томпсон Е. Народна Європа? Соціальні аспекти європейської інтеграції / Е. Томпсон // Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика : Хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів [укл. Кононов І. Ф. ; наук. ред. Бородачов В. П., Топольськов Д. М.]. – Луганськ : Альма матер – Знання, 2002. – 430 с.
29. Уолцер М. Компанія критиків : соціальна критика і політичні пристрастя XX века / М. Уолцер. – М. : Ідея-Пресс, Дом інтелектуальної книги, 1999. – 360 с.
30. Фарман І. П. Соціо-культурні проекти Ю. Хабармаса / І. П. Фарман. – М. : Наука, 1999. – 188 с.
31. Федякин І. А. Общественное сознание и массовая коммуникация в буржуазном обществе / И. А. Федякин. – М. : Наука, 1988. – 216 с.
32. Фрагменти ранних греческих философов. – М. : Наука, 1989. – 576 с.
33. Фромм Е. Анатомия человеческой деструктивности / Е. Фромм. – М. : АСТ, 2006. – 635 с.
34. Хабармас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабармас. – СПб. : Наука, 2000. – 280 с.
35. Хиггинс Р. Седьмой враг. Человеческий фактор в глобальном кризисе / Р. Хиггинс // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М. : Прогресс, 1990. – С. 26–27.
36. Хоменко В. М. Цивілізація і особа : соціальні стратегії глобалізації / В. М. Хоменко. – К. : Центр гуманітарної освіти НАН України, 2001. – 165 с.
37. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. – (М. : Медиум) СПб. : Ювента, 1997. – 311 с.
38. Чуровська-Кандиба І. Вернісаж нарисів глобалізації в українському соціальному дискурсі / Ірина Чуровська-Кандиба // Глобальні модерності [за ред. Майка Фезерстоуна, Скота Леша та Роланда Робертсона]. – К. : Ніка-Центр, 2013. – 399 с.
39. Шацкий Е. Утопия и традиция / Е. Шацкий. – М. : Прогресс, 1990. – 456 с.
40. Ferguson M. The mythology about globalization / M. Ferguson // European Journal of Communication. – № 7.
41. Hall S. The local and the global : globalization and ethnicity / S. Hall // Culture, Globalization and the World-System [ed. A. D. King]. – London : Macmillan.

References

1. Adorno T. Issledovaniya avtoritarnoy lichnosti / Teodor Adorno. – М. : Serebryanye niti, 2001. – 416 s.
2. Anderson B. Uavljeni spilnoty : Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu / B. Anderson ; [per. z anhl. V. Morozova]. – К. : Krytyka, 2001.
3. Apel K.-O. Dyskurs i vidpovidalnist : problema perekhodu do postkonventsionalnoi morali / Karl-Otto Apel ; [per. z nim. V. Kuplina]. – К. : Dukh i Litera, 2009. – 430 s.
4. Aristotel'. Sochineniya : [v 4-kh tomakh] / Aristotel'. – М. : Mysl', 1975. – Т. 1. – 550 s.
5. Gegel' G. V. Filosofiya prava / G. V. Gegel'. – М. : Mysl', 1990. – 524 s.
6. Kant I. K vechnomu miru / I. Kant // Sochineniya : [v 6-kh tomakh]. – М., 1966. – Т. 6. – S. 257–309.
7. Komp'yuternaya prestupnost' : novye vozmozhnosti : [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.cybercrime.report.ru>.
8. Kurginyan S. Sed'moy stsenariy. Chast' 2 : Posle putcha / Sergey Kurginyan. – М. : Eksperimental'nyy tvorcheskiy tsentr, 1992.
9. Lokk D. Dva traktaty o pravlenii / D. Lokk // Sochineniya : [v 3-kh tomakh]. – М. : Mysl', 1988. – Т. 3. – 670 s.
10. Markuze G. Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyy chelovek : Issledovaniya ideologii razvitogo industrial'nogo obshchestva / G. Markuze. – М. : AST, 2003. – 526 s.
11. Mykhailyn I. L. Osnovy zhurnalistyky : pidruchnyk / I. L. Mykhailyn. – К. : Tsentri uchbovoi literatury, 2011. – 496 s.
12. Mikhaylov V. A. Osobennosti razvitiya informatsionno-kommunikativnoy sredy sovremennogo obshchestva / V. A. Mikhaylov, S. V. Mikhaylov // Aktual'nye problemy teorii kommunikatsii : sbornik nauchnykh trudov. – SPb : Izd-vo SPb GU, 2004. – S. 34–52.
13. Noveyshie tehneniya i problemy filosofii v FRG / [pod red. Grigoryana B. T.]. – М. : Nauka, 1978. – 368 s.
14. Passmor Dzh. Sto let filosofii / Dzh. Passmor. – М. : Progress-Traditsiya, 1998. – 496 s.
15. Petryk V. M. Suchasni tekhnolohii ta zasoby manipuluvannya svidomistiu, vedennia informatsiinykh viin i spetsialnykh informatsiinykh operatsii / V. M. Petryk, O. A. Shtokvish, V. I. Polevii. – К. : Rosava, 2006. – 208 s.
16. Piterze Ya. N. Hlobalizatsiia yak hibrydzatsiia / Yan Nederveien Piterze // Hlobalni modernosti [za red. Maika Fezerstouna, Skota Leshi ta Rolanda Robertsona]. – К. : Nika-Tsentr, 2013. – 399 s.
17. Pobeda N. A. Sotsiologiya kul'tury / N. A. Pobeda. – Odessa : Astroprint, 1997. – 224 s.
18. Pohorilyi O. I. Chytaiuchy Vebera / O. I. Pohorilyi // Sotsiologhiia zahalnoistorychni analizi. Polityka. – К. : Osnovy, 1998. – S. 479–496.
19. Podoroga V. Vyrashenie i smysl / V. Podoroga. – М. : Ad Marginem, 1995. – 432 s.
20. Popovych M. V. Ratsionalnist i vymiry liudskoho buttia / M. V. Popovych. – К. : Sfera, 1997. – 292 s.
21. Robertson R. Globalization. Social Theory and Global Culture / Roland Robertson // Hlobalni modernosti [za red. Maika Fezerstouna, Skota Leshi ta Rolanda Robertsona]. – К. : Nika-Tsentr, 2013. – 399 s.

22. Rozlohov K. E. Mystetstvo ekrana : problemy vyraznosti / K. E. Rozlohov. – M., 1982.
23. Russo Zh.-Zh. Ob obshchestvennom dogovore. Traktaty / Zhan-Zhak Russo. – M. : Kanon-Press, 2000. – 544 s.
24. Silachev D. A. Semiotika i iskusstvo : analiz zapadnykh kontseptsiy / D. A. Silachev. – M. : Znanie, 1991. – 64 s.
25. Sorel' Zh. Razmyshleniya o nasilii / Zh. Sorel'. – M. : Pol'za, 1907. – 225 s.
26. Sotsial'naya filosofiya Frankfurtskoy shkoly / [Fogler Ya. G., Oyzerman T. I. i dr.] ; pod red. Bessonova B. N., Narskogo I. S., Yakovleva M. V. – M. : Mysl' ; Praga : Svoboda, 1978. – 357 s.
27. Tabachkovskiy V. H. Liudyna – ekzystentsiia – istoriia / V. H. Tabachkovskiy. – K., 1996. – 80 s.
28. Tompson E. Narodna Yevropa? Sotsialni aspekty yevropeiskoi intehratsii / E. Tompson // Hlobalizatsiia. Rehionalna polityka : Khrestomatiia z suchasnoi zarubizhnoi sotsiolohii rehioniv [ukl. Kononov I. F. ; nauk. red. Borodachov V. P., Topolskov D. M.]. – Luhansk : Alma mater – Znannia, 2002. – 430 s.
29. Uoltser M. Kompaniya kritikov : sotsial'naya kritika i politicheskie pristrastiya XX veka / M. Uoltser. – M. : Ideya-Press, Dom intellektual'noy knigi, 1999. – 360 s.
30. Farman I. P. Sotsio-kul'turnye proekty Yu. Khabarmasa / I. P. Farman. – M. : Nauka, 1999. – 188 s.
31. Fedyakin I. A. Obshchestvennoe soznanie i massovaya kommunikatsiya v burzhuaznom obshchestve / I. A. Fedyakin. – M. : Nauka, 1988. – 216 s.
32. Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov. – M. : Nauka, 1989. – 576 s.
33. Fromm E. Anatiomiya chelovecheskoy destruktivnosti / E. Fromm. – M. : AST, 2006. – 635 s.
34. Khabermas Yu. Moral'noe soznanie i kommunikativnoe deystvie / Yu. Khabermas. – SPb. : Nauka, 2000. – 280 s.
35. Khiggins R. Sed'moy vrag. Chelovecheskiy faktor v global'nom krizise / R. Khiggins // Global'nye problemy i obshchechelovecheskie tsennosti. – M. : Progress, 1990. – S. 26–27.
36. Khomenko V. M. Tsyvilizatsiia i osoba : sotsialni stratehii hlobalizatsii / V. M. Khomenko. – K. : Tsentri humanitarnoi osvity NAN Ukrainy, 2001. – 165 s.
37. Khorokhaymer M. Dialektika prosveshcheniya / M. Khorokhaymer, T. V. Adorno. – (M. : Medium) SPb. : Yuventa, 1997. – 311 s.
38. Churovska-Kandyba I. Vernisazh narysiv hlobalizatsii v ukrainskomu sotsialnomu dyskursi / Iryna Churovska-Kandyba // Hlobalni modernosti [za red. Maika Fezerstouna, Skota Lesha ta Rolanda Robertsona]. – K. : Nika-Tsentri, 2013. – 399 s.
39. Shatskiy E. Utopiya i traditsiya / E. Shatskiy. – M. : Progress, 1990. – 456 s.
40. Ferguson M. The mythology about globalization / M. Ferguson // European Journal of Communication. – № 7.
41. Hall S. The local and the global : globalization and ethnicity / S. Hall // Culture, Globalization and the World-System [ed. A. D. King]. – London : Macmillan.

Скорик А. Я.

Информационная сфера как фактор постиндустриального общества

Информационные поля определяют структурность информационного пространства. Движение информации – информационный поток – является концентрированным накопителем информации и источником деятельности каналов коммуникации. Информационное пространство в культурологических концепциях современности не остается в стороне трансформации коммуникативной функциональности, создавая тем самым особую среду трансграничности, интерактивности и мобильности, актуализации и деятельности по реализации современных культурологических потоков. Накопление объема информационного ресурса способствует изменениям как самих направлений культурологических процессов, так и определению новых приоритетов.

Ключевые слова: культурология, общество, информационный ресурс, коммуникация, информационное пространство, трансформация общества.

Skoryk A.

Information field as a factor in post-industrial society

Information fields define the structural information space. The movement of information – information flow, which is a concentrated source of information and drive business communications channels. Information space in cultural conceptions of modernity doesn't remain aloof transformation of functioning of communication, thereby creating a special environment of transboundarity, interactivity and mobility, updating and implementating activities for contemporary cultural flows. Contemporary society tends to form in this area and their own resources modify (or simulate) the importance accustomed to traditional resources. Thus, the information space in this area reveals a favorable environment for the creation of competition, geopolitical relations, social transformation, the changing nature of cultural science in the environment. Accumulation of information resources contribute both to changes the areas of cultural processes and defining new priorities. Computerization and informatization change cycles in cultural areas.

Modern cultural processes largely through information and communication networks are trying to flatten somehow problematic manifestations of the globalization of society. There is a struggle for national identity, meaning vital component in the formation of mentality.

Russian political scientist Sergei Kurginyan clearly expresses remarks: "Democrats have led the authorities to the media, led by the creation of new cultural codes and the destruction of old". There is no doubt that journalism has become today a factor of cultural processes of state and the world, as demonstrated by the theoretical foundations of the science "journalism".

"Effectiveness – a special form of performance, defined as a specific part of journalism in addressing socio-economic, commercial, cultural, etc. set of tasks and measured steps taken by the authorities and media materials". Modern journalism leveled down sharp reaction in relation to a particular event or person. Norms of social life was the effectiveness of journalism in a passionate journalistic words, the power of publicity in civil speech and thought in movement, relaxation appealing presentation of information to an individual official. Information space service allows humanism ideas to spread in cultural processes of modernity, which is especially valuable in times of globalization as a problem of conflict. Systemic crisis of spirituality and morality brings human values only to consumer perceptions.

Ignoring scientific and cultural habits of social life, individualism enrichment and spread consumerism in all casts to life under the new law in the new world. Cultural deformation resulted in the loss of traditional values. Cultural environment relies only on the isolation of the information space, more capable of unidirectionally negate the differences between the real world and design puzzle values, which have been being created for thousands of years by our ancestors.

The information environment in the field of contemporary cultural processes, which is nearly the one in the whole system of information communication, saves a factor set of traditional values, ethical moral, cultural and historical ethos. This wasn't prevented even by the processes of globalization with all following negativisms. Spiritual decay of society has led to spiritual and cultural abandoned society. Goodness, love, spirituality become commodities information product of cultural significance. Trying to keep the distinction between ethno-cultural national identity within the country programs of cultural values take priority place. This complex burden they put on their shoulders against global processes that have absorbed social institutions, ideological isolation and don't respond to the vulnerability of unprotected society on these issues. Defective non-equivalent information between central and regional mass media here has played an important role. Generally oriented human values, social orientation, distribution of samples filled with intellectual heritage just got their priorities for regional media. This will be discussed in the following articles.

The initial level of perception and thinking of modern video industry is represented informational products cultural significance, especially the game. Backed up by the business and political platform technologies and engaged political elites tolerate certain information grid failure, along with representative values of the highest quality program "Culture" on Ukrainian television and radio on numerous private information channels, coverage of state and non-state value. Modern lifestyles can deprive us from becoming more common and significant impact of the Internet. Its prerogative of freedom of choice – a tempting interpersonal communication – the fastest time to overcome, transparent rid helpful information manipulation by man. And along with the promotion of "everyday life" in art and culture, the respondent is wise to not be "all", and select high-end product and ask fullness. Finally, there is a viewer, which turns (or switches) channel, and the one who is looking for a program with the individual requirements of your consumer existence. Not "goldfish on a plate" and search options "growing goldfish." Foolish cultural expansion has demoralizing effect on public opinion characteristic of the society with the right choice, actually for the society which is called democratic. Sidedness in these areas threatens with the appearance on the map of the world totalitarian society. Uncritical perception of information product in cultural heritage contributes to aggression, underdevelopment of emotional areas, the desire to be like everyone else, cause aggressive behavior and primitive systems of life.

Keywords: cultural, community, information resource, communication, information space, transformation of society.

УДК 008: 130.1

Гончаров Владислав Вікторович
здобувач

ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті виявлено сутність та особливості взаємодії традицій та інновацій у сучасній культурі, зокрема розкрито джерела, механізми і спрямованість їхнього розвитку. Відзначено, що традиції та інновації сьогодні стають визначальними формотворчими чинниками трансформації і формування нової соціокультурної реальності. Наголошено, що традиції забезпечують стійке відтворення культурного досвіду, тоді як інновації – це механізми формування нових культурних моделей різного рівня, які створюють передумови для низки соціокультурних змін. Однак в епоху глобалізації інновації трансформуються в традицію безпрецедентно швидко, а тому не встигають набути якостей традиції, що призводить до неминучого конфлікту між традиціями й інноваціями і стиранню відмінностей між ними.

Ключові слова: традиції, інновації, культура, соціокультурні зміни, трансформація.

Традиції супроводжують людство протягом усієї його історії. Вони є найважливішими елементами онтогенезу і філогенезу суспільства, тому їх роль і функції у суспільстві, а також ставлення до них людини є показниками культурного розвитку, соціальних, політичних та ідеологічних орієнтацій тієї чи іншої спільноти. Багатство культурних епох, які існували раніше та які існують і дотепер, значною мірою зумовлене саме різноманіттям відповідних культурних традицій.

Натомість інновації (на протигагу традиціям) – це насамперед механізми формування нових культурних моделей різного рівня, які, у свою чергу, створюють передумови для низки соціокультурних змін. Провоквані інноваціями зміни в системі існуючих суспільних зв'язків, трансформації в окремих підструктурах суспільства, а також викликаний ними відповідний резонанс у культурі, як і сутність і види їх взаємодії з традиціями на сучасному етапі цивілізаційного розвитку вимагають ґрунтовного теоретичного осмислення та відкритості наукових пошуків даної проблематики. Однак, незважаючи на таку тенденцію, проблеми співвідношення традицій та інновацій як цілісного соціокультурного феномена залишаються й досі не з'ясованими в межах, зокрема, гуманітарної науки.

У науковій традиції, зокрема за радянських часів, поняття "традиція" розглядалось як категорія концепції наступності культур. У такому контексті її розглядають С. Арутюнов, І. Барсеґян, О. Спіркін, Б. Бернштейн та ін. [1; 3; 4; 19]. Роль традиції в соціокультурному розвитку досліджували А. Ракітов, Д.

Зільберман [8; 21]. Натомість новації, чи інновації, розглядались переважно як категорія соціально-економічних та юридичних наук. Класифікацію новацій (дещо обмежену) запропонував А. Пригожин [18]. І лише у дослідженні О. Мешкова [16] чи не вперше новації було визначено як комплексний соціокультурний процес.

У зв'язку з соціокультурними трансформаціями останніх років та актуалізацією таких феноменів, як традиція та інновація, спостерігається збільшення кількості праць, в яких робиться спроба осмислити дані категорії в руслі суспільного відтворення і соціокультурної динаміки. Так, у зарубіжних концепціях постіндустріального та інформаційного суспільств інновація пов'язується з науково-технічним прогресом і революцією знань, зокрема інформаційною. Останнє знову ж таки доводить, що інновація у цих підходах не виходить за межі соціально-економічної і виробничої сфери.

Така тенденція відобразилася на тому факті, що у науковій літературі бракує теоретичних досліджень, що вивчають: по-перше, специфіку феноменів традицій та інновації в соціокультурному аспекті; по-друге, взаємозв'язок цих явищ у проекції на культурну сферу. Водночас розгляд традицій та інновацій навіть на поверхневому рівні прояву суспільно-культурних реалій дає змогу констатувати їх визначальну роль у життєдіяльності сучасних суспільств. Взаємодія традицій та інновації є не лише одним з факторів розвитку культури, а й складним соціокультурним феноменом сучасності. Більше того, традиції та інновації сьогодні стають визначальними формотворчими чинниками трансформації формування нової соціокультурної реальності, що, відповідно, актуалізує необхідність їх дослідження. Відтак, метою даної статті є виявлення сутності та особливостей взаємодії традицій та інновацій у сучасній культурі.

На сьогодні у науковій літературі міститься багато визначень і підходів до розуміння традицій та інновацій, зокрема їх прояву в культурі. Джерела, механізми і спрямованість розвитку і взаємодії традицій та інновацій у культурі визначаються соціокультурними контекстами, які їх супроводжують. При цьому традиції та інновації можуть актуалізуватися різними векторами розвитку, включаючи революційні та інволюційні процеси.

Загалом під традицією розуміється спосіб фіксації, підтримки і передачі усталених станів сутностей або набору характерних ознак, які тривалий час існують у певному культурному континуумі. Традиції виражають меморативний (наслідуваний) комплекс у комунікативному просторі культури, який забезпечує стійке відтворення культурного досвіду. З цього приводу професор Самарської державної академії культури і мистецтв В. І. Іонесов відзначає, що "в період глобальних трансформацій зростає соціальна значущість культурних констант, і перш за все, меморативних комплексів і предметно-символічних артефактів", виходячи з того, що "будь-яка зміна потребує сталості, утримується і спрямовується нею. Мінливість без сталості обертається для людини руйнівною і згубною стихією" [11].

Припускаючи, що "традиції" можуть реагувати на процеси змін у суспільстві, а також можуть бути гнучкими і трансформованими, ... не перестаючи бути саме "традиціями" в сенсі "основ культури", В. І. Іонесов виокремлює у функціонуванні традицій численні процесуальні комбінації. В одному випадку, на його думку, традиції забезпечують стійке відтворення культурного досвіду, зберігаючи, меморалізуючи і навіть трансформуючи основні соціальні цінності (консервація), в інших випадках відбувається загальна деградація культурних традицій і втрата ними своєї функціональної обумовленості та повноти розвитку (рудиментація); або традиції перебувають усередині замкнутих сепаратних утворень у стані нерухомості і ув'язнення (іммурація); або в результаті перестановки і трансформації основних традицій культура починає розвиватися у зворотному напрямі (інверсія) [20].

Інновація – це спосіб здійснення структурного зсуву (зміни), який виражає те чи інше відхилення від середніх значень сутностей, що перериває чи перетворює усталений культурний досвід і стереотипи соціальної поведінки. Б.Грушин у культурному процесі виокремлює три типи інновацій: 1) інновації, породжені даним суспільством, відображають його корінні історичні особливості, що їм відповідають; 2) інновації, породжені "іншими" суспільствами, але активно асимільовані, перетворені даним суспільством у якості корінних ознак, які більш чи менш відповідають йому; 3) інновації, породжені "іншими" суспільствами і занесені у дане суспільство шляхом прямого запозичення [7, 72-73]. У культурогенезі інновацій дослідники виокремлюють також два типи трансформації культури – культурна мутація і культурна селекція [15,29-30].

Важливими для усвідомлення взаємозв'язку традицій та інновацій, на нашу думку, є дослідження наукового співробітника Інституту проблем екології і еволюції РАН ім. Северцова доктора біологічних наук В. Геодакяна, зокрема "Еволюція асиметрії, сексуальності і культури. (Що таке культура з точки зору теоретичної біології)" [6] та "Посох сліпого" [5]. Еволюціоністська теорія статей В. Геодакяна, а також дослідження у сфері теорії систем та інформації дають змогу по-іншому поглянути на взаємодію традицій та інновацій. Тому зупинимось на висновках дослідника більш ґрунтовно.

Так, у контексті теорії адаптативно-діахронної еволюції В. Геодакяна [5] традиції та інновації позиціоновані як своєрідні жіночий (правий) і чоловічий (лівий) боки культуробуття, в яких традиції відповідають за відтворення культурних форм, консервацію досвіду (меморалізацію знань) і спадкоємність поколінь, тобто за підтримання і функціонування внутрішньо-культурного середовища соціуму. А от інновації виражають передній експериментальний фланг культурного життя і відповідають за адекватну і своєчасну переробку (освоєння) викликів навколишнього світу, розширення меж культуротвор-

чості, перетворення (уречевлення) природи та здійснення переходу (актуалізацію руху), тобто за збалансування відносин із зовнішнім середовищем. Перероблені інноваціями сутності надходять із зовнішнього середовища у внутрішнє поле культури й осідають у ньому у вигляді традицій. "Інакше кажучи, – відзначає В.Геодакян, – діахронна еволюція створює між підсистемами дві "дистанції": за хронологічною віссю – ар'єргард-авангард, а за морфоекологічною віссю – віддалене від середовища – "стабільне ядро" та екологічно наближену до середовища "лабільну оболонку" [5, 121].

Ця теза дає певні підстави стверджувати, що культуру творять інновації і трансформації, але відбувається це в інтересах конкретних соціальних традицій, стійкого порядку і непорушних цінностей. Інновації виступають для традицій у ролі інформаційних посередників між культурою і середовищем. Посередників, здатних своєчасно попередити традиції про загрозу. Чим більше у культурі можливостей для запуску інновацій та їх винесення у зовнішнє середовище, тим глибше вони в неї проникають. Відповідно, тим багатшою і складнішою стає сама культура. Відтак інновації для традицій слугують свого роду "посохом сліпого", який попереджає про небезпеки навколишнього середовища. При цьому, як стверджує В. Геодакян, "широкий клас бінарних зв'язаних диференціацій є хребтом прогресивної дивергентної еволюції" [5, 118].

Інновації поширюються у культурі методом "спроб і помилок". Власне культура "запускає" інновації в інтересах захисту традицій і нейтралізації загроз зовнішнього світу. Дослідник зазначає, що для того, щоб локалізувати загрози, їх вигідніше випробувати не на всій системі, а лише на її частині, тобто на інноваціях. Так традиції породжують інновації для самих же традицій: по-перше, інновації роблять традиції помітними і привертають до них особливу увагу; по-друге, (і це є головним) інновації запускаються традиціями для так званої "розвідки боєм". За допомогою інновацій традиції здійснюють перевірку неосвоєної території, оскільки інновації більш чутливі (сприйнятливі) до зовнішнього середовища. В адаптогенезі культури інноваційна підсистема завжди більш оперативна і сприйнятлива, а тому бере на себе функції почасти непередбачуваної і небезпечної зустрічі із зовнішнім середовищем. Відтак, інновації перебувають на межі культури – вони винесені традиціями назустріч зовнішньому середовищу. Саме так інновації надають традиційному ядру культури всі необхідні відомості про зміни, які відбуваються у зовнішньому середовищі. Відповідно, традиції – сліпі і малорухливі, тоді як інновації – зрячі і мобільні. Інакше кажучи (у світлі теорії В.Геодакяна), якщо традиційну підсистему культури можна образно розглядати як рух сліпого, то інновації – це поводитир для традицій у ще неосвоєному відповідною культурою світі, а норма реакції – це довжина посоху: чим він довший, тим безпечніше "сліпому", але, звичайно, тим важче ним користуватися [5,120]. Тому зростання інноваційної активності у сучасному світі не лише забезпечує поступальний розвиток культури, а й призводить до "кризи ускладненості".

Як зрозуміло із зазначеного вище, будь-яка традиція у минулому була інновацією. Але не будь-яка інновація має змогу стати традицією. У сучасну епоху, на відміну від попередніх, інновації трансформуються у традиції безпрецедентно швидко, а тому дедалі частіше навіть не встигають набути їх характерних якостей. Як наслідок, культурні інновації дедалі менше стають традиціями. Культура просто не встигає відтворювати необхідний об'єм духовних цінностей, що в майбутньому забезпечуватимуть стійкість і життєздатність культурної системи. Оскільки саме традиції передусім підтримують у культурі гомеостаз системи її життєзабезпечення, то нестача традицій неминуче призводить до дефіцієнтності всіх структурно-інституціональних підвалин соціуму. Досягаючи своїх критичних величин, сфера сталості у культурній системі, тобто комплекс захисних механізмів культури, піддається руйнації, що відкриває шлях для вторгнення і монополізації інновацій. Ресурси традицій в арсеналі адаптаційних засобів сучасної культури катастрофічно скорочуються, оскільки вони дедалі менше поповнюються переведеними у традиції інноваціями. Звідси неминучим стає конфліктогенний розрив між сферою сталості (традицій), що скорочується у культурі, і сферою мінливості (інновацій), що дедалі збільшується.

Свідченням того, що сучасна культура все більше орієнтується на нове та навіть все сильніше відривається від минулого і традиційного є частота і кількість запитів в інтернет-співтоваристві, пов'язаних із поняттями "старе" і "нове". Так, кількість документів із словом "нове" перевищує у десятки разів кількість запитів із словом "старе". Це підтверджує тезу про дедалі зростаюче розмежування між традиціоналістськими і новаторськими культурними настановами. У цьому, на нашу думку, вбачається не лише стійкий симптом, який свідчить про зміни у культурі, а й ще один виклик для постіндустріальної цивілізації.

Інший аспект інноваційної експансії – фрагментаризація і "капсулізація" культури. Про фрагментаризацію та капсулізацію як процеси у сучасній культурі йдеться у працях багатьох сучасних дослідників, однак у контексті даної статті варто згадати позицію В. І. Іонесова, який стверджує, що "особливість поширення інновацій у сучасній культурі полягає в тому, що нововведення (на відміну від традицій) не встигають набути інтегративної якості структурування елементів системи. Єднальна функція інновацій вкрай слабка і не може забезпечити культурній системі необхідну структурну стійкість. Все стає одноразовим і фрагментарним. Але небезпека для культурної системи може виходити також і з боку традицій, коли вони монополізують все соціальне життя, не залишаючи місця інноваційному втручання. Якщо дисфункцію традицій у культурі нейтралізує інновація, то дисфункцію інновації нейтралізує традиція. Їх позитивна функція в культурі реалізується не нарізно, але спільно – у вигляді збалансованої взаємодії старого (постійного) і нового мінливого" [12]. Якщо ж процес деструктуризації культури продовжуватиметься, це призведе до диференціації, тобто поділу культури на частини, чи "капсули", не прив'язані до культурного цілого.

Ще однією проблемою, викликану інформаційно-техногенним впливом інновацій на культуру, є ускладнення чи, точніше, примноження такої культурної реальності, якій характерні віртуалізація [9; 17] і фрагментація. Світ культури дедалі більше розпадається на частини – оцифровується, елементаризується. Ця ситуація схожа на перехід культури від аналогового звучання і зображення (тобто неперервного, неподільного) до цифрового, крапкового. Оцифровування культури кидає людству безпрецедентний в історії виклик, позаяк з культурного життя зникає та основа, яка тисячоліттями поєднувала елементи культури між собою і уможлиблювала відтворення культури, підтримку її життєздатності від покоління до покоління. Сьогодні можна констатувати, що в сучасному інформаційному суспільстві співіснують ніби дві культури, метафорично позначені як аналогова і цифрова. Дедалі більше виникає перетворювачів аналогових сигналів на цифрові. При цьому цифрова культура в силу свого дискретного (роздільного, перервного) характеру позбавляє людину можливості співпереживати і співчувати, робить її бездушною, байдужою і безвідповідальною в її реакції на суспільно найбільш значущі речі і культурні ініціативи. Так само, як при збільшенні зображення цифрова картинка розпадається на дрібні розрізнені частини, за умови збільшення масштабу соціальних проблем оцифроване суспільство (культура) розпадається, капсулюється і в решті-решт гине. Піддаючись роздрібненню і віртуалізації, культура припиняє реагувати на прямі сигнали і виклики соціального середовища, а відповідно – не встигає пристосовуватися до інноваційної експансії трансформацій.

Таким чином інформатизація і глобалізація породжують так звану копіювальну і скановану культуру, яка деформує і розмиває усталені соціокультурні зв'язки, а також традиційні способи збереження і передачі сформованих століттями соціальних знань і культурного досвіду. Зникає міжкультурний простір – традиції, міфи, меморативи, тобто соціально-інтегруючі механізми взаємопритягнення людей. Структурний розкол зумовлює усвідомлення людської самості, індивідуалізму, недостатності, відчужує людей, розхиляє єднальні механізми соціуму. Це активізує сили естетичного й етичного тяжіння, емоційне включення, а також виражає й прагнення людей подорожувати, зберігати історичну пам'ять, ділитися знаннями, досвідом – усім тим, що сприяє подоланню відчуження і роз'єднаності.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна зробити такі узагальнення.

Джерела, механізми і спрямованість розвитку і взаємодії традицій та інновацій, актуалізованих різноманітними (включаючи еволюційні й інволюційні процеси) напрямками розвитку, у культурі визначаються соціокультурним контекстом. Традиції, як спосіб фіксації підтримки та передачі усталених станів сутностей або набору характерних ознак, які тривалий час існують у певному культурному континуумі, виражають наслідкований у комунікативному просторі культури комплекс, стійко забезпечуючи відтворення культурного досвіду. Натомість інновація – це спосіб здійснення структурного зрушення (зміна), який виражає відхилення від середніх значень сутностей, перериває або перетворює усталений культурний досвід і стереотипи соціальної поведінки.

В епоху глобалізації інновації трансформуються в традицію безпрецедентно швидко, а тому дедалі частіше не встигають набути якостей традиції, тобто відтворити необхідний обсяг меморативної інформації. Як наслідок – ресурси традицій в арсеналі адаптивних засобів сучасної культури катастрофічно скорочуються, що призводить до неминучого конфліктогенного розриву між традиціями й інноваціями, а також стирання відмінностей між ними з дедалі зростаючою силою.

Література

1. Арутюнов С. А. Обычаи, ритуал, традиция / С. А. Арутюнов // Сов. этнография. – М., 1981. – №2. – С. 97-99.
2. Ахиезер А. С. Социокультурные механизмы циклов культуры / А. С. Ахиезер // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 116-135.
3. Барсебян И. А. О классификации форм культурной традиции / И. А. Барсебян // Сов. этнография. – М., 1981. – №2. – С. 102-104.
4. Бернштейн Б. М. Традиция и социокультурные структуры / Б. М. Бернштейн // Сов. этнография. – М., 1981. – №2. – С. 107-109.
5. Геодакян В. А. "Посох слепого" / В. А. Геодакян // Труды Междунар. Симпозиума "Взаимодействие человека и культуры: теоретико-информационный подход. Информационное мировоззрение и эстетика". – Таганрог, 1998. – С. 70-79.
6. Геодакян В. А. Эволюция асимметрии, сексуальности и культуры. (Что такое культура с точки зрения теоретической биологии?) / В. А. Геодакян // Труды Междунар. Симпозиума "Взаимодействие человека и культуры: теоретико-информационный подход. Информационное мировоззрение и эстетика". – Таганрог, 1998. – С. 116-143.
7. Грушин Б. А. Массовое сознание / Б. А. Грушин. – М.: Изд-во политической литературы, 1987. – 367 с.
8. Зильберманн Д. Традиция как коммуникация: трансляция ценностей, письменность / Д. Зильберманн. – М.: Наука, 1987. – № 4. – С. 76-105.
9. Иванов Д. В. Виртуализация общества / Д. В. Иванов. – СПб.: "Петербургское Востоковедение", 2000. – 96 с.
10. Ионесов В. И. Культура и трансформация: метаморфозы адаптации и развития / В. И. Ионесов // Вопросы культурологии. – 2009. – №8. – С. 4-7.
11. Ионесов В. И. Трансформация артефактов: вещи, которые мы создаём, храним и изменяем / В. И. Ионесов [Электр. ресурс]. – Режим доступа : fst.my1.ru/_fr/0/_doc.doc.

12. Ионесов В. И. Феноменология наследия: императивы традиций и инноваций в меняющейся культуре : тезисы докл. / В. И. Ионесов // Креативность в пространстве традиции и инновации : Третий культурологический конгресс, 27-29 окт. 2010 г. [Электр. ресурс]. – Режим доступа. – <http://culturalnet.ru/main/congress/700>
13. Малиновский Б. Динамика культуры: избранное / Б. Малиновский. – М. : РОССПЭН, 2004. – 258 с.
14. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука: логико-методологический анализ / Э.С. Маркарян. – М. : Наука, 1983. – 284 с.
15. Массон В.М. Первые цивилизации / В.М. Массон. – Л. : Наука, 1989. – 276 с.
16. Мешков А. А. Основные направления исследования инновации в американской социологии / А. А. Мешков // Социс. – 1996. – № 5. – С. 117-128.
17. Муртазина М. Ш. Виртуальная культура как феномен глобализации: философско-культурологическое осмысление : автореферат дис. кандидата философских наук: 09.00.13 / Муртазина Марина Шамильевна; [Место защиты: Забайкальский государственный университет]. – Чита, 2012. – 21 с.
18. Пригожин И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С.46-57.
19. Спиркин А. Г. Человек, культура, традиции / А. Г. Спиркин // Традиция в истории культуры. – М., 1978. – С. 5-14.
20. Феноменология социальных трансформаций [Электр. ресурс]. – Режим доступа : <http://fst.my1.ru/>
21. Философия. Основные идеи и принципы: Попул. Очерк/ под общ.ред. А. И. Ракитова. – 2-е изд., переработ. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 368 с.

References

1. Arutyunov S. A. Obychai, ritual, traditsiya / S. A. Arutyunov // Sov. etnografiya. – M., 1981. – №2. – S. 97-99.
2. Akhiezer A. S. Sotsiokul'turnye mekhanizmy tsiklov kul'tury / A. S. Akhiezer // Iskustvo v situatsii smeny tsiklov. Mezhdistsiplinarnye aspekty issledovaniya khudozhestvennoy kul'tury v perekhodnykh protsessakh / otv. red. N. A. Khrenov. – M. : Nauka, 2002. – S 116-135.
3. Barsegyan I. A. O klassifikatsii form kul'turnoy traditsii / I. A. Barsegyan // Sov. etnografiya. – M., 1981. – №2. – S. 102-104.
4. Bernshteyn B. M. Traditsiya i sotsokul'turnye struktury/ B. M. Bernshteyn // Sov. etnografiya. – M., 1981. – №2. – S. 107-109.
5. Geodakyan V. A. "Posokh slepogo" / V.A.Geodakyan // Trudy Mezhdunar. Simpoziuma "Vzaimodeystvie cheloveka i kul'tury: teoretiko-informatsionny podkhod. Informatsionnoe mirovozzrenie i estetika". – Taganrog, 1998. – S. 70-79.
6. Geodakyan V. A. Evolyutsiya asimmetrii, seksual'nosti i kul'tury. (Chto takoe kul'tura s tochki zreniya teoreticheskoy biologii?)/ V. A. Geodakyan// Trudy Mezhdunar. Simpoziuma "Vzaimodeystvie cheloveka i kul'tury: teoretiko-informatsionny podkhod. Informatsionnoe mirovozzrenie i estetika". – Taganrog, 1998. – S. 116–143.
7. Grushin B. A. Massovoe soznanie / B. A. Grushin. – M. : Izd-vo politicheskoy literatury, 1987.- 367 s.
8. Zil'bermann D. Traditsiya kak kommunikatsiya: translyatsiya tsennostey, pis'mennost' / D. Zil'berman. – . – № 4. – S. 76-105.
9. Ivanov D. V. Virtualizatsiya obshchestva / D. V. Ivanov. – SPb. : "Peterburgskoe Vostokovedenie", 2000. – 96 s.
10. Ionesov V. I. Kul'tura i transformatsiya: metamorfozy adaptatsii i razvitiya / V.I. Ionesov // Voprosy kul'turologii. – 2009. – №8. – S. 4-7.
11. Ionesov V. I. Transformatsiya artefaktov: veshchi, kotorye my sozdayem, khranim i izmenyaem / V. I. Ionesov [Elektr. resurs]. – Rezhim dostupa : fst.my1.ru/_fr/0/_doc.doc.
12. Ionesov V. I. Fenomenologiya naslediya: imperativy traditsiy i innovatsiy v menyayushcheyseya kul'ture : tezisy dokl. / V. I. Ionesov // Kreativnost' v prostranstve traditsii i innovatsii : Tretiy kul'turologicheskiy kongress, 27-29 okt. 2010 g. [Elektr. resurs]. – Rezhim dostupa. – <http://culturalnet.ru/main/congress/700>.
13. Malinovskiy B. Dinamika kul'tury: izbrannoe / B. Malinovskiy. – M. : ROSSPEN, 2004. – 258 s.
14. Markaryan E.S. Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: logiko-metodologicheskiy analiz / E.S. Markaryan. – M. : Nauka, 1983. – 284 s.
15. Masson V.M. Pervye tsivilizatsii / V.M. Masson. – L. : Nauka, 1989. – 276 s.
16. Meshkov A. A. Osnovnye napravleniya issledovaniya innovatsii v amerikanskoj sotsiologii / A. A. Meshkov // Sotsis. – 1996. – № 5. – S. 117-128.
17. Murtazina M. Sh. Virtual'naya kul'tura kak fenomen globalizatsii: filosofsko-kul'turologicheskoe osmyslenie : avtoreferat dis. kandidata filosofskikh nauk: 09.00.13 / Murtazina Marina Shamil'evna; [Mesto zashchity: Zabaykal'skiy gosudarstvennyy universitet]. – Chita, 2012. – 21 s.
18. Prigozhin I. Filosofiya nestabil'nosti / I. Prigozhin // Voprosy filosofii. – 1991. – № 6. – S.46-57.
19. Spirkin A. G. Chelovek, kul'tura, traditsii / A. G. Spirkin // Traditsiya v istorii kul'tury. – M., 1978. – S. 5-14.
20. Fenomenologiya sotsial'nykh transformatsiy [Elektr. resurs]. – Rezhim dostupa : <http://fst.my1.ru/>
21. Filosofiya. Osnovnye idei i printsipy: Popul. Ocherk/ pod obshch.red. A. I. Rakitova. – 2-е изд., переработ. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 368 с.

Гончаров В. В.

К проблеме взаимодействия традиции и инноваций в современной культуре

В статье выявлены сущность и особенности взаимодействия традиций и инноваций в современной культуре, в частности раскрыты источники, механизмы и направленность их развития. Отмечено, что традиции и инновации сегодня становятся определяющими формообразующими факторами трансформации и формирования новой социокультурной реальности. Отмечено, что традиции обеспечивают устойчивое воспроизводство культурного опыта, тогда как инновации – это механизмы формирования новых культурных моделей разного уровня, создающие предпосылки для ряда социокультурных изменений. Однако в эпоху глобализации инновации транс-

формуються в традицію беспрецедентно быстро и поэтому не успевают приобрести качества традиции, что приводит к неизбежному конфликту между традициями и инновациями, а также стиранию различий между ними.

Ключевые слова: традиции, инновации, культура, социокультурные изменения, трансформация.

Goncharov V.

By interaction problem tradition and innovation in modern culture

The article revealed the nature and features of the interaction of tradition and innovation in modern culture, in particular reveals the source mechanisms and direction of their development and interaction in contemporary culture.

The author has drawn attention to the fact that in Soviet times, the concept of "tradition" was regarded as a category of the concept of continuity of culture, while innovations or innovation, considered mainly as a category of social, economic and legal sciences.

However, due to the socio-cultural transformations in recent years foreign concepts of post-industrial and information society innovation linked to scientific and technical progress and revolution of knowledge, including information. This, as the author suggests a lack of theoretical studies exploring the specific phenomena of tradition and innovation in the socio-cultural aspects and the relationship of these phenomena in the projection on the cultural sphere. The need for such developments related to the role of tradition and innovation in the life of modern societies.

Furthermore, the author notes that tradition and innovation are today crucial formative factors of transformation and formation of a new social and cultural realities.

Thus, the article stressed that traditions provide sustainable reproduction of cultural experiences, while innovation – a mechanism of formation of new cultural models of different levels, which set the stage for a number of social and cultural change.

The results of studies of modern research on the sources and mechanisms of interaction and mutual influence of tradition and innovation. In particular, noted that traditions can provide a sustainable playback cultural experience, while maintaining and even transforming basic social values, degrade and lose their functional conditioning, in a state of real estate, or develop in the opposite direction.

Instead of innovation as a way to effect change, transforming the established cultural experience, are responsible for adequate and timely processing (development) challenges the world, expanding the boundaries of creativity and culturality the transition (actualization movement), that is, balancing the relationship with the environment. This thesis allows the author to argue that culture create innovation and transformation, and in the interests of specific traditions and immutable values. Therefore, the greater the impact on the culture of innovation commit, the richer and more complex it becomes.

The author has also drawn attention to the information and technogenic impact on the culture of innovation associated with virtualization and its fragmentation. In today's information society coexist like two cultures, metaphorically labeled analog and digital.

Culture is increasingly decomposed into two parts – digitized throwing unprecedented in the history of mankind challenge succumbing virtualization culture does not have time to adapt to innovative expansion transformation distorts and blurs the established social and cultural ties, as well as traditional methods of preservation and transmission of cultural experiences.

It also emphasized that the growth of innovative activity in the modern world not only ensures the ongoing development of culture, but also leads to a "crisis of complexity". In the era of globalization, innovation transformed the tradition unprecedentedly fast and so do not have time to acquire the qualities of tradition, which leads to the inevitable conflict between tradition and innovation and erasing the differences between them with ever increasing force.

Keywords: tradition, innovation, culture, socio-cultural change, transformation.

УДК 659.1:008 (477)

Матвійчук Богдана Сергіївна
здобувач

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ РЕКЛАМИ: ОПРАЦЮВАННЯ НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглядається існуючий доробок у зарубіжній та вітчизняній науці щодо питання історичних етапів становлення феномена "реклама". Звертається увага на соціально-культурний контекст і виокремлюються фактори впливу – як негативні, так і позитивні. Досліджується роль реклами в певній історичній добі, починаючи з часів Античності, коли зароджувалися перші рекламні повідомлення, і до початку XXI ст. Відтворюється стан і тенденції розвитку реклами як феномена сучасної культури, спираючись на історичні традиції її становлення і розвитку.

Ключові слова: історія реклами, реклама, вектори розвитку реклами, історичні умови, становлення реклами.

У наш час великого значення надається поняттю "реклама". Спеціалісти різних галузей намагаються надати їй власного забарвлення, визначити основні характеристики, певним чином оцінити її вплив на споживачів. На нашу думку, щоб досягнути специфіку даного явища, спочатку варто звернутися до його зародження, виокремити етапи становлення. Мета даної статті полягає у визначенні основних векторів розвитку реклами в контексті заданих історичних умов.

Питання історії виникнення та становлення реклами порушується у працях таких зарубіжних теоретиків, як Л. Бернетт, К. Бове, Дж. Геллап, А. Ласкер, Д. Огілві.

Одними з найвідоміших російських теоретиків, які займалися питанням виокремлення і вивчення історичних періодів розвитку реклами, є Л. Корнілов, С. Панкратов, Н. Старих, В. Ученова, О. Феофанов, Л. Школьник.

Так, становленню реклами в Античності присвятив свої дослідження російський теоретик С. Панкратов, спираючись на археологічні знахідки, котрі, на думку теоретика, підтверджують існування реклами в даний період. Його робота "Рекламна справа" наповнена згадками про вислови античних філософів, що дає можливість з'ясувати соціально-політичні основи реклами. Інший російський науковець – Л. Школьник – розглядає повсякденну словесну інформацію, котра надходить із вулиць. Це своєрідна мова об'яв та вивісок. Теоретик аналізує розповсюджені лінгвістичні помилки, наявні в перших рекламних повідомленнях.

Л. Корнілов у праці "Від глашатая до неону", назва якої говорить сама за себе (мається на увазі еволюція реклами від стародавніх глашатаїв і до неонових світла сучасних міст), зосереджується на уявленнях митців доби Відродження та через їх творчість намагається показати прояви тогочасної самореклами.

Співавтори В. Ученова та Н. Старих виділяють сам рекламний образ і прослідковують його видозміну протягом століть. В ХХ ст. В. Ученова є одним із найвідоміших дослідників реклами, автором низки праць з даної тематики. Таких, як "Як народилася реклама?" (1992 р.), "Історія реклами: дитинство і отрочество" (1994 р.), "Філософський камінчик" рекламної творчості" (1996 р.).

О. Феофанов є провідним спеціалістом у галузі теорії та історії реклами. У своїх дослідженнях він намагається виокремити специфічні риси російської реклами, досліджує особливості радянської реклами.

Українські науковці теж не оминули питання розвитку реклами, її значення в сучасній культурі (О. Оленіна, О. Проценко).

Однак, незважаючи на значну кількість праць, присвячених різним аспектам функціонування реклами, на нашу думку, потребує систематизації існуючий теоретичний доробок щодо питання історії становлення реклами.

Одним із перших рекламних звернень, що дійшло до нашого часу, як зауважує С. Панкратов, є єгипетський папірус (в наш час він зберігається в "Британському" музеї), в якому повідомлялося про продаж раба. В тексті цього папірусу, як відмічає науковець, говориться: "Він прекрасно чує і бачить. Гарантую його помірність в їжі, чесність і покірність" [5, 19].

О. Феофанов вважає одним із стародавніх рекламних текстів напис, вирізьблений на камені, котрий був знайдений в руїнах Мемфіса: "Я, Рино з острова Крит, по волі богів тлумачу сновидіння" [7, 50]. Вже в цьому повідомленні можна побачити саморекламу певної особистості, виокремлення себе серед інших, надання самому собі професійної діяльності. Проте, зрозуміло, що говорити про оперативність реклами, яка виконана на камені і метали, досить важко. Її ефективність є нижчою у порівнянні з настінною рекламою. Так, С. Панкратов у праці "Рекламна справа" наголошує, що більш розповсюдженими були так звані надписи – графіті (від італ. "graffiti" – малювання на різноманітних поверхнях), накреслені фарбою на спеціально побудованих і побілених стінах – "амбусах". В стародавній Греції і Римі рекламні оголошення писали на дерев'яних дошках, гравірували на міді чи кості, а потім голосно зачитували на площі та в інших громадських місцях.

До речі, графіті можна побачити і в ХХІ ст., однак вони стали напрямом вуличної творчості, їх автори вважають себе митцями. За визначенням "Термінології сучасного мистецтва", спеціального словника, в якому наведені поширені в художній практиці терміни, неологізми та жаргонізми, графіті – це "жанр сучасної культури: тексти і зображення, якими люди молодого віку обмальовують, використовуючи кольорові спреї, різні поверхні" [2, 97]. Це своєрідне волевиявлення народу через анімації, гіперболізовані портрети відомих людей, різні девізи, гасла, цитати. Зображення графіті можна побачити на занедбаних будинках, під мостою – як в центрі міста, так і на околиці. Найвідомішою поверхнею для графіті стала Берлінська стіна.

В античних містах протягом всього дня були чутні голосні вигуки глашатаїв, котрі робили офіційні оголошення про урядові накази, розпорядження і постанови влади. Навіть античний філософ Сенека в листі до товариша скаржився на гучний вуличний гамір. Л. Корнілов наводить цитату римського філософа: "Зараз навколо мене зі всіх сторін галас: адже я живу над самою лазнею. До того ж, є ще торговці різною їжею, кожний з яких на свій лад викрикує товар" [4, 93].

Загалом, як стверджують науковці, інститут глашатаїв був важливим засобом розповсюдження інформації і реклами в стародавніх державах. Ця професія призначалась для повсякденного інформування великої кількості громадян. Причому інформація глашатаїв мала різноманітний характер, починаючи від політичних зазивань, повідомлень про приїзд іноземців, початку театральних та циркових вистав, і до власне самої торговельної реклами. Як стверджує С. Панкратов, при розкопках в античних державах було знайдено велику кількість засобів закликання клієнтів і розхвалювання своєї діяльності. Це дозволило виокремити образи різних професій, наприклад, лікарі ставили над своїми дверми склянки з кольоровою рідиною, біля входу до школи був зображений учень, над крамницею пекаря

висів сніп пшениці, молочника можна було відшукати за малюнком кози. Крім вивісок на самих закладах, існували також розкидані в різних місцях надписи, наприклад, такі: "Прохожий, пройди звідси до дванадцятої вежі. Там Сірікус тримає винний льох. Зазирни туди. До зустрічі" [11, 5].

В Античності стародавні ремісники почали ставити на своїх виробках спеціальний фірмовий знак (клеймо), дбаючи про свою репутацію і рекламуючи власну продукцію. Однак тільки на початку XX ст. виникають такі поняття, як "торгова марка", "логотип", "бренд". Наприклад, як зауважує К. Бове, прослідковуючи еволюцію напою "Coca-Cola", можна побачити основні тенденції розвитку реклами XIX-XX ст.

Отже, антична культура постає прекрасним відображенням зародження рекламної діяльності. На нашу думку, варто погодитися з російськими теоретиками в тому, що спільною рисою тогочасного становлення реклами є типологічна схожість у різних національних культурах. В цей період становлення реклами діє самовираження автора в умовах розвитку і появи нових засобів праці.

У часи Середньовіччя, з появою в Європі друкувального верстату, з'явився новий вид реклами. Першими її замовниками були церква і держава. Наприклад, під час служб можна було побачити прикрашені орнаментами плакати, написи на яких обіцяли віруючим всі блага. Середні віки є періодом релігійної реклами. Релігійна реклама має на меті поширення інформації про релігійне життя, окремі події та свята релігійних громад. Ця реклама також має специфічні ознаки, що визначаються самою суттю релігійних відносин. Її регламентуванням повністю займалися представники церкви, вони самі приймали рішення щодо її змісту, часу і місця розміщення. Об'єм та кількість реклами також визначала церква. Це було необхідно для того, щоб проінформувати звичайних жителів про релігійні заходи.

На думку Л. Корнілова, початком цього виду реклами було "Нотрдамське прощення", надруковане Жаном дю Пре в 1489 р. Згодом цим винаходом почали користуватися і звичайні жителі: лікарі, торговці (крамарі) і комерсанти, прославляючи свою продукцію.

З настанням епохи Відродження, коли ще не було різниці між майстром і художником, багато митців належали лише до ремісничих цехів. Л. Корнілов, згадуючи всесвітньо відомих митців, пише про те, що Н. Донателло творив серед майстрів золотих справ, С. Рафаель розробляв візерунки гобеленів, П. Веронезе працював над кресленнями для вишивання. Відтак, на відміну від сучасних художників, у добу Відродження митці самі виконували всю роботу – із власне зародження ідеї та до втілення її в життя.

Починаючи з фабричного поділу праці, все більше нових товарів заповнювали ринок. Пропозиція значно перевищила попит. І тут буржуазія почала активно цікавитися рекламою.

Основноположителем друкованої реклами як такої вважається французький медик Теофраст. Щодо написання його прізвища у працях сучасних дослідників є певні розбіжності. Так, Л. Корнілов вважає, що його прізвище було Ренодо, а С. Панкратов – Реностно. Загальноприйнятим є вживати прізвище Ренодо. Отже, ми будемо дотримуватися першого варіанту.

Т. Ренодо (1586-1653) започаткував довідкову службу, так зване адресне бюро, яке стало прототипом рекламного агентства, в якому він безпосередньо займався розміщенням і розповсюдженням реклами. В цьому агентстві фіксувалися об'яви щодо пошуку роботи, купівлі та продажу товарів. Він є першим підприємцем, який почав видавати газету, в котрій були і рекламні повідомлення. Вже тоді видавець розумів надзвичайну силу впливу реклами на оточуючих і користувався цим, в тому числі задля власного збагачення. Цікавим є те, що зараз в світі існує літературна премія імені Т. Ренодо.

Як зауважує Л. Корнілов, винятком серед європейського світу була Німеччина, реклама там виникла пізніше – із створенням "Пруського інтелігентного листка" в 1727 р. Тут реклама привернула до себе значну увагу, навколо неї розгорнулися справжні дослідницькі роботи, результатом яких став вихід наприкінці XIX ст. єдиного в світі журналу, присвяченого власне рекламі.

Із винайденням фотографії в Європі у 1839 р. рекламний текст почав доповнюватися фотоілюстраціями, котрі надавали інформації більшої яскравості і, як вважалось, правдивості. Фотографія дозволяла показувати людей, товари та місця не очима художника, як це було раніше, а насправді. Наприклад, в Японії, як наголошує Л. Корнілов, кольорові оголошення з'явилися вперше ще в 1729 р. Тоді в Токіо показували слона, і реклама відображала його зображення. Проте регулярний випуск кольорових афіш почався лише з 1846 р.

На нашу думку, необхідно акцентувати увагу на цікавому моменті – зміні смаку безпосередніх споживачів реклами. Якщо раніше увагу привертало здебільшого величезні розміри афіш і шрифту, то згодом основними вимогами став сам малюнок, який повинен зручно читатися, і насиченість фарби.

Відтак, поступово реклама стає одним із методів конкуренції, однією із функцій маркетингу. Слід зазначити, що крім досягнення суто економічної мети, вона використовується і для політичного та ідеологічного впливу на людей. Реклама стає потужною зброєю в руках привілейованих класів суспільства, що формує потреби і життєві стандарти людей.

У XIX ст. рекламною справою почали займатися спеціальні фірми і агентства, які мали розгалужену мережу відділів і представників. К. Бове вважає, що Уолні Б. Палмера, котрий розпочав свій бізнес у Філадельфії в 1841 р., є першим рекламним агентом у США. Він заключав договори з газетами на великі об'єми рекламного місця за зниженими тарифами і потім репродував по більш високій ціні. Тож рекламодавці зазвичай готували оголошення самостійно. В 1890 р. запропонувала свої по-

слуги інша рекламна фірма – "Н.В. Айер і Син", яка функціонувала за сучасним зразком, забезпечуючи планування, організацію і проведення комплексних рекламних кампаній.

Кінець XIX ст. – епоха, коли реклама отримувала все більше прав. Але права породжують і обов'язки. Як наслідок, у 1886 р. в Німеччині був прийнятий закон про рекламу. З цього часу тут почали притягати до кримінальної відповідальності особистостей, які випускали афіші та оголошення з інформацією, котра не відповідала дійсності. Схожі закони були згодом прийняті майже по всій Європі.

Штат Пенсільванія, зокрема м. Пітсбург, увійшов у світову історію як місце появи нового потужного засобу масової інформації – радіо (1920). Новини, актуальні події можна було дізнатися безпосередньо з місця пригоди. Починають з'являтися спортивні, розважальні, музичні, політичні програми, першим спонсором яких стають рекламодавці. Виникає специфічне явище радіореклами – "рекламне повідомлення, що поширюється засобами радіо" [3, 141]. Розрізняють радіорекламу, яка втілюється через рекламні повідомлення або програми, що фінансуються замовником. Її ціна залежить від рейтингів самого радіо та популярності конкретної передачі серед аудиторії.

Після Другої світової війни, з появою кольорового телебачення виявився значним ріст рекламної діяльності. В американських рекламних оголошеннях того часу, які виходили з принципу: "живи не гірше, ніж інші" [1, 23], особливо важливою стає якість виробу, що давало змогу визначити престиж суспільства, напрями моди та рівень комфорту.

Згідно з дослідженнями К. Бове, в 60-х роках XX століття увага споживача у США переміщується на імідж товару. Тут варто згадати створення образу мужнього ковбою на цигарках "Marlboro", незважаючи на те, що раніше обгортка мала рожевий колір. В 70-х роках у США отримав розвиток новий підхід до рекламної стратегії, за якого однакового значення надавали всім рекламодавцям. Так у рекламному середовищі виникає конкуренція і боротьба за лідерство, породжуючи новий період "позиціонуючої реклами". Її головними ідеологами виступили Дж. Траут і Е. Райс, які вважали, що увагу слід приділяти тому, як власна продукція співвідноситься з виробами конкурентів у сприйнятті споживача. Наприклад, головний лозунг реклами прохолоджуючого напою "7UP" – це "Не-Кола". Проте серед громадян збільшувалась недовіра до офіційних структур, які тільки намагалися просувати свою продукцію.

Як наслідок, у середині 80-х років стала популярною реклама, націлена на так зване "Я"-покоління. Вона акцентувала на індивідуальності кожної людини. Відомим є лозунг компанії "L'Oréal": "тому, що я цього варта". В цей же час виникла інша проблема, яка полягала в тестуванні косметичних засобів на тваринах. Більшість організацій Америки намагалися підкреслити, що вони усвідомили свою громадянську відповідальність, а тому спрямовують свою діяльність на захист навколишнього середовища.

Отже, на кінець XX ст. з бізнесу дрібних агенцій і окремих особистостей реклама перетворилася на глобальну індустрію, в якій кожного дня зайняті тисячі робітників. Реклама стала невід'ємною частиною світової економіки, будучи одним з основних аспектів розвитку ринків збуту. Водночас рекламна діяльність стає невичерпним джерелом появи нових творчих ідей, невід'ємною частиною людського життя. Більше того, рекламну справу виокремили у науково-освітній предмет і викладають у вищих навчальних закладах. Наприклад, у США курси з рекламної справи викладаються у більш ніж сотні вузах, і деякі з них мають право присвоювати наукові ступені.

У даній статті ми хотіли підкреслити, що розвиток реклами бере свій початок з первісних часів, коли відбувся поділ праці і виникла необхідність обміну предметами. Потрібно було зацікавити іншого і показати переваги одного предмету над іншим. З розвитком людства, форми устрою суспільства і форм власності змінюються як і сама реклама, так і способи її прояву, типи, види та вигляд. В феодальному суспільстві з'являється еквівалент обміну товарів – гроші, а сама торгівля стає посередником між продавцем і покупцем, її наслідок – отримання прибутку. Далі виникнення і розвиток ринкових відносин у середині XVIII ст., велика кількість товарів вимагали більшої інформації про товари, їх властивості, чим спричинили стрімкий розвиток реклами. Стає зрозумілим, що усної реклами і незначних оголошень та вивісок стає замало. Для рекламування товарів або послуг починають розповсюджувати друковані афіші та листівки, застосовувати друковані видання – газети, журнали. В XIX ст. відкриваються перші рекламні агентства, які забезпечували рекламою конкретні компанії або видання. З розвитком науки і техніки виникають нові способи передачі інформації, такі, як радіо, телебачення, інтернет. Будь-які засоби масової комунікації починають розповсюджувати рекламу.

В наш час велика кількість компаній протягом року витрачають величезні кошти на утримання власного сайту, його просування. Хто б міг передбачити, що сьогодні створюватимуть соціальні мережі для спілкування в яких, як на "ярмарку марнотратства", головним є показати – прорекламувати себе, розповісти всім, що ти сьогодні їв і в чому одягнений.

Відтак, робити висновки щодо сучасної реклами ще зарано, але потрібно зауважити, що вона орієнтується на інтерпретативний та комунікативний простір. Сьогоднішні рекламні повідомлення знаходяться серед величезної кількості інших візуальних проявів, тому потребують чогось більшого, більш осмисленого, більш креативного та більш експресивного. Вони мають одразу ж вражати, привертати увагу потенційного споживача. Головне, щоб ці шокуючі картинки, котрі вже перейшли будь-які естетичні та етичні межі, не призвели до непередбачуваних наслідків.

Література

1. Бове К. Современная реклама / К. Бове, У. Аренс [пер. с англ. О. Панкова]. – Тольятти : Издательский дом Довгань, 1995. – 704 с.
2. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. – Париж-Київ, 2010. – 416 с.
3. Іванченко Р. Реклама: словник термінів / Р. Іванченко. – К. : Всеукраїнський фонд сприяння розвитку книговидавництва та преси, 1998. – 207 с.
4. Корнилов Л. От глашатая до неона / Л. Корнилов, Н. Фильчикова. – М.: Знание, 1978. – 128 с.
5. Панкратов С. Рекламная деятельность: Учеб. для студ. вузов. – 6-е изд., перераб. и доп. / С. Панкратов, Ю. Баженов, Т. Серегина, В. Шахурин. – М. : Издательско-торговая корпорация "Дашков и К", 2003. – 362 с.
6. Ученова В. История рекламы: детство и отрочество / В. Ученова, Н. Старых. – М. : Изд-во Смысл, 1994. – 304 с.
7. Феофанов О. Реклама: новые технологии в России / О. Феофанов. – СПб.: Питер, 2003. – 384 с.
8. Школьник Л. Язык улицы / Л. Школьник, Е. Тарасов. – М. : Наука, 1977. – 255 с.

References

1. Bove K. Sovremennaya reklama / K. Bove, U. Arens [per. s angl. O. Pankova]. – Tol'yatti : Izdatel'skiy dom Dovgan', 1995. – 704 s.
2. Visheslavs'kiy G. Terminologiya suchasnogo mistetstva. Oznachennya, neologizmi, zhargonizmi suchasnogo vizual'nogo mistetstva Ukraini / G. Visheslavs'kiy, O. Sidor-Gibelinda. – Parizh-Kiiv, 2010. – 416 s.
3. Ivanchenko R. Reklama: slovnyk terminiv / R. Ivanchenko. – K. : Vseukrainskyi fond spriyannia rozvytku knyhovydannia ta presy, 1998. – 207 s.
4. Kornilov L. Ot glashataya do neona / L. Kornilov, N. Fil'chikova. – M.: Znanie, 1978. – 128 s.
5. Pankratov S. Reklamnaya deyatel'nost': Ucheb. dlya stud. vuzov. – 6-e izd., pererab. i dop. / S. Pankratov, Yu. Bazhenov, T. Seregina, V. Shakhurin. – M. : Izdatel'sko-torgovaya korporatsiya "Dashkov i K", 2003. – 362 s.
6. Uchenova V. Istoriya reklamy: detstvo i otrochestvo / V. Uchenova, N. Starykh. – M. : Izd-vo Smysl, 1994. – 304 s.
7. Feofanov O. Reklama: novye tekhnologii v Rossii / O. Feofanov. – SPb.: Piter, 2003. – 384 s.
8. Shkol'nik L. Yazyk ulitsy / L. Shkol'nik, E. Tarasov. – M. : Nauka, 1977. – 255 s.

Матвійчук Б. С.**История становления рекламы: обработка научной литературы**

В статье рассматриваются существующие наработки в зарубежной и отечественной науке касательно вопросов исторических этапов становления феномена "реклама". Обращается внимание на социально-культурный контекст и выделяются факторы воздействия – как негативные, так и позитивные. Исследуется роль рекламы в определенной исторической эпохе, начиная со времен Античности, когда зарождались первые рекламные сообщения, и до начала XXI века. Воспроизводится состояние и тенденции развития рекламы как феномена современной культуры, опираясь на исторические традиции ее становления и развития.

Ключевые слова: история рекламы, реклама, векторы развития рекламы, исторические условия, становление рекламы.

Matviichuk B.**The history of advertising formation: work on scientific literature**

In the article we analyzed foreigner and native scientific heritage that considered problem of development advertising in the specific historical periods. Stressed on social and cultural context and identified factors of influence, both negative and positive. The role of advertising researched in a particular historical time, since the days of antiquity, when first hatched commercials and the beginning of the XXI century. Playing status and trends of advertising as a phenomenon of modern culture, based on the historical traditions of formation and development.

Nowadays we can see a great attention to term "advertising". Specialists of different spheres try to show their own understanding and meaning of advertising, they try to identify main characteristics of this phenomenon, to give own definition. We believe that in order to understand the specificity of this phenomenon, first of all it is necessary to refer to its origin, to distinguish stages of development. The purpose of this article is to determine the main vectors of advertising in the context of a given historical conditions.

Question of the history and formation of advertising rises in the work of international theorists such as L. Burnett, K. Bove, G. Gallup, A. Lasker, and D. Ogilvie.

L. Kornilov, S. Pankratov, N. Staryh, V. Uchenova, A. Feofanov, and L. Shkolnik are the most famous Russian theorists that investigated problem of advertising historical periods.

Thus, the emergence of advertising in ancient times, dedicated to studies of Russian theorist S. Pankratov. He based on archaeological finds, which, according to theorist, confirming the existence of advertising in this period. His work "Advertising Business" is filled with references to the sayings of ancient philosophers that make possible to see the social and political foundations of advertising. Another Russian scientist L. Shkolnik examines everyday verbal information that comes from the streets; it is a kind of ads and signs. Theorist examines the distribution of linguistic errors that were present from the first advertising messages.

L. Kornilov in his work "From crier to neon" a name that speaks for itself (the evolution of advertising from ancient crier to modern neon lights), focusing on representations of the Renaissance artists, through their work trying to show aspects of the self-promotion.

Collaborators V. Uchenova and N. Staryh distinguished promotional image and traces its modification for centuries. In the XX century V. Uchenova is one of the most famous explorers of advertising. A. Feofanov also is a leading specialist in the theory and history of advertising. In his research, he is trying to stress on the specific features of the Russian advertising, explores the peculiarities of Soviet advertising.

However, there are a lot of works dedicated to the various aspects of advertising, in our view, they are not full enough, and they have to be more systematic.

At the end of the twentieth century from small business agencies and individuals advertising has become a global industry where every day thousands of workers employed. Advertising has become an integral part of the global economy, being one of the key aspects of markets. At the same time, advertising is an inexhaustible source of emergence of new creative ideas. It is presented as an integral part of human life. Moreover, advertising highlighted in research and education and subject taught in universities. For example, in the U.S. advertising business courses are taught in more than a hundred high schools and some of them have the right to confer degrees.

In this article, we would like to emphasize that the development of advertising goes back to primitive times, when there was a division of labor, and became necessary to exchange items. We had interest about advantages and disadvantages of the object. With the development of mankind, forms the structure of society and ownership advertising changed itself, its methods of display types. In feudal society, there is an equivalent exchange of goods – money, and the trade is presented as an intermediary between the seller and buyer, the effect of which becomes profit. Then, in the middle XVIII century became to develop market relations. A large number of products demanded more information about the products, their properties cause rapid development of advertising. It is clear that word of oral advertising and minor announcements and signage becomes insufficient, therefore, to advertise products or services are beginning to distribute the printed posters and flyers to use print media – newspapers and magazines. In the XIX century started their work advertising agencies that provided specific company or advertising publications.

With the development of science and technology appeared a new ways of conveying information, such as radio, television, the Internet. Any mass media begin to distribute advertising. Thus, to draw conclusions about modern advertising too early, but it should be noted that it is guided by interpretive and communicative space. Today's commercials are among a number of other visual displays, but need something bigger, more meaningful, more creative and more expressive. They should immediately impress, thereby paying attention of potential consumers.

Keywords: history of advertising, advertising, vectors of advertising, historical conditions, development of advertising

УДК 008:395

Михалюк Оксана Іллівна
здобувач

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ЦЕРЕМОНІАЛУ КОРОНАЦІЇ У РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ ЕПОХИ БАРОКО

Статтю присвячено специфіці проведення церемоніалів коронації у Речі Посполитій (друга половина XVI – перша половина XVII століття), що віддзеркалює традиції західноєвропейського рицарства у симбіозі з виявами світського етикету епохи Бароко. Розглядається певна театралізація дійства, спочатку неписаний, а потім "писаний" протокол двох обрядів – 1574 р. короля Генріха, запрошеного на царювання з Франції (протримався на троні трохи більше року), а згодом, після смерті його наступника Стефана Баторія 1587 р., короля Сигізмунда III Аугуста.

Ключові слова: світська культура, епоха Бароко, Річ Посполита, церемоніал, протокол, етикет, коронація.

Останнім часом зростає інтерес до духовних потреб людей, що проживали на території наших етнічних земель у минулих століттях. Одним із важливих аспектів розвитку суспільства доби Речі Посполитої були церемоніали – розпорядки, встановлені для проведення церемоній та обрядів. Термін церемоніал (лат. *saerimonialis* – обрядовий, культовий, від лат. *saerimonia* – святість, шанування, благоговіння, культовий обряд) [6] виник у розумінні прийнятої послідовності дій під час урочистої відправи. Також церемоніал стосується порядку проведення церковних та світських церемоній. Зокрема, у католицькій церкві, де заводили спеціальні книги, які містили детальні вказівки з церемоніалу єпископських богослужінь, що здійснюються єпископом або його стосуються. Церемонія – це обряд, урочиста процедура ритуального значення, яка відбувається з особливої нагоди [7].

На сьогодні найбільш частими приводами проведення світських церемоній є: родини, заручини, весілля; завершення освіти, досягнення повноліття, посвячення (у духовний сан тощо), інавгурації, присяги (стосуються призначення на відповідальну посаду, існують у військових, медиків, держслужбовців тощо). До церемоній також відносять урочисті підписання початку й завершення важливих міжнародних проектів, нагородження державними та іншими преміями, вшанування у зв'язку з завершенням кар'єрного шляху або досягнення певних вершин у культурі, науці, мистецтві. Окремо виділяють церковні церемонії (обрізання, хрещення, причастя, жертвопринесення, вінчання, відспівування, поховання тощо).

Церемонії можуть мати театралізовані або нарративні форми: у вигляді вистав, ходи, покладання рук, вручення символів [5]. Їх результатом (наслідком) зазвичай є прийняття присяги, клятви, набуття інсигній влади або досягнень (наприклад, спортивних), оголошення про здійснення далекоглядних намірів або початок важливої події.

Церемонія може бути присвячена ініціації. "Ініціація (лат. *initiatio* – здійснення таїнства, посвята) – ритуальний обряд посвячення, залучення до певного кола однодумців чи людей з специфічними здібностями. Відмінною особливістю ініціації є сильне релігійне переживання посвячуваного [2].

Церемоніал з приводу проведення спеціального обряду, це, по суті, організаційно-протокольний порядок цього дійства [4].

У зв'язку з низкою прогалин у царині світської культури України доби ренесансу-маньєризму-бароко слід більше уваги звертати на історичні документи, що проливають світло на дійсний стан речей. А вже сьогодні, коли починається формування нової еліти суспільства, від якої залежить сприйняття українців на міжнародному рівні, питання традицій, певних власних порядків проведення окремих процедур, інтегрованих у єдиний європейський соціокультурний простір, набуває особливої ваги.

Для висвітлення означеного кола питань взято до уваги документальне джерело хроніста О. Гваньїні "Хроніки європейської Сарматії", що віддзеркалює реальний хід подій кінця XVI – початку XVII ст. Військовий топограф й інженер, власник виробництва скла, торговець і дипломат, він потрапив з Італії до Польщі і виконував особливі доручення щодо зносин з венеціанцями та двором папи римського. О. Гваньїні був особисто присутнім на проголошенні 1569 р. унії Великого князівства Литовського з Кораною Польською, тобто утворенні Речі Посполитої, а далі переказаних подіях, до яких ми звертаємося у перевиданні 2009 р. [1, 7-15].

Мета статті – пролити світло на специфічні ознаки світського етикету у церемоніальному дійстві коронаційних процесів Речі Посполитої кінця XVI століття, дієву участь у яких брали русичі, адже саме в ці часи закладалися підвалини менталітету нації доби староукраїнської культури.

Сама процедура вшанування перед коронацією і відрядження майбутнього монарха до місця проведення обряду у добу Речі Посполитої також ставала церемоніальним дійством. На шляху від Парижу до Польщі, як зазначають хроністи, з Генріхом прощались племінник, матір Катерина, двоюрідний брат по батькові Франциск, князь Алансонський, сестра Маргарита та інші французькі аристократи. Далі монарха аж до самої Польщі супроводжував почт із послом римського папи, єпископом Золотої Гори і вищими світськими особами, де тільки загальна чисельність одних французів сягала понад 600 осіб.

Князі Німецького Рейху виїхали назустріч королю аж до Блямонту, насамперед граф і воєвода Христофор, син Фрідріха, а також інші можновладці. Їх функція полягала у супроводі короля до місць перепочинку (нічлігу) та обідів. З невимовною пишністю Генріха зустрічали єпископ Аргенторський та Гайдельберзький граф Фрідріх. Далі майнський єпископом із 600-ми німецьких шляхтичів, що вважав за честь прийняти короля в себе.

Урочисто вшанував Генріха ландграф Філіп, почт якого вже склав 3000і німецьких представників нобілітету. 2000 кінних озброєних саксонських жовнірів (поліцейських) супроводжували короля по саксонській землі разом із князем Казимиром. У Локревських краях Генріха приймали та поздоровляли посол імператора Максиміліана та 5000 кінних, далі бранденбурзькі маркграфі. Звідти король потрапив до Польщі, де доєднався до жалобного поховання померлого Сигізмунда Августа. Для більшої урочистості у цій церемонії взяв участь посланець Генріха – маршалок Французької землі Альбрехт, граф Радешийський.

Святкувати коронацію наступника почали після поховання небіжчика, намагаючись якнайкраще виявити до нього шану і любов. Кожен присутній одягнув свої найдорожчі речі – шиті золотом та сріблом шати, одяг з різних шовків, розшитий бісером. Кожну годину вельможі перевдягалися за модою у різні пурпурні, темно-сині, блакитні строї з коштовної матерії.

Вулиці до свята помили, стіни, оздоблені шпалерами, й у різний спосіб прикрашені золотом та сріблом, блищали. Вікна були увітні плющем, ялівцем та різними вінцями. Безперестанку стріляли з гармат, мушкетів і різної вогнепальної зброї. Чинили салюти, а з веж, башт і бастіонів тощо пускали феєрверки. Всі виявляли задоволення та радість, люди заповнили весь простір [1, 203-204].

Коронація Генріха, брата французького короля, розтяглася на кілька днів. Його вітала вся Ліга – федерація католицьких міст і люд Речі Посполитої та посланці Ватикану. 18 лютого 1574 р. гнзненський єпископ, перший сенатор, вивів монарху на зустріч 200 озброєних і гарних копійників в угорському одязі на вбраних у дорогоцінну зброю конях. Далі їхав сам сенатор у червоній кареті зі слугами, одягнутими у червоний оксамит. Обабіч нього сиділи два єпископи – Адам Конарський, познанський, і Петро Мешковський, плоцький. Перед трійцею несли коштовний хрест. Далі їхали львівський архієпископ Станіслав Сломовський з кам'янецьким єпископом в оточенні гарно вбраних вершників. За ними – краківський єпископ Францішек Красінський, перед яким тягнувся ланцюг з 200 кіннотників у італійському одязі, вбраних у блакитний шовк. (Принагідно слід зауважити, що львівський архієпископ їхав попереду краківського і багатьох інших). Далі – пишно вдягнені куявський єпископ Станіслав Чарнковський з хелмінським єпископом і ленчицьким воєводою. За ними – 200 копійників, вбраних на гусарський лад, у розшитому золотом і сріблом одязі, із краківським каштеляном.

Потім з великою повагою виступали воєводи. Першими з них були краківський та сандомирський генеральні капітани, що вели 300 мужів, одягнених у золото й срібло на кшталт п'ятигорців та угорських хорватів. Варто зазначити, що цей "парад" звань, костюмів, почестей і пишних строїв з одного боку був можливий за умов вільних фінансів та економічної спроможності країни, з іншого – тільки у добу бароко з його любов'ю до театральних сцен і постановок, "перевдягань" і видовищ.

Далі дійство продовжували сандомирський воєвода з братом, хорунжим коронним із 200-ми кінних гусарів, озброєних для параду, що "блищали від золота та срібла" [1, 204-205]. За ними – освещенський та бжезінський каштеляни у коштовних одязі й убранстві. Потім – каліський воєвода вів свої полки угорським строєм під дорогими клейнодами. Після йшов серадзький воєвода Альбрехт Ласький з 400-ми вишикуваними гусарами, вбраними по-перськи. Одяг коней надзвичайно пасував до вбрання вершників, що отримало схвалення суспільної думки. Згодом – подільський воєвода із 150 кіннотниками.

За ними – найголовніші литовські та руські пани з ескортами, вбраними з великий кошт бойовому. Очолював їх почт віленський воєвода, сенатор Миколай Юрій Радзивілл з гречним та пишним рицарством із добірної молоді. При ньому був святоково вбраний троцький каштелян на коні. Потім – жмудський генеральний староста Ян Ходкевич. Далі – підскарбій ВКЛ, земський і мінський каштелян з гарним кінним ескортом. За ними – Миколай Криштоф Радзивілл з ескортом, спорядженим по-італійськи. Завершували ходу найвельможних панів пан гетьман польний, крайчий, стольник, підстолий, підчаший з ескортами, вбраними в кого по-італійськи, по-угорськи, по-гусарськи.

Вся ця знать, за свідченням О. Гваньїні, демонструвала не лише рицарські традиції й одяг, а й звичаї. Пани, князі, графи з'їхалися звідусіль на добірнійший бенкет. Навіть "сам київський воєвода князь Острозький" з двома синами, з-поміж яких один був вбраний по-італійськи, а другий – по-козацьки, приєдналися в дорозі до коронного рицарства [1, 205]. Потім йшов брацлавський воєвода з 200-ма добірними волинцями, вбраних за великий кошт і оздоблених по-козацьки, з луками і сагайдаками. Далі – кульмський, мальборський і поморський єпископи у коштовному німецькому вбранні. Згодом – також прус Дульський з 36-ма кінними озброєними гусарами, вбраними у золочені шоломи-прилбиці (тип середньовічного напівсферичного за формою довгого західно- та середньоазійського шолому із забралом, що доходив до перенісся, й мав напіввіриси для очей, хоча в цілому повністю закривав обличчя). Крім інших, у церемонії брали участь два Яни, граф з Тенчина та граф Войницький, Анджей, белзький каштелян з 250-ма кінними копіями, вбраних по-гусарськи, із щитами й рушницями. Не поступалися їм жовніри Гербуртів у шатах і убранстві та кам'янецький каштелян й завихостовський із 150-ма представниками досвідченого кінного війська; каштеляни бецький та радомський з вояками.

Після них виступав граф з Тарнова Станіслав, цехановський каштелян з 200-ми вояками під дорогими, вигаптуваними золотом та сріблом корогвами, зі списками та щитами. З ними везли дві майстерно виготовлені дорогі гармати. Парадну процесію замикали інші каштеляни, а також великий канцлер коронний з великим підскарбієм Єронімом Бужинським з прегарно спорядженим військом. Далі – Анджей Опалінський з ескортом з 75 шляхтичів, добре озброєних по-італійськи. Колону завершували каштеляни, старости міст і замку короля зі свитами та вояками. Серед них – люблінський воєвода Мацейовський із сином та внуками презентував новому королю 200 кіннотників із щитами й величезними угорськими прапорцями.

Виводили свої оздоблені полки також Реї, які на кшталт лебедів на коронованому щиті на своїх грудях мають білі лілії, ніби білих орлів. Кінні шляхетські війська із Замойськими, Кам'янецькими, гнєденським каштеляном з сином та ін. заповнили все середмістя з трьох боків. Деякі з покоєвих ложничих померлого короля були з пишним почтом, вбраним по-італійськи, по-гусарськи з магерками (шапками), у сріблі-золоті, шатах, обладунках.

Після сенаторських та шляхетських полків йшли міщани, простолюди, 120 кіннотників в одязі німецьких рейтарів, 400 піших воїнів у барвистій одежі. За ними – чехи різних земель з прекрасними корогвами. Насамкінець – французький король з рицарством, великим почтом із вашконами (стрільцями). При ньому – велика кількість поляків. Всі почали триумфувати, стріляти з гаківниць замкових й міських та гармат, мушкетів.

Як бачимо, одяг вельмож був представлений у свій "палітрі" смаків, моди, протоколу: італійський, угорський, перський, гусарський (цебто угорського, польського, російського зразків), козацький, на кшталт п'ятигорців та угорських хорватів, німецький, німецьких рейтарів. Тобто вбрання відображало полікультурний склад населення, розмаїтий за етнічними ознаками [8].

Плоцький єпископ Мишковський вдячною та поважною промовою привітав короля від імені всіх сенаторів. Бібрак від імені короля гречно на все відповів. Далі казимирські, краківські та клепарські міщани "з покірною ввічливістю" бажали королю довгого життя. Він їх вітав навзаєм. Одягнений король був у чорні шовкові шати, підшиті рисячим хутром. При ньому було 40 вашконів, 60 швейцарців з алебардами, перед якими йшли по два барабанщики й дударі в якості сторожи, вбрані у шовкові зеленожовті шати. За протоколом на першому місці біля короля були князі Неверські й Дюмененські, маркграфі ельблонзькі, герцог де Гіз, інші впливові французи, зокрема, дворяни [1, 206-207].

Позаду йшла група барабанщиків, дударів та трубачів. Перед замковою брамою до свята спорудили триумфальну арку, оздоблена шпалерами, біля яких сурмили, барабанили й дудили музики. На верху її вежі був зображений білий орел, майстерно і делікатно зроблений, з намальованими на грудях білими ліліями. Його машинерія дозволяла стріпувати крилами, нахиляти голову, виявляючи "радість" до триумфу короля. Перед прощанням з королем, якого проводжав папський легат, залпували всі гармати, а з замкових бастіонів вистрілили вогняними блискавками. Проте через вже за кілька місяців, у червні, Генрік, після смерті брата, французького короля у супроводі двох осіб покинув Краків. Наступні два роки правитель не з'являвся у Польщі, обіцяючи приїхати назад. [1, 208-210].

12 травня 1575 р. сплив термін, наданий королю через вмовляння послів, для повернення. Оскільки польська корона була у небезпеці, запросили на трон імператора Максиміліана, котрий через своїх послів склав присягу. Проте королем через затримку першого став семигородський воєвода Стефан Баторій [1, 222].

По смерті Стефана Баторія 1587 р. був обраний королем Сигізмунд III Август, син шведського короля Яна та польської королівни Катерини, дочки Сигізмунда I. З цього часу коронація отримує писемний протокол ("спосіб і порядок <...> згідно зі стародавнім звичаєм" "церемонії традиційного святоблого обряду" [1, 253]). Було прописано, що на тайнство сходяться єпископи, абати, інфулати (католицькі священики, що за особливо ревне служіння одержали як нагороду право носити під час богослужіння інфулу – митру), коронні рада й сенат, інші дигнітарії (лат. Dignitarius от dignitas – достоинство, у Польщі чиновники, що мали титули: великий, надвірний, польный (тобто польовий); початково придворні чини; надалі – сановники краю, одні – дійсні, другі – титулярні; останні не мали права засідати у сенаті) й духовний і світський уряд.

Обраний король має пройти сповідь, милостиню, покуту, Причастя за день до своєї коронації, котра відбувається у недільний день. Другого дня його має благословити все церемоніально вдягнуте духовенство у костелі св. Станіслава за певним порядком. Акт повинні спостерігати сенатори і коронна шляхта.

Далі весь почт має йти до королівського палацу, куди з процесії задля проведення короля на місце його коронації до кафедрального костелу заходять тільки єпископи й архієпископи. Короля великий маршалок коронний або найвища духовна особа, вбрана у сульцяти (sulciaty), рукавиці, підризок (albę), стихар (dalmatikę), пелерину (карę) та інше церемоніальне вбрання єпископа ставить поміж еліти і кропить свяченою водою, виголошуючи молитву (colletę): "Боже, покровитель смиренних, Утішителю, зішли Святого Духа на цього смиренного раба твого Сигізмунда, щоб через нього ми віру відчули Твою помічну присутність у нас".

Звідти вищі духовні особи проводили короля до костелу, причому один, тримаючи за ліву руку, другий – за праву. Попереду короля один сенатор ніс корону, другий скіпетр, третій – золоте яблуко, четвертий – оголений меч. Потім йшло духовенство з хрестом, згодом – князі й графи, найвищі чини держави своїм порядком. Прийшовши до костелу, клейноди королівської влади, котрі несли сенатори, склали у вівтарі. Після виголошення всіх промов, орацій і молитов архієпископа і єпископів, король сів на трон.

Там він відповідав на три питання перед присягою, зміст яких заключався у готовності бути оборонцем й опікуном своїх підданих, стояти за справедливість і шанувати католицьку церкву. Далі він присягав народу, ставши на коліна перед архієпископом і знявши шапку, потім клав обидві руки на Євангеліє з проханням допомоги цьому Господу Бога [1, 253-255]. Після молитов і помазання, побажання правити чотирма сторонами світу, королю, який стояв на колінах, архієпископ подавав меча, що символізувало перемогу із вірою, і одягав корону. В ліву руку монарху давали золоте яблуко – символ земної кулі, а в праву – скіпетр, цебто королівське берло як жезл чесноти дому Ізраїлевого. При оферті король клав хліб та вино на вівтар і цілував святиню "Расет" (?), приймаючи Найсвятіші Дари [1, 256-260].

На другий день монарху на троні, що стояв на ринку головного міста перед ратушею, присягали піддані з усіх підлеглих територій [1, 261]. Це дійство ставало поштовхом до культурно-духовного та історичного підйому духу нації [3].

Отже, виходячи з особливостей етапів церемоніалів коронацій королів Речі Посполитої кінця XVI століття, варто відзначити кілька аспектів їх специфіки.

1. На той час вже була складена певна ієрархічна послідовність значення окремих земель для корони, відповідно до якої вишикувались представники окремих етнокультурних регіонів. Судячи з того, що архієпископ львівський передував краківському, бралися до уваги культурне багатство та духовна репутація чільників і душ-пастирів окремих земель.

2. Перший обряд проходив більш помпезно, урочисто, театралью, і менш організовано, цебто продумано щодо самого дійства посвячення – акту, що набував державної ваги. Друга коронація була влаштована за вже "прописаним", тобто регламентованим порядком церемоніалу, де навіть молитви і їх зміст, послідовність були обумовленими.

3. В окреслених дійствах світської культури доби пізнього ренесансу – маньєризму – раннього бароко важливу роль відігравали державні діячі – церемоніймейстери, зокрема, крайчий, стольник, підстолій, підчаший з ескортами, вбраними по-італійськи, по-угорськи, по-гусарськи.

4. Одяг у коронаційних ініціаціях демонстрував не лише етнічну приналежність, а й деякі світоглядні переконання, ментальні вісі, релігійні і духовні пріоритети, служіння певним ідеалам, і не був лише даниною моді чи смаків. Так, "сам київський воєвода князь Острозький", за свідченням самовидця-історіографа О. Гваньїні, з двома синами, з-поміж яких один був вбраний по-італійськи, а другий – по-козацьки, приєдналися в дорозі до коронного рицарства. Враховуючи, що державною мовою староукраїнської культури XVI–XVII ст. була латинь, на якій спілкувалися з європейським співтовариством, а не польська чи будь-яка інша, у даному випадку строї першого сина демонстрували наближення до одної гілки європейської культури, пов'язаної з античністю і релігією католицького обряду. Другою державною мовою територій Русі-України (навіть у складі інших корон) була мова "домашня", релігій-

но-побутова – старо- або церковнослов'янська, реверсом якої було віддзеркалення у так званому "козацькому" одязі, цебто русько-сарматському.

5. Триумфальну ходу складали вельможі, рицарі і духівники, одяг яких був представлений у всій "палітрі" смаків, моди, протоколу. Занотований італійський, угорський, перський, гусарський (цебто угорського, польського, російського зразків), козацький, на кшталт п'ятигорців та угорських хорватів, німецький, німецьких рейтарів. Відповідно вбрання у цей час відображало свідоме волевиявлення, можливість подорожувати і всотувувати манеру одягатися інших держав, знання і долучення до європейських культур та їх спадку.

Перспективи подальших досліджень слід пов'язувати з вивченням інших документальних джерел, що розкриватимуть церемоніал світських обрядів з елементами здійснення таїнств русичів-українців доби Середньовіччя – раннього Нового часу.

Література

1. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії / упор. та перекл. з польськ. О. Ю. Мицика. – 2-ге вид., допрац. / Гваньїні О. – К. : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – 1005 с. : іл.
2. Ініціація [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>
3. Нариси з історії української дипломатії / О. І. Галенко, Є. Є. Камінський, М. В. Кірсенко та ін. / під ред. В. А. Смолія. – К. : Видавничий дім "Альтернативи", 2001. – 736 с.
4. Словарь иностранных слов. – Изд. 19-е, стереотипн. – М. : Русск. яз., 1990. – 624 с.
5. Словник церковно-обрядової термінології. – Львів : Монастир монахів студійського уставу ; Видавничий дім "Свічадо", 2001. – 156 с.
6. Сучасний словник іншомовних слів / укладачі О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2006. – С. 277.
7. Церемонія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
8. Шейко В. М. Історія української культури: навч. посіб. / В. М. Шейко, В. Я. Білоцерківський. – 5-те вид., стер. – К. : Знання, 2013. – 271 с.

References

1. Hvanani O. Khronika yevropeiskoi Sarmatii / upor. ta perek. z polsk. O. Yu. Mytsyka. – 2-he vyd., dooprats. / Hvanani O. – K. : Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2009. – 1005 s. : il.
2. Initsiatsiia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://uk.wikipedia.org/wiki>
3. Narysy z istorii ukrainskoi dyplomatii / O. I. Halenko, Ye. Ye. Kaminskyi, M. V. Kirsenko ta in. / pid red. V. A. Smoliiia. – K. : Vydavnychiy dim "Alternatyvy", 2001. – 736 s.
4. Словарь иностранных слов. – Изд. 19-е, стереотипн. – М. : Русск. яз., 1990. – 624 с.
5. Slovnyk tserkovno-obriadovoi terminolohii. – Lviv : Monastyr monakhiv studiiskoho ustavu ; Vydavnychiy dim "Svichado", 2001. – 156 s.
6. Suchasnyi slovnyk inshomovnykh sliv / ukladachi O. I. Skopnenko, T. V. Tsymbaliuk. – K. : Dovira, 2006. – S. 277.
7. Tseremoniia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
8. Sheiko V. M. Istoriiia ukrainskoi kultury: navch. posib. / V. M. Sheiko, V. Ya. Bilotserkivskiyi. – 5-te vyd., ster. – K. : Znannia, 2013. – 271 s.

Михалюк О. И.

Особенности проведения церемониала коронации в Речи Посполитой как составляющая культуры эпохи Барокко

Статья посвящена специфике проведения церемониалов коронации в Речи Посполитой (вторая половина XVI – первая половина XVII столетия), что отражает традиции западноевропейского рыцарства в симбиозе с проявлениями светского этикета эпохи Барокко. Рассматривается определённая театрализация действия, сначала неписанный, а после "писанный" протокол двух обрядов – 1574 г. короля Генриха, приглашённого на царствование из Франции (продержался на троне немногим более года), а со временем, после смерти его преемника Стефана Батория в 1587 г., короля Сигизмунда III Августа.

Ключевые слова: светская культура, эпоха Барокко, Речь Посполитая, церемониал, протокол, этикет, коронация.

Mykhaluk O.

The Features of the Coronation Ceremonies in the Rzeczpospolita as Part of the Culture of the Baroque Era

The interest in the spiritual needs of people living in the area of our ethnic land of past centuries has grown recently. One of the important aspects of the society development of the period of the Rzeczpospolita were ceremonies – some regulations established for ceremonies and rituals. The term 'ceremony' (from Latin caerimonialis – ceremonial, ritual, from Latin caerimonia – holiness, respect, reverence, worship) [6] appeared in the accepted sense of the sequence of actions during the solemn celebration of a special occasion. The ceremonial also applies to the procedure of religious and secular ceremonies.

At present the most common reasons of carrying out secular ceremonies are birthday celebrations, engagement, wedding, graduating of education, getting of majority, dedication (in clericals, etc.), inauguration, swearing (relating to appointment to a position of boss what is popular among the military men, doctors, state employees, etc.). Ceremonies also include the ceremonial signing of beginning and end of important international projects, awarding with the state and other prizes, commemorations on the occasion of the completion of career or reaching certain success in culture, science and art. Religious ceremonies are defined separately (circumcision, baptism, sacrament, sacrifice, wedding, funeral, burial, etc.).

Because of a number of gaps in the field of the secular culture of Ukraine in the period of Renaissance-Mannerism-Baroque one should pay more attention to historical documents that shed light on the true state of affairs. For, nowadays when the formation of a new elite of the society is starting, the elite who determines the perception of the Ukrainians at the international level, the question of traditions, their specific regulations for individual procedures which are integrated into a united European socio-cultural space, is particularly important.

For covering the range of issues, the documented source of the chronicler A. Hvanyini "The Chronicles of European Sarmatia" is taken into account, which reflects the actual course of events at the end of XVI – early XVIIIth century. The military topographer and engineer, the owner of manufacture of glass, merchant and diplomat, he came to Poland from Italy and served the special assignments according to intercourse with the Venetians and the Pope's court. A. Hvanyini himself was present at the proclamation of the Union of the Grand Duchy of Lithuania with the Polish Crown in 1569, i.e. the formation of the Rzeczpospolita, and then the mentioned events to which we turn in the second edition in 2009 [1, 7-15].

Based on the characteristics of stages of coronations ceremonies of the Rzeczpospolita at the end of the XVIth century, it is worth noting some aspects of their specificity.

1. At that time a certain hierarchical sequence of values of certain lands to the Crown was composed, and according to its reference, the members of certain ethnic and cultural regions were lined. Judging from the fact that the Archbishop of Lviv preceded the Krakow Archbishop, the cultural wealth and spiritual reputation of their leaders and religious pastors of some lands was taken into account.

2. The first coronation passed more grandiosely, solemnly, theatrical, and less organized, that is, everything was thought about the action of the dedication – the act which gained the national importance. The second coronation was held for already "written" i.e. the formalized procedure ceremony where the prayers and even their content and sequence were determined.

3. At some popular actions of secular culture of the late Renaissance – Mannerism – early Baroque the important role was played by statesmen – master of ceremonies, including kraychyy (a person who is responsible for the quality of meals on the king's table), stolnyk (a person who serves the dishes), pidstoliy (a stolnyk's assistant), podchashie (a person who is responsible for drinks and whose duty is to taste drinks before giving to a king (a knight) with the people of escorts dressed in Italian, Hungarian, Hussar clothes.

4. The clothing in the coronation initiations demonstrated not only ethnicity, but also some ideological beliefs, mental axis, religious and spiritual priorities, serving to certain ideals, and was not just a tribute to fashion or taste. So, "the Kyiv governor, the Prince of Ostrog, himself" according to the historian A. Hvanyini, with two sons, among which one was dressed in Italian, and the second – in Cossack joined to the crown knights on the road. Taking into account that the official language of the Old Ukrainian culture of the XVIth and XVIIth centuries was Latin, which was the language of communication with the European community, not Polish or any other, in this case the costumes of the first son showed approximation to one branch of European culture associated with antiquity and religion Catholic rite. The second official language of Rus'-Ukraine areas (even in other crowns) was "home", religious everyday language, – the Old Slavic or the Church Slavic, which were reflected in the so-called "Cossack" clothes, namely Rus-Sarmatian.

5. The triumphal march was consisted of nobles, knights and confessor, whose clothing was introduced to all "palette" of tastes, fashion, protocol. The Italian, Hungarian, Persian, Hussar (the Hungarian, Polish, Russian sample) Cossack, like P'yatyhortsivs and Hungarian Croatsians, German, German Cavalryman were noted. At that time the clothing reflected the conscious willingness, the ability to travel and absorb the manner of international dressing, knowledge and introduction to European culture and heritage.

Key words: secular culture, the Baroque Era, the Rzeczpospolita, ceremonial, protocol, etiquette, coronation.

УДК 008.130.1

Пилявець Людмила Степанівна
здобувач

МЕНТАЛЬНО-ДУХОВНІ ЦІННОСТІ ЯК ОСНОВНІ ІДЕНТИТЕТИ САМОВИЗНАЧЕННЯ ЛЮДИНИ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У статті досліджуються основні аспекти соціокультурних змін, викликані глобалізаційними процесами на сучасному етапі її розвитку. Особлива увага приділена проблемам самовизначення людини, опосередкованим духовними, ментально-ціннісними, етнонаціональними трансформаціями, які впливають на процеси ідентифікації та самоідентифікації. Наголошується на необхідності формування основ толерантності, поважливого ставлення до інших культур за умови збереження власної етнонаціональної ідентичності та культурної специфічності.

Ключові слова: глобалізація, культура, ідентифікація, самоідентичність, ментально-духовні цінності.

Як відомо, глобалізація породжує широке коло проблем, пов'язаних з різними сферами суспільного життя. Останнє й спонукає дослідників не лише знову і знову звертатися до її аналізу, а й почастіше відмовлятися від традиційного розгляду проблем глобалізації, акцентуючи увагу насамперед на проблемах людини, її ідентифікації та самоідентичності, трансформації яких, власне, і викликали до життя ті процеси, які сьогодні прийнято називати глобалізаційними. Саме людина (насамперед зміни в її духовно-ментальних цінностях, когнітивній сфері, що становлять ядро диспозицій (атитюдів) її пове-

дінки, які, в свою чергу, є основною змінно-проміжною ланкою перетворення дедалі зростаючих потреб у мотиви раціональної (а інколи й ірраціональної) поведінки для їх задоволення) – основний активно діючий суб'єкт глобалізації. Тому дослідження духовних, ментально-ціннісних трансформацій та проблем, пов'язаних з самовизначенням людини в складному і неоднозначному глобалізованому соціокультурному просторі, – без сумніву, повинні перебувати в центрі сучасної культурологічної науки, що й актуалізує їх дослідження.

На сьогодні як в українській, так і в зарубіжній науці існує значний масив досліджень, пов'язаних з глобалізаційними процесами. Так, їх дослідженню присвятили свої праці такі українські дослідники, як І. Алексєнко, В. Андрущенко, О. Білорус, Л. Вірван, В. Воронкова, А. Гальчинський, В. Ключко, В. Кремень, І. Кресіна, С. Кримський, Ф. Лазарєв, В. Ліпкан, М. Михальченко, Ю. Пахомов, В. Співак, Д. Табачник, В. Таран, Ю. Трач, Ю. Яковець, В. Ясинська та інші.

Серед російських дослідників найбільш відомими працями є дослідження С. Удовика "Глобалізація: семіотичні підходи" [14], О. Чумакова "Глобалізація: контури цілісного світу" [16], Е. Азроянца "Глобалізація: катастрофа чи шлях до розвитку? Сучасні тенденції світового розвитку і політичні амбіції" [1], Г. Аніліоніса, Н. Зотової "Глобальний світ: єдиний і розділений. Еволюція теорій глобалізації" [3], колективні монографії "Населення і глобалізація" [11], "Культура на межі ХХ-ХХІ століть: глобалізаційні процеси" [8] та багато інших, перелік яких зайняв би не одну сторінку.

Останнє зауваження стосується і західних досліджень глобалізації. Тому згадаємо лише деякі з них, оскільки цього вимагає структура статті, яка завжди розпочинається з аналізу публікацій за темою представленої розвідки. Це ґрунтовні праці таких відомих вчених, як М. Кастельс "Інформаційна епоха: економіка, суспільство культура" [6] та "Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства" [7], Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Дж. Перратон "Глобальні трансформації. Політика, економіка, культура" [4], Лалл Дж. "Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід" [9], монографія "Багатолика глобалізація. Культурне розмаїття в сучасному світі" [10].

Аналізу напрацювань українських дослідників, представлених дисертаційними, монографічними та іншими розвідками, зокрема тим, які стосуються сфери культури, ми приділили увагу в статті автора "Культура в ракурсі глобалізації: актуальність дослідження", поданій до друку в збірник наукових статей Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв ("Актуальні проблеми історії, теорії та практики культури. – 2013. – Випуск XXXI).

Ми свідомо зупинили свою увагу на працях, в яких акцентується увага на трансформаціях, пов'язаних з культурою, зокрема з духовними, ціннісно-ідентифікаційними змінами та проблемами, викликаними сучасними глобалізаційними процесами, оскільки їх дослідження і становить мету нашої статті.

Відтак, процеси глобалізації на початку ХХІ ст. актуалізували безліч проблем, що потребують теоретичного вирішення, серед них чільне місце, як вже зазначалося, посідають питання духовно-ціннісної та етнонаціональної ідентифікації та самоідентичності. Так, ще відомий дослідник соціокультурної динаміки П. Сорокін виокремлював у "структурі соціокультурної взаємодії" три компоненти, які знаходяться в очевидній взаємозалежності: "особистість як суб'єкт взаємодії, суспільство як сукупність взаємодіючих індивідів з його соціокультурними відносинами і процесами та культуру – як сукупність значень, цінностей і норм, якими володіють взаємодіючі особи, сукупність носіїв, які об'єктивують, соціалізують і розкривають ці значення" [13, 218]. Ці компоненти поєднуються в єдине ціле завдяки саме ідентичності, яка розглядається як сукупність уявлень людини про себе і про своє становище в суспільстві. Саме завдяки процесам ідентифікації та самоідентифікації, а також пов'язаним з ними потребами, уявленнями, почуттями, цінностями, намірами, мотивами, і формується ототожнення себе з певними культурними зразками і моделями, поведінково-рольовими функціями, соціальними інститутами та відносинами.

При цьому самоідентичність – це результат безперервного процесу ідентифікації, під час якого людина як соціокультурний актор пізнає сама себе, конструює і змінює власні життєво-ціннісні смисли, пристосовуючи їх до зовнішнього світу, який постійно трансформується під впливом цивілізаційних зрушень, змушуючи людину щораз переживати почасти болісний процес пошуку нових орієнтирів або умови адаптації існуючих. Як зазначає З. Бауман, проблема ідентичності є проблемою вибору та вміння "вчасно зробити інший вибір", якщо колишня ідентичність втратила або цінність, або свої "спокливі ознаки" для людини.

Недарма серед особливих ознак ідентичності в глобалізованому світі більшість дослідників вирізняють насамперед динамізм і нестабільність [наприклад, 19]. Щоправда, інколи це навіть стає причиною посилення первинної ідентичності, тобто тих усталених елементів культурних моделей, які зазвичай розуміються і описуються як традиційні. Тривалий час вважалося, що саме традиціоналістські цінності протистоять модернізації, однак соціокультурна динаміка глобалізованого світу змусила наукову спільноту по-іншому відрефлексувати на це звичне розуміння. Нині первинна ідентичність набуває якісно нових характеристик: традиційні настанови переосмислюються і пристосовуються до нової реальності. Наприклад, як це відбувається з поверненням до традиційних релігійних цінностей, відродження інтересу до яких саме і є свідченням відображення споконвічної потреби людини в стійких етичних і моральних орієнтирах. Саме духовно-релігійні цінності нині можуть не лише сприяти со-

ціально-культурній інтеграції у суспільствах, що модернізуються – звернення до них є пошуком етично мотивованих критеріїв індивідуальної ідентичності.

Тому не дивно, що навіть у розвинутих країнах нині чітко простежується тенденція до реставрації історико-етнічних символів, місцевих традицій і культурних особливостей, які досить часто стають невід'ємними ознаками індивідуальної та групової ідентичності, своєрідними "гарантами" її стійкості. З цього приводу варто звернути увагу на тезу У. Альтерматта, який зазначає, що, коли країни Заходу вирішили "соціальне питання", там з невідворотною гостротою знову постало питання національне. Відтак, на думку дослідника, за умови ослаблення і почасті втрати в секуляризованих суспільствах традиційних зв'язків націоналізм перетворюється на своєрідну "політичну інтеграційну релігію", що виконує "компенсаторну функцію" і володіє відповідним емоційним навантаженням [2, 306].

Показовим у цьому контексті є ренесанс етнічної культури, яка, як відомо, ґрунтується на традиціях минулого і вирізняється видовищністю, яскравістю та емоційною насиченістю. (При цьому, принагідно зазначимо, що під оболонкою маскульту часто приховується політичний зміст, але це тема окремого дослідження.) Так, відродження фольклору в країнах Європи є ефективним засобом підтримки домагань і потреб регіональних елітних груп, що яскраво свідчить про соціокультурну активність, про формування локальних спільнот як носіїв нової ідентичності, співмірної масштабам особистості, яка далеко не завжди переймається глобальними проблемами. Так локальні форми соціальної самоорганізації спираються на традиціоналістські компоненти ідентичності. Зростає популярність освіти так званою історичною мовою, яка, можливо, втративши комунікативні, водночас зберегла ідентифікаційні функції, а тому привернула до себе втрачений колись інтерес.

Популяризується етнічна кухня, етностиль в одязі, в оформленні інтер'єрів, в архітектурі. Через споживання (без якого немислиме сьогодні існування постмодерністського суспільства, яке, власне, недарма й отримало в західних дослідженнях назву "споживання споживання") таких "продуктів" відбувається залучення людей до етнонаціональних традицій. Так, український соціолог М. Шульга наголошує на поєднанні в українському суспільстві двох процесів – глобалізації і архаїзації, що, на його думку, "накладаються один на одного (...) архаїзація проникла в новітнє українське суспільство під гаслом відродження національної культури, традицій, мови" [17, 558]. Окремо не зупиняючись на аналізі висновків українського дослідника, хочемо лише звернути увагу на досить цікаве трактування ним цього явища як "прояву постмодерністської практики співіснування і взаємодії будь-яких традицій", в якій "переплітаються елементи постмодерністської гри..." [17, 559].

Тому дедалі частіше звучить думка про перетворення традиційних культурних моделей на товар, що стало вигідним засобом вкладення капіталу і розвитку комерційної ініціативи. Утім, така нав'язлива практика акцентування на місцевих культурних традиціях нерідко стає підґрунтям політичного радикалізму і підтримки негативної (отрицательной – рос. мовою) групової ідентичності, беззастережно заперечує інокультурний досвід, як, наприклад, це відбувається в Північній Ірландії, тощо.

Загалом форми інтеграції етнокультурної спільності в глобальний простір нині дедалі частіше стають проблемою особистісного вибору. Причому цей вибір є неминучим, адже визначення меж ідентичності передбачає виокремлення особливих характеристик особи і групи в співвіднесенні з відповідними духовно-ціннісними культурними символами нації, держави (цивілізації) або окремої інокультурної групи. Наприклад, орієнтація на культурну окремішність може стимулювати небажання рахуватися з механізмами відтворення усталених соціокультурних інститутів. Захист прав етнічних меншин інколи стає тісно пов'язаним з небезпекою перевищення вимог локальних спільнот, а місіонерська проповідь глобалізму – із знеціненням традиційних колективних інститутів без перспективи заміни їх більш ефективними. Останнє, відповідно, часто виходить далеко за межі ідентифікації та загрожує національно-державній цілісності як такої, позаяк основою існування держави є не лише ідентифікаційно-мотиваційні проблеми окремої особистості, а насамперед спільні колективні дії – цілепокладання, яке передбачає поєднання особистої ініціативи і соціальної згуртованості для вирішення безлічі проблем.

Так два (найбільш актуальні сьогодні) напрями пошуків ідентичності – єдність в розмаїтті та протиставлення групових етнодуховних цінностей цінностям решти культур – трансформуються в своєрідний конфлікт – між мультикультуралізмом та етнонаціоналізмом. Утім, обидва ці підходи можуть визначати культурну ідентичність колективних суб'єктів соціальної взаємодії. Мультикультуралізм – як настанова на підтримання єдності етнічно та ціннісно неоднорідного суспільства – пропонує моделі соціальних дій, орієнтовані на свободу вираження культурного досвіду. Мультикультуралізм не лише визнає культурне розмаїття як постійну (сутнісну) і найбільш цінну якість (ознаку) сучасного світу, а й розуміється як політика демократичних і розвинених держав. Параметри відповідної політики задає держава. Така політика реалізується завдяки механізмам управління різного рівня, зокрема через різноманітні форми деієрархізації влади та активне акцентування на необхідності розвитку місцевої ініціативи культурної громади. Мета такої політики – забезпечити співіснування різноманітних культурних, етнічних та інших спільнот за допомогою реалізації широкого спектру соціальних і культурних програм, спрямованих насамперед на підтримку етнічної, релігійної тощо ідентичності.

Йдеться, власне, про екзистенціальний вибір кожного – безумовне визнання необхідності погодження відмінностей, які є основою індивідуальної і групової ідентичності та розглядаються як про-

яви культурного і соціального розмаїття, як іманентні характеристики, притаманні не лише вимогам політичного плюралізму, а й окремої людини. Тому "умовою міцного існування, гармонійного функціонування, еволюційного розвитку публічної сфери є культура толерантності" [15, 15]. При цьому глобальні процеси вносять у формування культури толерантності свої корективи, актуалізуючи проблему пошуку ненасильницьких шляхів вирішення конфліктів (міждержавних, міжетнічних, релігійних), пов'язаних насамперед з екзистенціальною безпекою, визначеною низкою дослідників серед основних потреб людини постмодерного суспільства.

Проникненню інокультурних настанов у суспільства зі стійкими соціокультурними інститутами, як відомо, найбільше сприяють глобальні міграційні потоки, які (варто визнати) лише частково інкорпуються в соціокультурне і правове поле держав та національних співтовариств. Пересування стає не лише вільним, а й у поєднанні з доступними формами інформаційно-культурної комунікації, почасти опосередкованої формуванням світу віртуального, – миттєвим. Це породжує нові форми гібридної культурної ідентичності, часто не прив'язані до певної культурної території та відповідної структури соціального управління. Транскордонні культурні ареали розвиваються сформовані у конкретній географічній зоні місцеві спільноти [18]. При цьому протистояння і взаємну нетерпимість підсилює дедалі зростаюча конкуренція на ринку праці, поширення кризь кордони таких соціальних аномалій, як наркоманія, кримінальні структури, тероризм тощо.

Отже, проведене дослідження дає змогу зробити такі висновки. Завдання будь-якої національної держави, яка розуміє невідворотність глобалізаційних процесів, – насамперед зберегти власні ментально-духовні цінності, які становлять ядро її культури. Етнонаціональна ідентичність дійсно потерпає під активним натиском глобалізаційних викликів. Спільна територія проживання та спільне минуле, історична пам'ять, традиції, ритуали, звичаї – все те, що становить основу етнічної та національної ідентичності народу, сьогодні дедалі частіше опиняється на периферії тих проблем, які повинні вирішувати держави, що потерпають від міграції, насаджування вестернізованих зразків, масовізації та мозаїчності культури тощо. Ментально-екзистенціальні цінності викидаються на узбіччя необхідністю вирішувати складні практично-раціональні проблеми, забуваючи, "що без розмаїття фарб, невловимо, але глибоко національних, краса культури немислима" [5, 160], – наголошує український дослідник В. Ільїн.

Тому, на нашу думку, найважливішим засновком, який сьогодні повинен домінувати у вирішенні глобалізаційних проблем, є розуміння того, що сформовані тисячоліттями ментально-духовні цінності не повинні конкурувати, з одного боку – з новітніми, почасти технологізованими і універсалізованими зразками культури, а з іншого – інокультурні зразки не повинні "розмивати" етнонаціональні цінності та сформовані на їхній основі ідентичності. Гомогенізована культура на сьогодні "неспроможна стати основою світу цінностей і виконувати функції породження смислу і надання сенсу предметним формам існування людини та її діяльності" [12, 109], – як справедливо констатує український дослідник О. Рубанець. Тому головне завдання сьогодні – рівноправний діалог культур. На вирішення проблем з формування основ культурного діалогу та толерантності повинна бути спрямована робота держави на основі виховання дружнього ставлення до інших культур, розвитку різних форм міжкультурного обміну, але за обов'язкової умови наголошення на збереженні етнонаціональної ідентичності та культурної специфічності. Також варто враховувати, що й для багатьох представників більшості визнання прав соціокультурних меншин теж виявляється проблемою ціннісного вибору. При цьому, як свідчать дослідження, міра терпимості безпосередньо корелює з рівнем особистого добробуту та міжособистісної довіри. Останнє зауваження також можна вважати перспективним напрямом подальших досліджень проблем національно-ціннісної ідентифікації, яка тісно пов'язана з толерантністю, культурною політикою тощо.

Література

1. Азроянц Э. Глобализация: катастрофа или путь к развитию? Современные тенденции мирового развития и политические амбиции / Азроянц Э. А. – М.: ИД "Новый век", 2002. – 416 с.
2. Этнонационализм в Европе: [Пер. с нем.] / ; кол. авт.: . – М.: Б/и, 2000. – 366 с.
3. Анилионис Г. П. Глобальный мир: единый и разделенный. Эволюция теорий глобализации / Г. П. Анилионис, Н. А. Зотова. – М.: Международные отношения, 2005. – 458 с.
4. Гелд Д. Глобальні трансформації. Політика, економіка, культура / Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Дж. Перратон ; пер. з англ. В. Курганського та В. Сікори: передне слово Ю. Павленка. – К.: Фенікс, 2003. – 584 с.
5. Ільїн В. В. Національно-духовне в контексті раціонально-глобального / Ільїн В. В. // Людина і культура в умовах глобалізації: зб. наук. статей. – К.: Парапан, 2003 – 400 с. – С. 156-163."
6. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / Кастельс М. ; пер. с англ.: под. науч. ред. О. Шкаратана. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 607 с.
7. Кастельс М. Интернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства / Кастельс М. – К.: Ваклер, 2007. – 304 с.
8. Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. – СПб.: Нестор-История, 2009. – 620 с.
9. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід / Лалл Дж.. – К.: Основи, 2002. – 275 с.
10. Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире; под. ред. П. Бергера, С. Хантингтона. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 382 с.

11. Население и глобализация : 2-е издание/ Н. М. Ромашевская, В. Ф. Галецкий, А. А. Овсянников и др. – М.: Наука, 2004. – 322 с.
12. Рубанец О. М. Глобалізм і культура /Рубанец О. М. /Людина і культура в умовах глобалізації: зб. наук. статей. – К.: Парапан, 2003 – 400 с. – С. 101-109.
13. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / Сорокин П. А. ; общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов: пер. с англ. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с. "
14. Удовик С. Л. Глобализация: семиотические подходы /С. Л. Удовик. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2002. – 480 с.
15. Холодковский К. Г. Факторы, влияющие на развитие толерантности /Холодковский К.Г. // Публичная сфера и культура толерантности. Общие проблемы и российская специфика ; общ. ред. Ю. А. Красина. – М., Эксперт, 2002. – С. 15-20.
16. Чумаков А. Н. Глобализация: контуры целостного мира: монография / А. Н. Чумаков. – М.: ТК Велби, Проспект, 2005. – 431 с.
17. Шульга М. Трансформація закінчилася. Що маємо /М. Шульга //Українське суспільство. Двадцять років незалежності. Соціологічний моніторинг: у 2 ч. Т. 1. ; за ред. В. Ворони, М. Шульги. – К.: Ін-т соціології НАНУ, 2011. – 576 с. – С. 552-565.
18. Appadurai Arjun. Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization / Appadurai Arjun. – U. of Minnesota Press, 1996 – 229 p.
19. Featherstone M. Global culture An introduction Theory, Culture & Society /Featherstone M. – 1990. –Vol. 7, is.2/3. – P.3.

References

1. Azroyants E. Globalizatsiya: katastrofa ili put' k razvitiyu? Sovremennye tendentsii mirovogo razvitiya i politicheskie ambitsii /Azroyants E. A. – М.: ID "Novyy vek", 2002. – 416 s.
2. Etnonatsionalizm v Evrope: [Per. s nem.] / ; kol. avt.: . – М.: В/и, 2000. – 366 p.
3. Anilionis G. P. Global'nyy mir: edinyy i razdelennyy. Evolyutsiya teorii globalizatsii /G. P. Anilionis, N. A. Zotova. – М.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2005. – 458 s.
4. Held D. Hlobalni transformatsii. Polityka, ekonomika, kultura / D. Held, E. MakHriu, D. Holdblatt, Dzh. Perraton ; per. z anhl. V. Kurhanskoho ta V. Sikory: perednie slovo Yu. Pavlenka. – К.: Feniks, 2003. – 584 s.
5. Ilin V. V. Natsionalno-dukhovne v konteksti ratsionalno-hlobalnoho / Ilin V. V. //Liudyna i kultura v umovakh hlobalizatsii: zb. nauk. statei. – К.: Parapan, 2003 – 400 s. – S. 156-163."
6. Kastel's M. Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo, kul'tura/ Kastel's M. ; per. s angl.: pod. nauch. red. O. Shkaratana. – М.: GU VShE, 2000. – 607 s.
7. Kastels M. Internet-halaktyka. Mirkuvannia shchodo Internetu, biznesu i suspilstva /Kastels M. – К.: Vakler, 2007. – 304 s.
8. Kul'tura na rubezhe XX-XXI vekov: globalizatsionnye protsessy. – SPb.: Nestor-Istoriya, 2009. – 620 s.
9. Lall Dzh. Mas-media, komunikatsiia, kultura: hlobalnyi pidkhid / Lall Dzh.. – К.: Osnovy, 2002. – 275 s.
10. Mnogolikaya globalizatsiya. Kul'turnoe raznoobrazie v sovremennom mire; pod. red. P. Bergera, S. Khantingtona. – М.: Aspekt-Press, 2004. – 382 s.
11. Naselenie i globalizatsiya : 2-е издание / Н. М. Romashevskaya, V. F. Galetskiy, A. A. Ovsyannikov i dr. – М.: Nauka, 2004. – 322 s.
12. Rubanets O. M. Hlobalizm i kultura /Rubanets O. M. /Liudyna i kultura v umovakh hlobalizatsii: zb. nauk. statei. – К.: Parapan, 2003 – 400 s. – S. 101-109.
13. Sorokin P. A. Chelovek. Tsvivilizatsiya. Obshchestvo / Sorokin P. A. ; obshch. red., sost. i predisl. A. Yu. Sogomonov: per. s angl. – М.: Politizdat, 1992. – 543 s. "
14. Udovik S. L. Globalizatsiya: semioticheskie podkhody /S. L. Udovik. – М.: Refl-buk; К.: Vakler, 2002. – 480 s.
15. Kholodkovskiy K. G. Faktory, vliyayushchie na razvitie tolerantnosti /Kholodkovskiy K.G. // Publichnaya sfera i kul'tura tolerantnosti. Obshchie problemy i rossiyskaya spetsifika ; obshch. red. Yu. A. Krasina. – М., Ekspert, 2002. – S. 15-20.
16. Chumakov A. N. Globalizatsiya: kontury tselostnogo mira: monografiya / A. N. Chumakov. – М.: TK Velbi, Prospekt, 2005. – 431 s.
17. Shulha M. Transformatsiia zakinchylasia. Shcho maiemo /M. Shulha //Ukrainske suspilstvo. Dvadtsiat rokov nezalezhnosti. Sotsiolohichni monitorynh: u 2 ch. T. 1. ; za red. V. Vorony, M. Shulhy. – К.: Ін-т соціології НАНУ, 2011. – 576 s. – S. 552-565.
18. Appadurai Arjun. Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization / Appadurai Arjun. – U. of Minnesota Press, 1996 – 229 p.
19. Featherstone M. Global culture An introduction Theory, Culture & Society /Featherstone M. – 1990. –Vol. 7, is.2/3. – P.3.

Пилявець Л. С.

Ментально-духовные ценности как основные идентитеты самоопределения человека в эпоху глобализации

В статье исследуются основные аспекты социокультурных изменений, вызванные глобализационными процессами на современном этапе ее развития. Особое внимание уделено проблемам самоопределения человека, опосредованные духовными, ментально-ценностными, этнонациональными трансформациями, которые влияют на процессы идентификации и самоидентификации. Отмечается необходимость формирования основ толерантности, уважительного отношения к другим культурам при условии сохранения собственной этнонациональной идентичности и культурной специфичности.

Ключевые слова: глобализация, культура, идентификация, самоидентичность, ментально-духовные ценности.

Pyliavets L.

Mental and spiritual values as basic identity self-determination rights in the era of globalization

The article deals with the basic aspects of social and cultural changes caused by globalization processes at the present stage of its development. Particular attention is paid to the problems of self-determination rights, indirect spiritual, mental value, ethnonational transformations that affect the processes of identification and identity. The need for establishing the foundations of tolerance and an attitude of respect for other cultures while maintaining their own national identity and cultural specificity.

Globalization creates a wide range of problems related to various areas of social life. Last and encourages researchers to focus primarily on the problems of human identity and its identity, transformation, which, in fact, gave rise to the processes that are now called globalization. That man – the main active protagonists of globalization.

Therefore, the process of globalization in the early twenty-first century, actualized many problems. Among them a prominent place occupied Questions spiritual values and ethno-national identity and self-identity. It is through the process of identification and identity, as well as related needs, perceptions, feelings, values, intentions, motives, and emerging identification with certain cultural patterns and models, behavioral-role function, social institutions and relationships.

For a long time it was thought that it was opposed by traditionalist values of modernization, but socio-cultural dynamics of the globalized world has forced the scientific community in a different way vidrefleksuvaty this conventional sense. Currently, the primary identity becomes qualitatively new characteristics: traditional instruction reinterpreted and adapted to the new reality. It is the spiritual and religious values can now not only contribute to the socio-cultural integration in societies that modernized – appeal to them is ethically motivated the search criteria of individual identity.

It is not surprising that even in developed countries is now clear tendency to the restoration of historical and ethnic character of local traditions and cultural features that are often inherent characteristics of individual and group identity, a sort of "guarantors" of sustainability. Growing popularity of so-called education historical language that may have lost communication at the same time preserved the identity function, and therefore attracted ever lost interest. Popularized ethnic cuisine, Absolutely Africa in clothing, interiors, architecture.

General form of integration into the global community of ethnic and cultural space is now increasingly becoming a problem of personal choice. And that choice is inevitable in defining the boundaries of identity involves isolating specific characteristics of individuals and groups in correlation with the corresponding value of spiritual and cultural symbols of the nation state (civilization) or separate inokulturnogo group.

So the two (the actual day) directions search for identity – unity in diversity and opposition group etnoduhovnyh property values of other cultures – are transformed into a kind of conflict – between multiculturalism and ethnic nationalism.

Multiculturalism – as guidance on maintaining ethnic unity and the value of the inhomogeneous society – offers a model of social action focused on freedom of expression of cultural experience. Multiculturalism is committed to cultural diversity as a constant (essential) and the most valuable quality (features) of the modern world , but politics is understood as democratic and developed countries. Parameters relevant policy sets the state.

The task of any nation state that understands the inevitability of globalization – primarily to preserve their own mental-spiritual values that form the core of its culture. Ethnic identity is really suffering under the pressure of globalization active calls. The common area of residence and a common past, historical memory, traditions, rituals, traditions – all that is the basis of ethnic and national identity of the people, now more and more is on the periphery of the problems faced by the state, affected by migration, planting Westernized samples masovizatsiyi mosaic of culture and so on.

The most important premise that today must prevail in dealing with the problems of globalization , there is an understanding that formed millennia mental and spiritual values do not have to compete with one hand – with new, partly technologized universalizovanyh samples and culture, on the other – inokulturnogo samples must not "dilute" ethnic-national values and are formed on the basis of their identity. Therefore the main task today – equal dialogue of cultures. For problems with laying the foundations of cultural dialogue and tolerance should be directed work state based education friendly attitude towards other cultures, the development of various forms of intercultural exchange, but subject to the express terms of emphasis on preserving the national identity and cultural specificity.

Keywords: globalization, culture, identity, self-identity, mental and spiritual values.

УДК 008.130.1

Романуцький Віктор Михайлович
здобувач

ІНДИВІДУАЛІСТСЬКІ ТА КОЛЕКТИВІСТСЬКІ ПРІОРИТЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕМПІРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У статті проаналізовано кількісні дослідження цінностей української культури з урахуванням кластера індивідуалістсько-колективістських пріоритетів. На їх основі зроблено висновок про неможливість встановити рівень переважання в сучасній українській культурі індивідуалізму та/чи колективізму, що опосередковано ціннісно-ментальними та соціально-політичними чинниками її трансформацій.

Ключові слова: індивідуалізм, колективізм, українська культура, цінності, кількісні дослідження.

Кількісні дослідження, поряд з аналітико-теоретичними напрацюваннями, які уможливають визначення ментальних цінностей української культури, дають змогу сформулювати уявлення про ре-

льний стан індивідуалістсько-колективістських тенденцій у нашій країні. Відповідно, вони заслуговують на особливу увагу в межах культурології, що й актуалізує наше дослідження, метою якого є узагальнення висновків кількісних досліджень індивідуалізму-колективізму, учасником яких стали українці.

Спробуємо дослідження, які нам вдалося розшукати, згрупувати за хронологією: дослідження Colaborative International Study of Managerial Stress (CISMS) (П. Спектр, К. Купер, К. Спаркс (1996 р.)) [18]; опитування Д. Майтрі та Т. Бредлі (1997 р.) [16]; дослідження декана школи бізнесу Києво-Могилянської академії П. Шеремета (1999 р.) [14]; дані по студентам українських міст, отримані російськими дослідниками Н. Латовою та Ю. Латовим (2006 р.) [1]; дослідження співробітників відділу природи та психології етносу НДІУ, С. Новосад та О. Чешкова, які опитали 15–17-літніх українських підлітків за основними психотиповими ознаками (весна 2006 р.); самостійне дослідження С. Новосад, проведене у два етапи (2006 р. та 2009 р.), що передбачало опитування молоді України віком від 18 до 30 років та дорослих – віком від 31 до 45 років; дослідження у межах третьої хвилі міжнародного проекту "Європейське соціальне дослідження" (EUROPEAN SOCIAL SURVEY (ESS) за методикою Ш. Шварца (грудень 2006 – січень 2007 рр.); опитування, ініційоване Н. Литвиненко та Г. Пилипенко, проведене на основі методики Г. Хофстеде 2008 р. (2012 р.) [17]; дослідження Л. Почебут та І. Мейжис [11]; дослідження в межах авторського проекту професора Варшавського університету М. Левицької, відображене в статті українського дослідника І. Семківа [12]. На жаль час проведення останніх досліджень нам не вдалося встановити.

Також у науковій літературі можна знайти інформацію щодо дослідження, про яке згадується в праці В. Липова "Міжнародна економіка: структурно-цивілізаційні основи розвитку" (Харків, 2007) [5]. У ньому рівень індивідуалізму в Україні визначено на рівні 18 пунктів (досить низький показник). А дистанція влади – дуже висока (92 пункти). Російські дослідники Н. Латова та Ю. Латов наголошують на неможливості встановити репрезентативність даної вибірки, оскільки немає можливості її перевірити. Проте саме її вони використовували у власних дослідженнях, зокрема для перевірки рівня вестернізації ментальності студентів країн, які модернізуються [2].

На нашу думку, більш важливим напрацюванням можна вважати дисертаційну роботу В. Липова, у висновках якої автор констатує амбівалентність соціальної спрямованості ціннісної системи нашої країни, що він пов'язує з суперечливими впливами чинників матеріально-технологічного середовища, специфікою історичного розвитку, релігійними поглядами. При цьому він наголошує, що одночасна присутність елементів колективізму та індивідуалізму ускладнює процес інституціональних змін, формування ефективної структурної компліментарності [4].

Спробуємо проаналізувати запропоновані дослідження.

Перше серед них – дослідження CISMS, більш відоме як дослідження П. Спектра, К. Купера і К. Спаркса (1996 р.).

У цьому опитуванні взяли участь 265 респондентів. Недоліком опитування можна вважати той факт, що всі респонденти представляли одну галузь виробництва. Відповідно до результатів – індивідуалізм в Україні визначено на рівні 54, а дистанцію влади – на рівні 45. Відтак, в Україні переважають індивідуалістські орієнтації та незначна дистанція влади.

Друге опитування Т. Бредлі та Д. Майтрі включало вибірку з 5 400 респондентів з Росії, Білорусі та України. До його недоліків дослідники відносять той факт, що в ньому брали участь переважно студенти. Хоча порівняння рівня індивідуалізму в українській молоді та представників старшого покоління, становлення якої відбувалося в межах іншої політичної формації – не менш цікаве та корисне.

У результаті дослідження автори отримали такі дані по Україні: дистанція влади – низька, рівень індивідуалізму – середній порівняно з колективізмом. Відтак, Україна демонструє досить високий показник індивідуалізму, що дає змогу говорити про її західну орієнтацію, в якій, проте, чомусь переважають етатистські диспозиції.

Наступне дослідження репрезентує результати опитувань студентів Міжнародного інституту (м. Київ) та Львівського інституту менеджменту. Рік проведення – приблизно 1999. Її автор – декан школи бізнесу Києво-Могилянської академії Павло Шеремета.

На жаль, дослідник не пояснює, чим викликано такий підбір країн, серед яких опинилися Індія, Франція, Польща, США та Швеція та, звичайно, Україна. Але це його особистий вибір щодо якого він має право мати власну думку. Нас більше цікавлять висновки. Отже, між Україною та Польщею, Францією та Швецією різниця у показниках становить лише 17%, що не на стільки багато. Польщу можна вважати не лише найближчим сусідом зі схожою ментальністю, а й країною, яка майже одночасно з Україною переживала суспільно-політичні трансформації, викликані, як відомо, необхідністю зміни насаперед всієї ціннісної системи, яка визначає тип суспільно-культурної організації.

Дослідник дійшов висновку, що в нашій країні переважають установки на велику дистанцію влади, колективізм та бажання уникнути невизначеності. Загалом П. Шеремета робить висновок, що рівень індивідуалізму в Україні – 53 одиниці, дистанція влади – 70. Дослідник робить висновок, що Україна має риси, які наближують її до країн латиноамериканських і навіть констатує, що "популярна нині гіпотеза про латиноамериканський варіант шляху знаходить своє підтвердження" [14].

Російські дослідники Ю. Латов та Н. Латова репрезентували дослідження індивідуалістичних орієнтацій українських студентів, проведене 2006 р. Вони констатують, що індивідуалізм в українських

студентів нижче, ніж у російських, як і дистанція влади. Відповідно, студенти менш антиобщинні, але більш авторитарні. Дослідники підкреслюють, що на сьогодні не існує чітких даних про більшу вестернізацію України порівняно з Росією, невеликі погрешності можна знайти і в різних регіонах [1].

Цікавим дослідженням стали результати анкетування українських підлітків 15–17 років – серед тієї частини української молоді, як наголошують його автори О. Чешков та С. Новосад, формування якої відбувалося вже у незалежній Українській державі. Дослідники наголошують, що вибірка загалом "не є репрезентативною щодо всього українського етносу" і роблять висновок, "що існує певна невідповідність між чотирма системотворчими психоетнічними ознаками українського етносу, які вважаються загальноприйнятими, та психотиповими ознаками старшої підліткової групи сучасних українців" [13].

Проте загалом, на нашу думку, хоча такі висновки, дійсно, є амбівалентними, все ж такі бльшість з них говорить на користь колективістських цінностей. Можливо, потрібно, щоб ще минуло трохи часу і ситуація в нашому суспільстві зміниться на протилежну, про що власне і свідчить така неоднозначність у результатах опитування.

Українська дослідниця С. Новосад самостійно провела дослідження, яке загалом ґрунтувалося на методиці представленого вище. Воно тривало протягом 2006 та 2009 рр. та передбачало опитування населення України віком від 18 до 30 років, що дало його ініціатору змогу виявити певну динаміку в ціннісних пріоритетах української молоді.

С. Новосад було опитано 1353 особи віком від 18 до 30 років та 1063 особи – віком від 31 до 45 років (стаття дослідниці "Емпіричний підхід до вивчення феномена особистості в системі українознавства" [10]).

Дослідження тривало в два етапи, що дало змогу автору простежити, як суспільні трансформації в нашій країні впливають на ціннісні пріоритети української молоді. Насамперед, це стосувалося таких позицій, як: виховання, родинні стосунки, здатність бути успішними та досягати поставленої мети, комунікативні можливості та особисті якості українців тощо. Дослідниця дослідила і прояви індивідуалізму та колективізму в ментальності молодих українців. Автор зробила важливий висновок, що "український психотип перебуває в динаміці, що потребує більш детального вивчення та аналізу" [9]. Про що власне свідчить і опитування підлітків, про яке йшлося вище.

У дослідженні "Духовна самоактуалізація особистості в умовах становлення громадянського суспільства: українознавча складова" [8] українською дослідницею С. Новосад представлені результати анкетування молоді 2006 р. (18 – 30 років).

Автор зупиняється насамперед на тих якостях, які хотіли б мати в своєму особистісному портреті українці та констатує, що 44,4% молодих українців прагнуть мати якості, які входять до підструктури досвіду. До них вона відносить знання, навички, уміння тощо. Дана підструктура складає основу для формування індивідуальної культури [8, 208]. Варто наголосити, що, на нашу думку, до даного показника можна додати і відповіді на питання "Якості, які справляють найбільше враження", серед яких дослідниця виокремлює знання і досвід, що отримали 8,4%, та питання "Якості, які є головними для людини". У даній позиції, відповідно, знання і досвід отримали 15,4 % [8, с. 209]. Отже, можна констатувати, що загалом цей показник, який відповідно до поглядів автора дослідження свідчить про переважання орієнтації на індивідуалістські пріоритети українців, отримав 68,2 %.

Результати анкетування, отримані вже в 2009 р., трохи відрізняються. Відтак, позиція "Якості, яких вам не вистачає" щодо запропонованої відповіді, серед яких "знання і досвід", отримала 33,2%. Позиція "Якості, які справляють найбільше враження" (знання і досвід – 12,3%), а позиція "Якості, які є головними для людини" (знання і досвід) – також 12,3%. Отже, загалом даний показник отримав – 57,8% [8, 211].

Тобто за результатами дослідження рівень індивідуалізму серед української молоді, можна вважати, з 2006 р. до 2009 р. знизився на 10%. Ми не можемо коментувати даний висновок, оскільки, на нашу думку, він здебільшого корелюється суспільно-політичним становищем у нашій країні та потребує реагування з боку інших дослідників. Загалом рівень індивідуалізму-колективізму молодих українців, як свідчать проаналізовані опитування, перебуває приблизно на рівні – 50/50%, що, відповідно, не дає змоги зробити висновок про переважання тієї чи іншої складової цієї культурної дилеми.

Звернемо увагу на результати опитування, отримані Інститутом соціології НАН України в грудні 2006 – січні 2007 року під час Всеукраїнського дослідження цінностей як складової міжнародного проекту "Європейське соціальне дослідження" [7].

Дослідження проводилося за методикою ізраїльського дослідника Ш. Шварца, хоча сама методика використовує основні принципи дослідження цінностей, запропоновані Г. Хофстеде.

Як зрозуміло з дослідження, в нашій країні переважають орієнтації на цінності безпеки, конформності, традиції і влади. Щоб не повторюватися з поясненнями, які вже були представлені в інших розділах нашої роботи, лише констатуємо, що саме ці показники свідчать про високий рівень колективістських пріоритетів в національно-ціннісній системі українців першого десятиліття XXI століття.

Зупинимося на дослідженні, проведеному в межах України Н. Литвиною і Г. Пилипенко. В ньому взяло участь 2058 респондентів різних за освітою, віком, соціальним статусом. Загалом 44% чоловіків і 56% жінок. У результаті дослідження було встановлено, що Україна має одночасно і низьку дистанцію влади, і низький рівень індивідуалізму (IDV =31,49) [17].

Цікавим дослідженням індивідуалізму та колективізму в Україні стала спільна публікація російської дослідниці Л. Почебут та української І. Мейжис. Вони вважають, що через історичні обставини Україна належить до країн пограничної культури, яка є не простою мішаниною двох культур [11].

За ознаками, визначеними Г. Хофстеде, Україна належить до країн маскуліної культури з високим рівнем уникнення невизначеності та великою дистанцією влади. Що ж стосується індивідуалізму-колективізму, то тут необхідні, на думку дослідниць, деякі уточнення. Розгляд цих параметрів у колективістській та індивідуалістичній культурах свідчить, що в Україні і Росії найдавніші та найстійкіші уявлення про сімейні традиції, побутування, ставлення до грошей, що свідчить про індивідуалістичні культурні цінності.

А от щодо ставлення до влади і виховання дітей прослідковується неоднозначність, оскільки не існує повного співпадання ні з однією культурою.

Проведене дослідження дає змогу, на нашу думку, насамперед говорити про неоднозначне відношення до владних інституцій, сформоване уявленням про владу як відчужений феномен, спровоковане тривалим періодом бездержавності та пануванням інокультурних правителів – свого рожу "чужинців" щодо нашої ціннісної системи.

Наступне дослідження ми знайшли у статті українського дослідника І. Семківа. Воно ґрунтувалося на напрацюваннях С. Томкінса, який запропонував виокремлювати нормативні та гуманістичні ціннісні орієнтації. Перші, на думку автора, відповідають прагненням індивідуалістів, другі – колективістів. Відповідно до авторського підходу І. Семківа цінності виходу за межі "я" та відкритості до змін відповідають гуманістичній орієнтації. Цінностям самозвеличення та збереження відповідає нормативна орієнтація. Для емпіричної перевірки цієї гіпотези й було проведено дослідження відмінностей у цінностях польської та української молоді в рамках авторського проекту професора Варшавського університету М. Левицької.

Для опитування молоді, серед якої було 100 українців і 65 поляків, дослідники використали: 1) опитувальник Ш. Шварца – для визначення цінностей на поведінковому рівні – "Профіль особистості" та 2) методику С. Томкінса для визначення правосторонньої та лівосторонньої нормативної орієнтації.

У результаті опрацювання методики С. Томкінса було отримано такі висновки: українська молодь продемонструвала вищий показник нормативізму і нижчий – гуманізму. Отже, українці схильні стримувати свої емоційні переживання і більше пристосовуються до ситуації. Українській молоді властиві конформізм, прагнення відповідати груповим нормам та вимогам. Відтак, відповідно до класифікації цінностей Ш. Шварца, для української молоді більш важливими є цінності, пов'язані зі збереженням (conservation) і самозвеличенням (self-enhancement). Тобто цінності безпеки, традиції, влади, досягнення. Відповідно, українська культура більш консервативна і традиційна порівняно з польською. А українські студенти більше колективісти, що проявляється у традиціоналізмі, конформізмі та прагненні до безпечного існування [12].

Загалом аналіз доступних для нашого огляду та запропонованих у одинадцяти кількісних досліджень дає змогу констатувати наступне.

Як культуру, в якій домінують колективістські пріоритети, українську визначають: 1) В. Липов (індивідуалізм – низький, дистанція влади – висока); 2) П. Шеремета (колективізм – високий, дистанція влади – велика); 3) Ю. Латов, Н. Латова (індивідуалізм – радше низький, дистанція влади – низька); 4) О. Чешков, С. Новосад (колективізм – високий); 5) Н. Литвиненко і Г. Пилипенко (індивідуалізм – низький, дистанція влади – низька); 6) І. Семків, М. Левицька (колективізм – високий); 7) Європейське соціальне дослідження (колективізм – високий).

Серед досліджень, як свідчать про домінування індивідуалістських пріоритетів, можна виокремити такі: 1) П. Спектр, К. Купер, К. Спарк (індивідуалізм – високий, дистанція влади – низька); 2) Т. Бредлі, Д. Майтрі (індивідуалізм досить високий, дистанція влади – низька); 3) Л. Почебут, І. Мейжис (індивідуалізм високий); 4) С. Новосад (колективізм та індивідуалізм займають майже рівну позицію).

Тут, на нашу думку, варто звернути увагу на деякі невідповідності.

По-перше, в більшості досліджень Україна демонструє досить високий показник дистанції влади, що відповідно до теорії Г. Хофстеде, яку підтримують більшість його послідовників, повинно свідчити про переважання індивідуалістських тенденцій.

По-друге, як зрозуміло з аналізу, в межах досліджень, проведених західними спеціалістами, українська культура демонструє не лише індивідуалістські орієнтації. Навіть показники, які опрацьовують автори, чомусь в їхніх методиках (хоча й представлені кількісно в однакових вимірах, як і в наших дослідників) у результаті отримують інші висновки. Можливо, на користь індивідуалізму спрацьовує власне належність самих авторів проектів до індивідуалістських культур, а також апробація методик переважно в межах західних індивідуалістських культур, про що попереджав Д. Мацумото.

По-третє, варто також звернути увагу, що результати досліджень все ж таки дещо опосередковані. Установки на безпеку і конформність, наприклад, на нашу думку, можуть лише свідчити про ситуаційні соціально-економічні та політичні негаразди, які відображаються на індивідуальному благополуччі та відповідно впливають на внутрішньо-психологічні пріоритети, але не демонструють колективістські переваги ментально-ціннісного характеру української культури.

Крім того, аналіз теоретичних доробків свідчить про неможливість визначити, до якого з типів можна віднести українську культуру, по крайній мірі на сучасному етапі. Тому на сьогодні можна лише з впевненістю говорити хіба що про амбівалентність української культури, хоча і це твердження опосередковане почасти об'єктивними чинниками формування України як держави, яка переживала і переживає не найкращі часи.

Література

1. Латов Ю. Проверим хофстедовой алгеброй украинскую гармонию ! [Электронный ресурс] / Ю. Латов // ЭСМ. – Режим доступа : <http://ecsocman.hse.ru/text/16>.
2. Латова Н. В. Особенности "вестернизации" ментальности студенчества модернизирующихся стран / Н. В. Латова, Ю. В. Латов // Социс. – 2007. – №11. – С. 90–98.
3. Латов Ю. В. Восточнославянские страны на ментальной карте мира по Г. Хофстеду / Н. В. Латова, Ю. В. Латов // Научные труды Донецкого национального технического университета. – Донецк : ДонНТУ, 2010. – С. 161–168.
4. Липов В. В. Институциональная комплементарность как фактор формирования и развития социально-экономических систем : Дисс... на соискание уч. ст. д. экон. наук / Липов В. В. – Харьковский нац. ун-т им. В.Н. Каразина, 2012. – 594 с.
5. Липов В. Міжнародна економіка: структурно-цивілізаційні основи розвитку /Липов В. В. – Х.: Вид-во ХНЕУ, 2007. – 208 с.
6. Литвиненко Н. Влияние культуры на отношение государственной и рыночной координации в Украине / Литвиненко Н., Пилипенко А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gisap.eu/node/26466>.
7. Магун В. Жизненные ценности населения: сравнение Украины с другими европейскими странами / В. Магун., М. Руднев // Украинское общество в европейском пространстве: под ред. Е. Головахи, В. Макеева. – К. : Суспільство, 2007. – 246 с.
8. Новосад С. Духовна самоактуалізація особистості в умовах становлення громадянського суспільства : українознавча складовка /Новосад С. // Наука. Релігія. Суспільство. – 2010. – №3. – С. 207-213.
9. Новосад С. Проблеми становлення етнонаціональних ознак у добу оновлення українського суспільства XXI століття / Новосад С. // Українознавство. – 2010. – № 1 (34). – С. 132-138.
10. Новосад С.О. Емпіричний підхід до вивчення феномену особистості в системі українознавства / С.О. Новосад // Мультіверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць / Гол. ред. В. Лях. – Вип. 89. – К., 2010. – С. 51-66.
11. Почебут Л. Індивідуалізм чи колективізм? Соціально-психологічний погляд на історію і політичну культуру України / Почебут Л., Мейжис І. //Політичний менеджмент [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://politik.org.ua/pfv.php>.
12. Семків І. І. Поляки та українці у ціннісно-нормативному вимірі суспільства / Семків І. І. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ppp/2008_8/46%20-%20Semkiv.htm.
13. Чешков О. Психотипові ознаки українських підлітків / Олександр Чешков, Світлана Новосад [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ualogs.kiev.ua/fulltext.html?id=867>.
14. Шеремета П. Так почему в Украине все-таки отстают реформы. Три "загадочные" черты украинской бизнес-культуры /Павел Шеремета //Зеркало недели. – №5. – 5 февраля 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.management.com.ua/hrm/hrm013.html>.
15. Hofstede G. Values Survey Module 2008 (VSM 08) / G. Hofstede, G. J. Hofstede, M. Minkov, H. Vinken [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.URL:http://geerthofstede.nl.
16. Mityr D. Managerial Leadership and Cultural Differences of Eastern European Economies/ D. Mityr, T. Bradley // Cross-Cultural Consumer and Business Studies, 1999. – P. 34–46.
17. Pylypenko A. Regional Map of Mentality after G. Hofstede: Lessons From Ukraine / Pylypenko A., Lytvynenko N., Voloshenuk V. // Journal of US-China Public Administration. – Volume 9, Number 2, February, 2012. – P. 195–204.
18. Spector P. An international study of the psychometric properties of the Hofstede VSM 94 comparison of individual and country Applied Psychology / P. Spector, C. Cooper, K. Sparks // An International Review. – Vol. 50 (20). – P. 269–281.

References

1. Latov Yu. Proverim khofstedovoy algebroy ukrainskuyu garmoniyu ! [Elektronnyy resurs] / Yu. Latov // ESM. – Rezhim dostupa : <http://ecsocman.hse.ru/text/16>.
2. Latova N. V. Osobennosti "vesternizatsii" mental'nosti studenchestva moderniziruyushchikhsya stran / N. V. Latova, Yu. V. Latov // Sotsis. – 2007. – №11. – S. 90–98.
3. Latov Yu. V. Vostochnoslavjanskije strany na mental'noj karte mira po G. Khofstedu / N. V. Latova, Yu. V. Latov // Nauchnye trudy Donetskogo natsional'nogo tekhnicheskogo universiteta. – Donetsk : DonNTU, 2010. – S. 161–168.
4. Lipov V. V. Institutsional'naya komplementarnost' kak faktor formirovaniya i razvitiya sotsial'no-ekonomicheskikh sistem : Diss... na soiskanie uch. st. d. ekon. nauk / Lipov V. V. – Khar'kovskiy nats. un-t im. V.N. Karazina, 2012. – 594 s.
5. Lypov V. Mizhnarodna ekonomika: struktorno-tsyvilizatsiini osnovy rozvytku /Lypov V. V. – Kh.: Vyd-vo KhNEU, 2007. – 208 s.
6. Litvinenko N. Vliyanie kul'tury na otnoshenie gosudarstvennoy i rynochnoy koordinatsii v Ukraine / Litvinenko N., Pilipenko A. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://gisap.eu/node/26466>.
7. Magun V. Zhiznennye tsennosti naseleniya: sravnenie Ukrainy s drugimi evropeyskimi stranami / V. Magun., M. Rudnev // Ukrainское obshchestvo v evropeyskom prostranstve: pod red. E. Golovakhi, V. Makeeva. – K. : Suspil'stvo, 2007. – 246 s.
8. Novosad S. Dukhovna samoaktualizatsiia osobystosti v umovakh stanovlennia hromadianskoho suspilstva : ukrainoznavcha skladova /Novosad S. // Nauka. Relihiia. Suspilstvo. – 2010. – №3. – S. 207-213.
9. Novosad S. Problemi stanovlennya etnonatsional'nikh oznak u dobu onovlennya ukraïns'kogo suspil'stva XXI stolittya / Novosad S. // Ukraïnoznavstvo. – 2010. – № 1 (34). – S. 132-138.
10. Novosad S.O. Empyrychnyi pidkhid do vyvchennia fenomenu osobystosti v systemi ukrainoznavstva / S.O. Novosad // Multyversum. Filosoфskyi almanakh: Zb. nauk. prats / Hol. red. V. Liakh. – Vyp. 89. – K., 2010. – S. 51-66.

11. Pochebut L. Individualizm chy kolektyvizm? Sotsialno-psykholohichni pohliad na istoriiu i politychnu kulturu Ukrainy / Pochebut L., Meizhys I. //Politychni menedzhment [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://politik.org.ua/pfv.php>.
12. Semkiv I. I. Poliaky ta ukraintsi u tsinnisno-normatyvnomu vymiri suspilstva / Semkiv I. I. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ppp/2008_8/46%20-%20Semkiv.htm.
13. Cheshkov O. Psykhotypovi oznaky ukrainskykh pidlitkiv / Oleksandr Cheshkov, Svitlana Novosad [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=867>.
14. Sheremeta P. Tak pochemu v Ukraine vse-taki otstayut reformy. Tri "zagadochnye" cherty ukrainskoy biznes-kul'tury / Pavel Sheremeta //Zerkalo nedeli. – №5. – 5 fevralya 1999 [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.management.com.ua/hrm/hrm013.html>.
15. Hofstede G. Values Survey Module 2008 (VSM 08) / G. Hofstede, G. J. Hofstede, M. Minkov, H. Vinken [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupu: www.URL:http://geerthofstede.nl.
16. Mitry D. Managerial Leadership and Cultural Differences of Eastern European Economies/ D. Mitry, T. Bradley // Cross-Cultural Consumer and Business Studies, 1999. – R. 34–46.
17. Pylypenko A. Regional Map of Mentality after G. Hofstede: Lessons From Ukraine / Pylypenko A., Lytvynenko N., Voloshenuk V. // Journal of US-China Public Administration. – Volume 9, Number 2, February, 2012. – R. 195–204.
18. Spector P. An international study of the psychometric properties of the Hofstede VSM 94 comparison of individual and country Applied Psychology / P. Spector, C. Cooper, K. Sparks // An International Review. – Vol. 50 (20). – R. 269–281.

Романуцький В. М.

Индивидуалистские и коллективистские приоритеты украинской культуры в эмпирических исследованиях

В статье проанализированы количественные исследования ценностей украинской культуры с учетом кластера индивидуально-коллективистских приоритетов. На их основе сделан вывод о невозможности установить уровень превалирования в современной украинской культуре индивидуализма или/и коллективизма, что опосредовано ценностно-ментальными та социально-политическими факторами ее трансформаций.

Ключевые слова: индивидуализм, коллективизм, украинская культура, ценности, количественные исследования.

Romanutskyi V.

Individualist and collectivist priorities of Ukrainian culture in empirical studies

The article analyzes the quantitative study of Ukrainian culture values given cluster collectivist individual priorities. On this basis, concluded that the inability to establish the level of dominance in modern Ukrainian culture of individualism and/or collectivism that indirectly value-mental and socio-political factors of transformation.

The research we have grouped (as far as possible) by chronology: a study Colaborative International Study of Managerial Stress (CISMS) (P. Spectrum, K. Cooper, K. Sparks (1996)), a survey D. Maitri and T. Bradley (1997), to study business School dean of Kyiv-Mohyla Academy, Mr. Sheremet (1999), data on students with Ukrainian cities received by Russian researchers Latov N. and J. Latov (2006), the research staff of the Department of Nature and Psychology research Institute of ethnicity, S. and A. Novosad Cheshkova who interviewed 15- 17-year-old Ukrainian teen on basic psycho signs (spring 2006), S. Novosad independent research conducted by in two phases (2006 and 2009), which involved interviewing young Ukraine aged 18 to 30 years and adults-aged 31 to 45 years of research within the third wave of the international project "European Social Survey" (EUROPEAN SOCIAL SURVEY (ESS) by the method of S. Schwartz (December 2006 – January 2007), a survey initiated by N. Litvinenko and G. Pylypenko conducted based techniques G. Hofstede, 2008 (2012), to study L. Pochebut and I. Meyzhys, the author studies within the project ment professor of Warsaw University of Levitsky, reflected in Article VI Semkiva Ukrainian researchers. Unfortunately the time of the last study we were unable to install.

Also in the scientific literature can be found information on research, which is mentioned in the works of Lime "World economy: structural foundations of civilization" (Kharkov, 2007). It individualism level in Ukraine is set at 18 points (rather low figure). A distance of power – is very high (92 points). Russian researchers Latov N. and J. Latov emphasize the impossibility to establish the representativeness of the sample, since there is no way to verify it. However, it was her they used in their research, in particular to check the level of Westernization mentality of students who modernized.

In our opinion, the more important operating time can be considered a thesis B. Linden, the conclusions which the author notes the ambivalence of socially-oriented value system of our country.

Overall analysis available for our review and our review of the proposed eleven quantitative research allows to state the following.

As a culture, dominated by collectivist Ukrainian determine priorities: 1) B. Lipov (individualism – low power distance – high) 2) Mr. Sheremet (collectivism – high power distance – large), 3) J. Latov, H. Latov (individualism – rather low power distance – low), 4) A. Cheshkov, S. Novosad (collectivism – high), 5) N. Litvinenko and G. Pylypenko (individualism – low power distance – low), 6) I. Semkiv, M. Levitsky (collectivism – high), 7) European Social Survey (collectivism-high).

Among the studies , as evidenced by the dominance of individualistic priorities , we can identify the following: 1) The range of K. Cooper, K. Sparks (individualism – high power distance – low), 2) T. Bradley, D. Maitri (individualism rather high power distance – low), 3) Pochebut L., I. Meyzhys (high individualism), 4) S. Novosad collectivism and individualism take almost flat position).

Here, we believe that you should pay attention to some inconsistencies.

First, most studies Ukraine demonstrates a fairly high rate of power distance, which according to the theory of G. Hofstede, which is supported by most of his followers, should indicate a predominance of individualistic tendencies.

Second, as is clear from the analysis within the studies conducted by western experts, the Ukrainian culture shows not only an individualistic orientation. Even indicators that are working authors somewhat in their methods

(although are quantified in the same dimensions as in our research) as a result get different conclusions. You may work in favor of individualism in fact belong to the authors project individualistic cultures and testing techniques mainly within the western individualistic cultures, which warned D. Matsumoto.

Thirdly, we should also note that research results are still somewhat indirect. Settings for safety and conformity, for example, in our opinion, can only indicate a situational socio-economic and political problems that appear in individual well-being and accordingly affect the internal psychological priorities, but do not demonstrate the benefits collectivist mentality nature and value Ukrainian culture.

In addition, theoretical analysis indicates collections by the inability to determine what type of Ukrainian culture can be attributed, at least today. Therefore, at present we can only say with certainty unless the ambivalence of Ukrainian culture, although this claim is partly mediated by objective factors forming Ukraine as a country going through and going through hard times.

Keywords: individualism, collectivism, Ukrainian culture, values, quantitative research.

УДК 132. 156

Смірнова Олена Олександрівна
викладач

РИТУАЛ ЯК СКЛАДОВА МАГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

У статті розглядається магічний ритуал і як частина давньої культури, і як культурний феномен сучасності. Автор висвітлює спроби наукової інтерпретації даного явища в контексті культури сьогодення, розглядає цю складову архаїчної культури як детермінанту сучасного знання.

Також докладно проаналізовано поняття магічного ритуалу з урахуванням його соціально-історичних, естетичних, культурних та інших аспектів. Визначається зміст, сутність феномена, методологічні засади його дослідження.

Ключові слова: магія, ритуал, культура, феномен, символ, філософія.

Життя сучасного суспільства сповнене явищ, визначення яким дати досить непросто в силу їх суперечливої природи або повної відсутності можливого пояснення. Серед таких явищ на першому місці – магія і магічні ритуали.

Проблема магії, магічного ритуалу, їх еволюції – одна з найцікавіших серед проблем організації та існування соціокультурного простору, в якому ми сьогодні перебуваємо. Це один з феноменів, з яким стикається кожна людина, одна з актуальних проблем соціальної філософії та культурології на рубежі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Магічний ритуал як явище має, безумовно, низку аспектів – соціальний, історичний, етнічний, психологічний, естетичний, етичний, філософський, культурний. Очевидно, що магічна складова присутня у всіх релігіях світу: віра в надприродне, способи паранормального освоєння світу, стереотипи несвідомого – все це бере свій початок з епохи анімізму і чаклунства, все це живе в душі будь-якого віруючого і сьогодні. У той час, коли офіційна наука стрімко наближує нас до пояснення багатьох явищ, які вважалися магічними, інтерес до розуміння самої суті магічних ритуалів зростає.

Магія, що уособлює первину єдність людини та природи в її ритуально-магічному вираженні, сягає інстинктивного рівня та існує в психіці індивіда на рівні несвідомого, має власні понятійно-знакові будови, що здійснюються паралельно природі знання. На думку сучасного дослідника магії В. Павлової, "магія принципово непереборна навіть в умовах раціонально-прагматичного підходу в окрему історичну епоху, але особливо актуальна в умовах кризи соціальних інститутів, адже вона виконує специфічні культурні функції" [6, 3].

Існує безліч концепцій, які розглядають ритуал з різних точок зору, але під ритуалом насамперед мається на увазі особлива дія, спрямована на досягнення певної мети, зумовленої космологічними уявленнями про світ. Ці уявлення відрізняються в деталях, але концептуально зводяться до думки про те, що космос як нескінченне, досконале творіння виник з Хаосу. На думку античних філософів, Космос як світопорядок не скасовує і не вичерпує Хаос, він не тільки включає Хаотичне в себе, а й взаємодіє з ним (Демокрит, Платон).

Основним завданням нашого дослідження є уточнення традиційних установок щодо магічних ритуалів, з'ясування змісту артефактів, які свідчать про їх ритуальне призначення.

Античні філософи вважали, що неперервне відтворення світопорядком самого себе не має мети поза собою (Піфагор, Геракліт). У даному випадку процес можна ототожнити з метою. Отже, і світобудова, і кожна його складова, включаючи людину, мають спільне походження, спільну структуру і загальні закони існування. Світ, на думку древніх філософів, відтворює себе в безперервному циклі структурування, впорядкування, повернення у вихідний хаотичний стан.

Світоустрій включає в себе як життя, створення, так і смерть, руйнування. Як стверджував К. Леві-Стросс, первісна людина оперувала логікою, що має кілька вимірів, виражених в елементах світопорядку. Всі елементи світопорядку – це форми, створені з хаотичної безформності. Отже, творення

нових форм для первісної людини – це певний процес, яким можна керувати, який підпорядковується певному набору дій, спрямованих на досягнення мети [4, 248].

К. Леві-Стросс вважав, що магічний ритуал – це спосіб "приручення" світу людиною. На думку вченого, магічний ритуал виконує безліч функцій: захисно-терапевтичну, інтегративну, креативну, координуючу, комунікативну, консолідуючу, функцію контролю агресивності, формування системи культурних символів та ін. [4, 211].

Сучасний дослідник магії С. Токарев запропонував класифікувати магічні ритуали за ступенем складності, за спрямованістю, за технікою дії, за сферою застосування, за цілями [8, 218].

О. Потебня стверджував, що магічний ритуал, трансформуючись у нових умовах, сприяє появі нових культурних форм і практик в системі розуміння світу і людини, яка постійно розширювалась, що дає йому право вважатися важливим феноменом культури [7, 80].

Стародавні філософи усвідомлювали людину не як окремих елемент, а як частину одного гігантського цілого (кініки, стоїки, Платон). В Упанішадах теж висловлюється ідея космогонічного устрою світу: "Коли зривають травинку, здригається весь Всесвіт" [4, 170]. Поділяючи думки античних мислителів, сучасна фізика розуміє Всесвіт як безмежну неподільну мережу динамічної активності, що дає підстави розглядати ритуал як спосіб світоутворення, життєзабезпечення світобудови.

На думку стародавніх філософів, ритуал позначає межу між хаосом і порядком, а стратегія життєдіяльності людини визначається тим, що виживання суспільства зумовлене взаємодією з навколишнім світом.

Говорячи про архаїчну модель світу як про самоорганізуючу систему, коректніше буде називати її міфоритуальною. Оскільки світ формується через взаємодію своїх частин, результат ретельної дії дає змогу ототожнювати частини між собою і частину з цілим.

В основі вивчення ритуалу як космогонічного дійства лежить ідея про те, що частина ізоморфна цілому і виступає в якості його діючої моделі. В обрядах кожен предмет, кожна дія, залишаючись собою або піддаючись руйнуванню, ілюструє епізод життя всесвіту, бо містить в собі фундаментальні властивості світу.

Міфоритуальне мислення можна назвати семіотичним, тому що для нього будь-який предмет – знак, що має своє значення і місце в системі світобудови. Являючись вираженням моделі світу, того, як його бачила і переживала первісна людина, цей предмет перетворювався на артефакт, штучний знак, образ світу. Уявлення про ритуал як про дію, пов'язану з космогонією, можна розширити до дії, що здатна перетворити світ.

Нерозрізненість речі і образу не означає, що архаїчна людина не відрізняла предмет від його зображення, але ідентичність предмета і образу в традиційній свідомості визначалася тим, що і те, й інше було рівне картині прояву загального змісту.

Погодимось з уже цитованим автором К. Леві-Строссом в тому, що "магічний ритуал – це просторово-часова точка з'єднання зон, моделей, елементів – усього, що існує у всесвіті і в свідомості: речей, людей, богів" [4, 145]. Звернувшись до стародавніх міфів, ми переконуємося, що божества, які з'явилися на початку створення світу, позначали космічні першооснови, не мали певного вигляду, відмінного від того, чим вони, власне, й були. Вони були природні, "космічні", але відносно наступних поколінь богів "старі" боги постають стихійними, певним чином – "несформованими" [9, 54].

Античні боги як моделі світу несли всі його прояви. Множинність їх функцій відображається в їх множинних іменах. Наприклад, образ Афродіти пов'язаний не тільки з небом (Уранія), а й з підземним світом. Її імена: Меланіда (Чорна), Скотія (Темна) згадуються Павсанієм; Епітімбія (Могильна) Плутархом [9]. Образ Афродіти пов'язаний також з морем. Афродіта Анадіомена з'явилася з морської піни і шанувалася як покровителька моря (Понтія) і мореплавців (Навархіда). На Боспорі була популярна Афродіта Анатура (Обманщиця).

Одне і те ж божество могло виконувати кілька функцій і декілька різних божеств – одну. Так, на святилищі боспорського міста Кітея здійснювалися обряди жертвопринесення Афродіті, Деметрі, Корі, Діонісу, Гераклові і деяким іншим [5, 94].

Частиною ритуалу або навіть самим ритуалом була й людина – один з інструментів і способів, за допомогою яких відбувається самоорганізація світу. Людина проникає в світопорядок через ритуал і займає в світовій системі визначене Космосом місце. Людина стає елементом діючого механізму міфоритуальної моделі світу. І як будь-який інший елемент космогонічної системи, вона виконує свою, призначену їй функцію, відчуває на собі вплив всієї системи і сама певною мірою впливає на систему. Саме цей аспект лежить в основі магічного ритуалу, здійснюваного людиною в усі часи його існування.

Що знала стародавня людина? Як отримала вона знання, що дають можливість вплинути на перебіг подій, на природу? Тут думки вчених розходяться кардинальним чином. Прихильники матеріалістичної концепції розвитку людини вбачають в магічних ритуалах лише безсилля людини перед природою і жалюгідну спробу "умилостивити" богів. Ідеалісти не прийшли до єдиної думки: одні вбачають в магічному ритуалі великий гріх, "змову з нечистою силою", інші – природну процедуру, усвідомлену лише "присвяченими", що володіють таємними знаннями.

Сучасні фізики, які мають досить високий рейтинг у вченому світі, пояснюють магічні дії за допомогою новітніх теорій торсіонних полів, квантової фізики і механіки, нових історичних відкриттів і гіпотез виникнення і розвитку життя на Землі (В. Диніч, М. Ельяшевіч, Е. Толкачов, Л. Томільчак).

Спроби дати відповідь на низку питань про здібності людини, її можливості, про те, наскільки підвладні їй сили природи, простір і час, які механізми запускаються при здійсненні магічних ритуалів, як вони взаємодіють із Всесвітом, здійснювалися завжди, але особливо загострився інтерес до магічних ритуалів сьогодні.

Виникають нові або відроджуються давно забуті теорії, які сучасною мовою позначаються "силою підсвідомості", "візуалізацією", "пробудженням інтуїції", "програмуванням" та ін.

Пропонується інтерпретація таємного сенсу деяких ритуалів, використовуваних ще первісними людьми, які отримали нове пояснення в наші дні. Наприклад, стародавній мисливець, зібравшись вбити великого звіра, малював його зображення на стінах печери і вражав його списом, імітуючи успішний результат полювання. Сьогодні ж магічні ритуали проявляються дещо в іншій формі, але суть їх не змінюється. Наприклад: якщо ви хочете стати власником великого гарного будинку – не ламайте голову над тим, як і де заробити багато грошей – просто уявіть собі, що це вже відбулося, створіть "думки-форми", запускайте в Космос "програму", і вона обов'язково спрацює.

Популярний в Україні автор "Алхіміка" П. Коельо пропонує наступну модель: "якщо людина чогось дуже хоче, весь Всесвіт їй допомагає" [3, 68]. Канадець Дж. Кехо, якому належить авторство книг про силу підсвідомості, доводить те ж саме, залучаючи для своїх доводів квантову механіку, фізичні закони збереження і перетворення енергії тощо [2, 59]. Прийоми, практично рівні магічним ритуалам, пропагуються авторами численних книг і телепередач, розміщуються в інтернеті. Але серед маси відвертої нісенітничі іноді трапляються книги, що змушують замислитися над явищем магічного ритуалу і побачити його по-новому, з висоти сучасного розуміння світу.

Звернення до стародавніх манускриптів, новий погляд на Біблійні тексти, нове прочитання античної спадщини, де людина розглядається як рівноправна і рівнозначна частина Космосу, дає підстави переглянути потенціал людини, зокрема її можливість впливати на деякі процеси силою думки, ритуалу, енергії, що посилюється на певну мету.

Відомий вчений XIX століття академік В. Бехтерев здійснював дослідження людського мозку і прийшов до висновку, що цей складний механізм використовується лише на 3-5% від його можливостей. Але йому доводилося працювати із людьми, мозок яких був розвинений набагато сильніше, ніж у більшості. Мабуть, ці люди і називалися в давнину магами.

Онука видатного вченого – академік, доктор наук Н. Бехтерева – довгий час очолювала інститут дослідження мозку при Російській академії наук, проводячи досліди над людьми, що володіють, як зараз кажуть, "паранормальними" здібностями. За їх результатами дослідниця дійшла висновку про те, що людина потенційно володіє такими можливостями, які не розкриті ще у більшості і не пояснені наукою, але це не заперечує факту існування особливих здібностей у деяких людей. Для ілюстрації достатньо звернутися хоча б до таких загальновідомих фактів, як телекінез – здатність пересувати предмети, не торкаючись до них (Н. Кулагіна), телепатія, яснобачення та ін. Та й таке явище, як гіпноз, що не викликає вже містичного страху, до кінця не вивчене і знаходиться в одній ієрархічній площині з магією.

Ймовірно, далеко не всі з нас знайомі з шаманами, але те, що описують мандрівники, поважні дослідники, вчені – заслуговує на увагу (А. Головнев, А. Мєдведєв). Які механізми впливу шаманів на зовнішній світ – питання відкрите і сьогодні. Чи піддається дослідження цього явища раціональним методам або залишається за їх гранню? Чи допускаємо ми, що існує якась сфера непізнаного, таємного світу, пізнати який на раціональному рівні неможливо? Якщо так, то ми мимоволі визнаємо право на об'єктивність езотеричних знань. Негативна відповідь знімає, відповідно, і саму проблему дослідження.

Представлена стаття не ставить завдання ні здійснення природно-наукового аналізу магічних ритуалів, ні звернення до містики. Нашою метою є культурологічний аналіз магічного ритуалу як феномена. Залишимо фізикам вивчення його механізму, який ще й сьогодні важко поєднується з офіційною, здебільшого атеїстичною наукою.

З позицій філософського осмислення, магічний ритуал можна розглянути як оформлення і "запуск" його згорнутого космічного початку. Можна припустити, що "культурність" архаїчної людини взаємопов'язана з його безособовістю. Для міфоритуального мислення "індивідуальність" є невпорядкованість, стихійність, природність, хаотичність, яка підлягає оформленню. Тобто все має "своє обличчя", але це скоріше не вираження конкретного в його унікальності, а деяка форма, оптимальна для цього виразу.

Зрозумівши підстави тотожності статуї і божества, людини і речі, що позначається і позначає, можна зрозуміти, чому в міфоритуальній культурі мистецтво не виділено як особлива сфера духовної діяльності, при тому, що якість виконання, майстерність, "глибина задуму" можуть вражати і сьогодні. Через те, що технологія створення речей входила в загальну космогенну схему, то "художнє" ремесло мало ритуальний характер. Технологічна, ритуальна правильність виконання забезпечувала правильність функціонування – утилітарного і семантичного.

В якості пам'ятників "мистецтва" виступають переважно ті "витвори" традиційної культури, які зосереджувалися в сферах, де відбувається вселенський розрив і вселенське оновлення.

Артефакт як ілюстрація ритуалу, як діюча модель світу "працює" і поза зоною безпосереднього контакту з людиною. Це можуть бути печери, піраміди, статуї в храмах. Річ, як і людський індивід, віддає свою унікальність загальному. У неї немає самоцінності й неповторності. Картина набуває суто образотворчої, естетичної функції, лише прориваючи магічне, з точки зору міфологічної свідомості,

коло. У результаті цього в ній замість магічно-міфологічного образу пізнається оригінальна форма художнього вираження [1, 34]. Такий прорив можливий з руйнуванням міфоритуальної моделі світу і становленням нового розуміння людини.

Криза раціонально-прагматичних підходів сьогодні свідчить про виникнення нових відносин магічного і логічного, навіть про розпад універсальної ієрархії в культурному досвіді людства, який завдяки сучасним ЗМІ і телекомунікаціям, комп'ютерним технологіям набуває вигляду нового неструктурованого буття. Саме культурологія в силу інтегративності характеру свого знання може об'єднати факти і сенси, створити нові підходи до розуміння магічного ритуалу.

Література

1. Кассирер Э. Сила метафоры [Текст] / Э. Кассирер // Теория метафоры [Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.] / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – С. 33-43.
2. Кехо Дж. Подсознание может все! [пер. с англ.] / Джон Кехо. – М. Поппури, 2010. – 94 с.
3. Коэльо П. Алхимик [пер. с исп.] / Пабло Коэльо. – М. : Алгоритм, 2000.– 224 с.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление [пер. с англ.] / Клод Леви Стросс. – М., 1994. – 384 с.
5. Молева Н.В. Культ Афродиты в Китейском святилище // Боспор и античный мир. – Н.Новгород, 1997. – С. 93-106.
6. Павлова В.А. Магия как форма вненаучного знания и психологического воздействия // автореф. дисс. канд. филос. наук : 09.00.01 / Павлова Влада Александровна. – Чебоксары, 2000. – 21 с.
7. Потебня А.А. Слово и миф / Потебня А.А. – М.: Правда, 1989.
8. Токарев С.А. Сущность и происхождение магии // Исследования и материалы по вопросам первобытных, религиозных верований [сборник научных статей]. – М. 1959. – Т.51. – 613 с.
9. Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора // Миф и литература древности. – М., 1998. – С. 203-204.

References

1. Kassirer E. Sila metafory [Tekst] / E. Kassirer // Teoriya metafory [Per. s ang., fr., nem., isp., pol'sk.] / Vstup. st. i sost. N. D. Arutyunovoy. – M.: Progress, 1990. – S. 33-43.
2. Kekho Dzh. Podsoznanie mozhet vse! [per. s angl.] / Dzhon Kekho. – M. Poppuri, 2010. – 94 s.
3. Koel'o P. Alkhimik [per. s isp.] / Pablo Koel'o. – M. : Algoritm, 2000.– 224 s.
4. Levi-Stross K. Pervobytnoe myshlenie [per. s angl.] / Klod Levi Stross. – M., 1994. – 384 s.
5. Moleva N.V. Kul't Afrodity v Kiteyskom svyatilishche // Bospor i antichnyy mir. – N.Novgorod, 1997. – S.93-106.
6. Pavlova V.A. Magiya kak forma vnenauchnogo znaniya i psikhologicheskogo vozdeystviya // avtoref. diss. kand. filos. nauk : 09.00.01 / Pavlova Vlada Aleksandrovna. – Cheboksary, 2000. – 21 s.
7. Potebnya A.A. Slovo i mif / Potebnya A.A. – M.: Pravda, 1989.
8. Tokarev S.A. Sushchnost' i proiskhozhdenie magii // Issledovaniya i materialy po voprosam pervobytnykh, religioznykh verovaniy [sbornik nauchnykh statey]. – M. 1959. – T.51. – 613 s.
9. Freydenberg O.M. Vvedenie v teoriyu antichnogo fol'klora // Mif i literatura drevnosti. – M., 1998. – S. 203-204.

Смірнова Е. А.

Ритуал как составляющая магической практики

В статье рассматривается магический ритуал как часть древней культуры и как культурный феномен современности. Автор освещает попытки научной интерпретации данного явления в контексте культуры настоящего, рассматривает эту составляющую архаической культуры как детерминанту современного знания.

Также проанализировано понятие магического ритуала с учетом его социально-исторических, эстетических, культурных и других аспектов. Определяется содержание, сущность феномена, методологические основы его исследования.

Ключевые слова: магия, ритуал, культура, феномен, символ, философия.

Smirnova O.

Ritual as a part of magical practice

In this article "A magical ritual as a sociocultural phenomenon" explores this author part of the ancient culture as an integral part of modern knowledge. In this work the author highlights the attempts of scientific interpretation of this phenomenon in the context of culture nowadays, considering this part of the archaic culture as determinant of modern knowledge. Relevance of the chosen topic is primarily due to an outstanding interest from culture, philosophers, social scientists, the practical application of magic in everyday life, the transition from the realm of magic and mythology, traditions within the scope of non-scientific theory. Special relevance factor is determined by a departure from rational and pragmatic way of thinking that calls for an alternative interpretation of the traditional things.

Exploring the magical ritual, author put the scientific contributions of famous scientist Claude Levi-Strauss, who defined an action as space-temporal point of zone connection, models, items – anything that exists in the universe and in consciousness: things, people, gods.

The author appeals to the developments of ancient philosophers that is indisputably positive. Thus, the author agrees with statements of Pythagoras, Heraclitus, as for the fact that continuous playback world order itself has no purpose beyond itself. Thus we conclude that the ancient philosophy point to a common origin, a common structure and common laws of existence of the universe, each of its component, including human being. The researcher makes a detailed analysis of ancient philosophical texts on mithorityuality. Analytical review of this work allows to estimate the change in theories of interpretation of the ritual.

The paper details the notion of magical ritual considering its socio- historical, aesthetic, cultural and other aspects. Determine the meaning, the essence of the phenomenon, its methodological basis of the study. The author based on the scientific achievements of domestic and foreign scientists, trying to refine traditional attitudes about the ritual, also to answer questions about places and values used in ritual artifacts. Considering the diversity expressed in these writings thoughts, allows you to create an objective vision of cultural ritual items.

The main object of the study is a refinement of traditional attitudes to magic rituals, clarification of the content artifacts that demonstrate their ritual purpose. The need to appeal to the ancient manuscripts, a new look at the biblical text, a new reading of ancient heritage where man is regarded as equal and equivalent of the Space is caused by the necessity to view human potential, in particular, its ability to influence some of the processes of the mind, ritual, energy sent for a specific purpose.

Integrative cultural doctrine allows to identify the use of ritual peculiar way of man's knowledge of the world, with the only difference that the use of various magical manipulation is a manifestation of human intervention in the Universe.

Scientific novelty of the presented paper is that magical ritual understood from the standpoint of modern philosophy and psychology, partly as a kind of thought-form that does not vanish with time, but is transformed into a new concept today. In support of this thesis, the author gives the example that in the modern world for an illustration of the ritual, without the use of traditional action can act artifact endowed with magical properties.

The author refers to the leading research in the philosophy of science, involving the analysis of the results of scientific experiments, the scientists of the Russian Academy of Sciences in the field of neuroscience, quantum physics, and mechanics, new historical discoveries.

This scientific study is designed to answer a number of questions in the field of contemporary cultural studies. The paper does not prevail no thoughts about the phenomenon of anti-science magical ritual about it openly esoteric meaning. Cogence nominated in studies designed to assess the cultural aspect of traditional concepts.

In the area of modern consciousness research emphasized cognitive interest in the study of supernatural human capabilities, especially by scientists.

In this paperwork, the main accent is made on the interaction of magic and logic that causes a change in the modern interpretation of the cultural aspect of ritual.

Key words: magic, ritual, culture phenomenon, symbol, philosophy.

УДК 008.130.1

Трунова Ірина Миколаївна
здобувач

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ У ХМЕЛЬНИЦЬКІЙ ОБЛАСТІ: початок ХХІ століття

У статті висвітлено основні тенденції проведення культурно-мистецьких фестивалів у Хмельницькій області у 2000–2013 рр. Проаналізовано вплив цих дійств на майстерність учасників та формування у них і глядачів нового світовідчуття в умовах демократизації суспільства. Узагальнено новітній досвід реалізації режисерських задумів, а також намічено шляхи розв'язання існуючих проблем.

Ключові слова: всеукраїнський, культура, мистецтво, міжнародний, народна творчість, Поділля, театр, філармонія.

Із проголошенням незалежності України докорінно змінилася практика підготовки і проведення такої випробуваної часом форми морально-естетичного виховання людей, як культурно-мистецькі фестивалі. Адже нині ми працюємо за новими світоглядними засадами, формуючи та плекаючи у людей нове світовідчуття. Звільнившись від багаторічного впливу компартійної ідеології, постійних цензурних утисків, командно-адміністративного впливу чиновників, згадані дійства стали справді народними, яскравими проявами демократизації суспільства, зберігання і розвитку кращих національних традицій, що утверджують християнські ідеали, добрі смаки, прагнення до самовдосконалення.

Ця стаття – одна з перших спроб услід за відомими дослідниками

П. Слободянюком, Л. Баженовим, О. Ільїнською, Т. Стан та іншими узагальнити набутий досвід фестивального руху на Хмельниччині в умовах сучасного соціокультурного простору, розкрити проблеми, намітити шляхи її розв'язання, що й визначає її мету та дослідницькі завдання. Крім того, наукове осмислення окресленої теми нині перебуває лише на початковій стадії, що аж ніяк не сприяє поширенню кращих набутиків, недопущенню прикрих помилок і на рівні країни, і в різних регіонах. Тому дослідження практики проведення культурно-мистецьких фестивалів, зокрема в регіональному аспекті, є одним з актуальних завдань сучасної культурології.

Слово "фестиваль" походить, як відомо, від французького festival – веселий. Словник іншомовних слів із "Бібліотеки державного службовця" тлумачить цей термін як "огляд найкращих досягнень мистецтва" [18, 932]. Академічний "Словник української мови" подає значно ширшу дефініцію фестивалю: це – "масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва; показ, огляд якого-

небудь виду мистецтва" [19, 580]. Саме таке визначення цілком прийнятне у контексті нашої статті. Щоправда, за роки незалежності акцент перемістився з першої частини наведеної дефініції на другу; іншими словами, ми перейшли від масовості (точніше – псевдомасовості), що була характерною для соціалістичного ладу, до забезпечення належної якості кожного заходу. Це стосується і пропонованих творів, і рівня виконавської майстерності, якщо йдеться, наприклад, про серйозну музику, естраду чи театр.

"Здійснюючи невеличкий екскурс в історію, доцільно зазначити, що протягом радянського періоду для очільників управління культури Хмельницької області, як і для відповідних діячів усієї УРСР, найважливішим у реалізації фестивальної політики правлячої комуністичної партії було не допустити ідейних прорахунків у формуванні репертуару, що могло закінчитися звинуваченнями в "українському буржуазному націоналізмі", домогтися якнайбільшої масовості навіть за рахунок приписок. Старше покоління пам'ятає лозунги на зразок "Мистецтво належить народів", "Кіно – найважливіше з мистецтв", що увінчували сцени і клубів, і будинків культури, й інших закладів, де виступали як професійні митці, так і учасники художньої самодіяльності. Щодо останніх, то до чималої їх частини керівні органи застосовували ті чи інші засоби впливу – так звані моральні й матеріальні стимули, що спонукали простих людей виходити на сцену не за велінням серця, а для "галочки" у звіті чиновника. І основним критерієм при визначенні переможців було не те, "як звучало", а "що звучало"."

Демократизація суспільства після 1991 року позитивно позначилась і на сфері культури й мистецтва, зокрема на практиці підготовки та проведення фестивалів.

Як цілком слушно зазначили П. Слободянюк та О. Жалюк, зміни в умовах державної незалежності "дали відчутний поштовх розвитку національної свідомості і самосвідомості народу, його історичних етнокультурних витоків. Формуються нові духовно-культурні основи національно-культурного життя... Ці новітні духовно-культурні тенденції пов'язані, насамперед, з процесами демократизації, а також зростанням ролі релігії в духовному житті людей та її впливу на їхню свідомість, моральні ідеали. З іншого боку, змінюються офіційні підходи і пошуки шляхів розвитку культурно-освітньої роботи..." [12, 357].

На початку поглянемо детальніше на ситуацію в професійному мистецтві, яке на Поділлі презентує насамперед колективи філармонії, двох обласних театрів (академічного музично-драматичного ім. М. Старицького і театру ляльок) та єдиного в Україні муніципального театру моно-вистав "Кут", а також славнозвісного державного академічного ансамблю пісні й танцю "Козаки Поділля" під орудою народного артиста України Миколи Балемі, без якого важко уявити солідні дійства. Звичайно, охопити все неможливо, адже загальна кількість міжнародних, всеукраїнських, обласних та інших фестивалів на Поділлі щорічно сягає сотні, тому зупинимося на основних.

Значне місце у концертній діяльності обласної філармонії займають фестивалі органної і камерної музики та міжнародні фестивалі камерної музики "Хмельницький камер фест". Ці дійства стали знаковими для мистецького життя не тільки Хмельниччини, а й усієї України.

Перший Подільський фестиваль органної і камерної музики, який філармонія провела в листопаді-грудні 2000 року, був присвячений 30-річчю органного мистецтва України, 10-річчю органного залу філармонії та 90-річчю Арсенія Котляревського – натхненника зародження органного мистецтва на Хмельниччині.

Авторами мистецького проекту "30 років органного мистецтва в Україні" стали професійні органісти – заслужений діяч мистецтв України Галина Булибенко та Орест Коваль.

У фестивалі взяли участь: Ганна Мокрова (Луганськ), заслужені діячі мистецтв України Галина Булибенко (Київ) і Георгій Курков (Вінниця), дипломанти Міжнародного конкурсу Ольга Дмитренко та Ірина Харечко, Валерій Коростельов (усі – Київ), Володимир Самохвалов (Дніпропетровськ), Ірина Фурман (Одеса), Наталія Молдован (Хмельницький), артисти нашої філармонії лауреат обласної премії імені Т. Г. Шевченка Валентина Щур (скрипка), Тетяна Ковтуненко (сопрано), заслужена артистка України Марія Ясіновська (сопрано).

Наступні п'ять фестивалів відбулись у 2001–2006 роках.

2009 року численних гостей скликав Відкритий фестиваль органної та камерної музики, а в 2011 році – Міжнародний органний фестиваль [6].

Однією з основних подій концертної діяльності філармонії є міжнародний фестиваль камерної музики "Хмельницький камер фест" [11], що закріпив за собою чільне місце і значення не тільки в музичній культурі Хмельниччини, а й є високим музичним надбанням нашої держави. Ініціатор і організатор таких авторитетних мистецьких форумів – директор філармонії, кандидат мистецтвознавства Олександр Драган. Останній за часом з фестивалів відбувся 9–10 березня 2013 року. Мета цих заходів – широка пропаганда класичного та сучасного музичного успадкування, активне розширення кола прихильників камерної музики, приваблення їх високим рівнем професійної майстерності та музично-виконавської культури учасників фестивалю.

Можна без перебільшення стверджувати, що виступи зарубіжних і вітчизняних музикантів, їх спілкування і взаємозбагачення досвідом успішно виконують своє над завдання: популяризація української музики у світовому просторі.

Сказане підтверджує сам перелік учасників фестивалю, серед яких: лауреати міжнародних конкурсів Л. Бірюкова (флейта, Німеччина) та К. Ріттер (рояль, Німеччина), диригент Д. Злотник (Лит-

ва), камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії (керівник О. Драган), лауреати міжнародних конкурсів О. Полянський (рояль, Німеччина) і М. Кішіма (скрипка, Японія), Л. Футорська (скрипка), Т. Менцінський (віолончель), М. Драган (фортепіано), національний ансамбль солістів "Київська камера-та" (керівник – народний артист України В. Матюхін), народна артистка України Н. Матвієнко (вокал), заслужена артистка України Б. Півненко (скрипка), лауреати міжнародних конкурсів: Б. Галасюк (гобой), Д. Таванець (фортепіано), А. Тучапець (альт), А. Матвієнко (вокал), ансамбль "Pro-et-kontra" (Україна), заслужений діяч мистецтв України, композитор В. Камінський, заслужена артистка України О. Рапіта (рояль), Хмельницький муніципальний камерний хор (керівник – заслужений діяч мистецтв України І. Цмур), фортепіанний дует: лауреати міжнародних конкурсів Ю. Божик та Г. Панкова (рояль), лауреати міжнародних конкурсів Г. Блажей (флейта, Польща) і Т. Кабан (рояль, Польща), ансамбль "Flautando" Хмельницької обласної філармонії у складі лауреатів міжнародних конкурсів О. Малик (скрипка) і Т. Малика (флейта), М. Заводного (гітара), лауреати міжнародних конкурсів А. Савицька (скрипка, Швейцарія) та Я. Дзялак (скрипка, Швейцарія), фортепіанний дует: С. Чо (м. Вашингтон, США) та П. Замора (м. Сантьяго, Чилі), Ю. Успенська (вокал, м. Київ), І. Рябчик (фортепіано, м. Київ), Студентський симфонічний оркестр Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (керівник – заслужена артистка України З. Остафійчук), Галицький камерний хор (керівник – народний артист України В. Яценяк), диригент – народний артист України М. Скорик, соліст Національної опери України М. Губчук (баритон), концертмейстер А. Тітович (обидва – м. Київ), композитор О. Саратський (фортепіано), Академічний симфонічний оркестр Хмельницької обласної філармонії (керівник – заслужений діяч мистецтв України С. Леонов), диригент С. Дельті (м. Рим, Італія), лауреат міжнародних конкурсів О. Набіулін (фортепіано, Росія), народна артистка України М. Ясіновська (вокал), заслужена артистка України Н. Молдован (орган), балетна група "ПаГрав", диригент – заслужений діяч мистецтв України Г. Курков (м. Вінниця), камерний оркестр (м. Клайпеда, Литва), керівник М. Бакус, народна артистка України Л. Шутко (скрипка), заслужений діяч мистецтв України, композитор О. Козаренко (фортепіано), У. Шьонхальс (вокал, Німеччина), І. Созанський (фортепіано), диригент – народний артист України Ю. Луців, лауреат і дипломант міжнародних конкурсів М. Гумецька (фортепіано), Молодіжний академічний симфонічний оркестр "INSO-Львів", диригент – заслужений артист України В. Сивохіп, вокально-інструментальний ансамбль "Товтри", О. Муха (вокал, скрипка), струнний ансамбль "Quattro corde", заслужений артист Росії Ю. Богданов (фортепіано, Росія), Академічний камерний оркестр Чернівецької обласної філармонії (керівник П. Чеботов), Келвін Джонс (фортепіано, США), диригент – І. Вакуліна, заслужена артистка України Е. Чуприк (фортепіано), лауреат міжнародних конкурсів Андрій Карп'як (флейта).

Популяризації театрального мистецтва, обміну творчими здобутками, розвитку і збагаченню традицій національної культури, розширенню культурних зв'язків, сприянню інтеграції національного театрального мистецтва у світовий культурний простір слугує регіональний театральный фестиваль "На краю осені з Мельпоменою". Він започаткований у 2007 році [13] та відбувається на великій і малій сценах Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Старицького, який очолює вмілий організатор, заслужений працівник культури України Петро Данчук. Із його приходом на посаду генерального директора театр запрацював у новому ритмі, почав приємно дивувати шанувальників Мельпомени прем'єрами. Якщо раніше їх відбувалося за сезон одна-дві, то протягом останнього часу це число зросло до десяти. Як підмітила всеукраїнська преса [5], рекордом стало й те, що впродовж минулого сезону зіграно майже дві з половиною сотні вистав, більш як учетверо поліпшилися фінансові показники, запрацювала мала сцена. Театру цілком заслужено присвоєно звання академічного, а найменування на честь українського корифея М. Старицького зобов'язує ще вище піднімати планку успіхів.

Навіть у нинішніх складних для всієї країни фінансових умовах колектив спромігся 27 жовтня–2 листопада 2013 року належним чином прийняти гостей регіонального фестивалю "На краю осені з Мельпоменою". Його учасникам були митці з семи театрів: Волинського, Закарпатського, Львівського, Тернопільського, Хмельницького і Чернівецького обласних Музично-драматичних та Львівського міського драматичного імені Лесі Українки. Це одна з небагатьох у сучасній Україні мистецьких акцій, які мають на меті підтримати молодих режисерів, сучасних драматургів, художників, композиторів, акторів. Після кожної вистави відбувалися зустрічі з тим чи іншим колективом, під час яких учасники фестивалю, члени журі та інші фахівці у присутності представників ЗМІ детально обговорювали чергову виставу.

На закінчення фестивалю традиційно відзначено кращі спектаклі, відзнаки отримали і режисери, і сценографи, й актори, і музиканти. Яскраве багатогранне дійство, без сумніву, утвердило імідж Хмельницького як європейського театрального міста, авторитет його театру.

Однак фестиваль "На краю осені з Мельпоменою", в якому я брала участь як член журі, висвітлив і низку проблем. Зокрема, не могли залишитися непоміченими певні провали в реалізації наскрізного режисерського задуму, концепції того чи іншого спектаклю, у його темпоритмі, коли певні мізансцени дисгармонують між собою. Окремі режисери, переглянувши в інтернеті вистави за наміченою до постановки п'єсою, запропонували глядачам "спечений" нібито за власним рецептом "пиріг", але з уже відомою "начинкою". Маю на увазі реалізацію задуму, манеру гри виконавців, "обживання" декорацій. Болючим питанням для деяких акторів залишається і чистота та чіткість сценічної мови.

Чи не найбільш проблематичні стосунки режисерів із сучасними українськими драматургами. Як цілком слушно зауважив один із них, член журі фестивалю "На краю осені з Мельпоменою", заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки письменників України, головний редактор журналу "Літературний Тернопіль" Богдан Мельничук, "набили оскому різнополярні твердження: режисерів – про те, що нема з чого вибирати, бо тексти, які пропонують драматурги, не витримують жодної критики (але цілком варті постановок нові п'єси є, українські драматурги отримують призи на літературних конкурсах, у т. ч. щорічно на міжнародному "Коронація слова"); а драматургів – про те, що їхніх п'єс у театрах не тільки не ставлять, а й навіть не читають. Розірвати це зачароване коло не спроможне й Міністерство культури України, позаяк, згідно із законодавством, театри самі формують репертуарну політику" [16].

Цілком погоджуємося з твердженням відомого організатора театральної справи, науковця, кандидата мистецтвознавства, професора, народного артиста України Л. Данчука стосовно формування репертуару. Зокрема, в тому, що переважання у ньому творів зарубіжних авторів – показник нездорової тенденції [3, 79]. Тільки-но театри отримали свободу і їм перестали диктувати, що ставити, всі кинулися смакувати західну драматургію – мовляв, саме там новий театр, саме звідси можна запозичити порятунок від власного творчого банкрутства. А запорука успіху, на моє переконання, – у розумно-пропорційному поєднанні зарубіжних та українських творів, постановці п'єс і класиків, і нинішніх авторів. Саме тому один із наступних фестивалів "На краю осені з Мельпоменою", які ми вирішили проводити раз на два роки, плануємо присвятити сучасній українській драматургії, її сценічній інтерпретації.

Хмельницький обласний театр ляльок спільно з управлінням культури обласної державної адміністрації започаткував у 2003 році міжнародний фестиваль-лабораторію театрів ляльок "Дивень". Його мета – популяризація цього виду мистецтва, обмін творчими здобутками та підвищення професійної майстерності акторів, режисерів, художників, технологів театрів відповідного профілю.

На високому організаційному рівні було проведено чотири фестивалі, на яких своє мистецтво презентували 45 театрів з України, Росії, Білорусі, Молдови, Польщі, Ізраїлю, Литви [2].

Завдяки фестивалю ляльок театр розширив коло друзів та прихильників, збагатився творчим і технологічним досвідом. А жителі Хмельницького й області отримали можливість відкрити для себе чарівний світ "граючих" ляльок або краще пізнати його. Цьому сприяв різножанровий репертуар кращих вистав театрів з Києва, Вінниці, Луцька, Львова, Полтави, Рівного, Сімферополя, Черкас, Москви, Санкт-Петербурга, Іваново, Краснодара, Курганна, Тули, Бреста, Вітебська, Гродно, Мінська, Кишинєва, Вальбжиха, Тель-Авіва, Панєвежиса.

На лабораторіях були проведені майстер-класи для технологів театру ляльок, які обмінювалися досвідом і професійними секретами. Для акторів організатори запропонували майстер-класи з ритміки, пластики, сценічного руху, техніки ляльководіння, на які запрошували провідних спеціалістів у своїх галузях. Для режисерів заняття проводили відомі критики та мистецтвознавці з Києва, Львова, Харкова, також нормою стало обговорення показаних вистав.

Міжнародний фестиваль-лабораторія театрів ляльок "Дивень" за своїм лабораторним напрямком і завданнями є абсолютно оригінальним на фестивальному мапі України. Вже надійшло багато пропозицій від цікавих театрів, і ми сподіваємося, що у вересні 2014 року до Хмельницького на чергове свято справді високого мистецтва зберуться провідні театри України й зарубіжжя.

Також чимало гостей, у т. ч. закордонних, збирають фестивалі "Розкуття", які організовує у монотеатрі "Кут" його керівник заслужений артист України Володимир Смотров. У 2013 році відбувся вже 19-й такий огляд робіт митців цього складного жанру [14; 17; 10; 7].

Щодо інших професійних і аматорських колективів та виконавців, то й для них своєрідним критерієм майстерності стали творчі заходи міжнародного, всеукраїнського та обласного значення, з яких найбільш вагомими та змістовними є фестивалі й свята. Серед них наймасштабніші: міжнародний фестиваль національних культур "Острів семи скарбів" у Кам'янці-Подільському [1], всеукраїнські: фестиваль-конкурс бандурного мистецтва "Золоті струни" [15], свято народного костюма "Жива традиція", регіональні: фестиваль духової музики "Сурми Поділля", етнофестиваль "Болохівські гостини" у місті Старокостянтинові, фестиваль-конкурс хореографічних колективів "Золоте коло" у м. Шепетівка, регіональний фестиваль-конкурс "Душа землі моєї".

Щодо останнього, то він відбувається у мальовничому курортному містечку Сатанів Городоцького району – краї древніх Волхвів – і є значною подією на Хмельниччині. З різних областей України сюди приїздять фольклорні, хореографічні колективи й народні музики, щоб подарувати свій талант як жителям Городоцького району, так і відпочивальникам із Росії та України. Під час фестивалю тривають виставки художніх виробів майстрів народного мистецтва, концертне дійство "Мистецьким перевеслом віншуємо наш край", конкурс фольклорних гуртів, туристичні змагання, етномайданчики, свято народної кухні, майстер-класи подільського танцю, фестивальний подіум "Українська вишиванка", а завершується все це грандіозним гала-концертом фестивалю.

Знаковою подією в культурно-мистецькому житті Хмельниччини, що свідчить про повернення до чистих джерел народної творчості, став Всеукраїнський фестиваль-конкурс бандурного мистецтва "Золоті струни", який відбувся в Хмельницькому в квітні 2012 року. Учасниками дійства були 55 талановитих бандуристів із тринадцяти областей України. У ході заходу проведені урочисте відкриття і

святковий концерт, концерти учасників дитячих музичних школах міста, конкурсні прослуховування, майстер-класи й завершальний гала-концерт. Фестиваль-конкурс, безперечно, посприяв розвитку бандурного мистецтва області та України в цілому, обміну педагогічним досвідом викладачів бандури спеціалізованих навчальних закладів і, зокрема, зростанню виконавської майстерності учнів-бандуристів дитячих музичних шкіл та студентів музичних училищ.

Свою значимістю і колоритом вирізнялося Всеукраїнське свято народного костюма "Жива традиція", яке у 2013 році було проведене в області вперше. Під час святкового дійства успішно відбулися: виставка-ярмарок народного одягу та прикрас із дванадцяти областей України, виставка шести колекцій етноодягу з Чернівців, Києва, Хмельницького та персональні вернісажі сучасного національного одягу представників п'яти областей України. Здійснено сценічний показ дванадцяти колекцій сучасного одягу з етномотивами. Художня частина свята була доповнена концертними виступами творчих колективів з Тернопільської, Хмельницької та Рівненської областей.

Цікаве явище культурно-мистецького життя краю – регіональний етнофестиваль "Болохівські гостини" [8], що 22 вересня 2013 року вже вдруге відбувся у м. Старокостянтинові. Цей культурно-мистецький проект став неповторним явищем на теренах України, піднявши історичний пласт забутої держави, яка в XI–XIII ст. існувала на території сучасної Старокостянтинівщини – Блохівщини.

Організатори фестивалю мають на меті відтворити історичну пам'ять нашого краю, розкрити перед всіма його велич, долучити всіх до невмирущого джерела народної творчості, яка сьогодні трансформується у сучасному мистецтві, але її коріння – в нашій пам'яті. На святі були представлені ремісничі цехи (ковальство, гончарство, ткацтво, зброярство та ін.) Також цього дня на великій фестивальной сцені виступали зірки world-music, фольклорні колективи, виконавці сучасного та народного спрямування, хореографічні колективи, троїсті музики та колективи, в основі репертуару яких – народна творчість. Це виконавці з Хмельниччини та інших областей України, на території яких була древня Болохівщина.

Також у Старокостянтинові проведено регіональний фестиваль духової музики "Сурми Поділля". Участь у ньому взяли провідні духовні оркестри області та гості з Тернопільської, Житомирської, Рівненської та Вінницької областей.

Унікальним культурно-мистецьким середовищем традиційно є древній Кам'янець-Подільський. У місті щороку проводять близько 460 фестивалів, свят, концертів, інших культурно-мистецьких заходів, у яких беруть участь понад 380 тисяч глядачів. Ці заходи – оригінальний симбіоз фольклору, сучасного мистецтва та шоу. Тут проходять, зокрема, міжнародний фестиваль національних культур "Острів семи скарбів", в ході якого відбуваються паркур-шоу і мега-дискотека "Global-Gj-fest", парад феєрверків і козацькі забави, а ще – шоу повітряних куль "Назустріч сонцю" [9]. А ще – фестиваль одружень "Весільна фортеця", фестиваль середньовічної культури "Форпост", історичні фестивалі "Брама часу", "Остання столиця", дитячий хореографічний фестиваль "RADEYA", фестиваль вуличного мистецтва "Республіка", "Фестиваль розваг "Аквадром", "Лютневі пригоди" та ін. Сотні позитивних відгуків із різних регіонів викликав організований також у Кам'янці-Подільському в 2010 році перший всеукраїнський фестиваль вільних людей "Free Hummans Fest" [4]. Вкладаючи у фестиваль затрати на внесок 20–30%, міська влада стимулює бізнесменів до співфінансування, що вимірюється не десятками, а сотнями тисяч гривень щороку.

У 2012 році відновлено проведення обласного фестивалю танцю "Золоте коло", який цього разу відбувся в Шепетівці. У дивовижно барвистому танцювальному колі поєдналися у вихорі танцю 20 колективів, які представили на цьому святі 60 танців, у тому числі українські народні, класичні, сучасні та бальні. Танцювальна мозаїка залишила незабутні враження у глядачів і отримала високу оцінку членів журі.

Разом із позитивними здобутками у фестивальной політиці краю бачимо і свої недоліки. Зокрема, через відомі всім об'єктивні причини, до яких, на жаль, долучилися й наші суб'єктивні. Не можна стверджувати про належну увагу управління культури, національностей та релігій облдержадміністрації до кіномистецтва. Незважаючи на фінансові труднощі, вітчизняний кінематограф усе-таки розвивається, не припинилося виробництво ні художніх, ні документальних фільмів. Щодо останніх, то певні напрацювання мають і любительські студії та окремі майстри на Поділлі. Отже, огляд того, що вони створили, був би аж ніяк не зайвим для підвищення їхнього рівня. Тим більше, що й багата історія, й динамічна сучасність краю – невичерпна криниця сюжетів для кінодокументалістики. Та й видатних людей, життєпис яких вартий відтворення на екрані, у нас було і є багато. Маю на увазі як митців – художників, акторів, письменників, так і виробничників, котрі навіть у наш складний час упевнено ведуть свої "кораблі", вміло обминаючи рифи ринкової економіки.

Стосовно художників, то вони теж потребують більше уваги і допомоги з боку нашого управління. Йдеться про організацію не тільки виставок і пленерів, що стали у нас традиційними, а й фестивалів образотворчого мистецтва, під час яких митці звітували б про свої здобутки, забезпечувалася б спадкоємність поколінь, тобто передача досвіду старших художників молодим. Отже, маємо налагоджувати тіснішу співпрацю з обласною організацією Національної спілки художників України. Сказане стосується і обласних організацій Національних спілок письменників і краєзнавців України; зокрема, більшої активності чекаємо від музею "Літературна Хмельничина", що теж міг би стати базою для проведення відповідних фестивалів, особливо для молодшого покоління, котре, як відомо, втрачає інтерес до книжки, плутаючись у сітях інтернету.

Ця стаття, зрозуміло, не претендує на вичерпність висвітлення теми, але, на нашу думку, все-таки дає змогу окреслити певні тенденції, зробити належні висновки з проаналізованого матеріалу, які, сподіваюся, будуть корисними не лише для нас, а й для керівних кадрів культури і мистецтва в інших областях.

Література

1. Гайдамашко В. І розлилась фестивальна повільність...: [про міжнар. фест. нац. культур "Острів семи скарбів", який пройшов у Кам'янці-Поділ.] / В. Гайдамашко, М. Гордичук, П. Гаврилюк // Кам'янець-Поділ. вісн. – 2010. – 8 жовт.
2. Гостинна Д. "Дивень" і чарівне свято театрів ляльок: [IV Міжнар. фест. ляльок відбувся у Хмельницькому] / Д. Гостинна // Поділ. вісті. – 2012. – 29 трав. – С. 3.
3. Данчук Л. Слов'янські театральні зустрічі (кінець ХХ – початку ХХІ ст.) / Л. І. Данчук, П. І. Данчук. – Житомир: Полісся, 2007. – 240 с. – С. 79.
4. Залуцька О. Кам'янець-Подільський заповнили вільні люди: [про перший Всеукр. фест. вільних людей "Free Humans Fest"] / О. Залуцька // Поділ. вісті. – 2010. – 19 жовт.
5. Козак І. Драма, що вийшла за рамки сцени / І. Козак // Голос України. – 2013. – 25 трав.
6. Козак І. Тут збираються органісти: [про міжнар. фест. органної музики у Хмельницькому] / І. Козак // Голос України. – 2011. – 5 листоп. – С. 12.
7. Мельник І. "Відлуння" без боротьби: ювілейн. десятиї міжнар. фест. моновистав "Вілуння" пройшов у монотеатрі "Кут" / І. Мельник // Поділ. вісті. – 2009. – 3 верес.
8. Мельничук К. На перехресті минулого та сьогодення: [про етнофест. "Болохівські гостини" в Старокостянтинові] / К. Мельничук // Молодь України. – 2011. – 20 верес. – С. 4.
9. Міркотан О. Колиска повітроплавання: [фест. повітроплавання у Кам'янці-Поділ.] / О. Міркотан // Подільянин. – 2009. – 16 жовт. – С. 1–6.
10. Пасічник Г. Кутівчани зібралися на "Розкутівський" вечір: [фест. мономистецтв "Розкуття" у м. Хмельницькому] / Г. Пасічник // Проскурів. – 2010. – 21 січ. – С. 14.
11. Салій І. Суцвіття камерних мелодій: 9–19 берез. в обл. філармонії проходив "Хмельницький камер-фест" / І. Салій // Проскурів. – 2013. – 21 берез. – С. 14; фото.
12. Слободянюк П. Я. Фестивалі, конкурси, свята на Поділлі: новітні пошуки в умовах незалежної України / П. Я. Слободянюк, О. П. Жалюк // Освіта, наука і культура на Поділлі: зб. наук. праць. – Кам'янець-Подільський, 2010. – С. 357–368.
13. Слободянюк Т. "На краю осені з Мельпоменою", або Театральні побачення по-хмельницьки: [перший Поділ. міжрегіон. фест. сучасної укр. драматургії "Театральна осінь–2007, або На краю осені з Мельпоменою"] / Т. Слободянюк // Поділ. вісті. – 2007. – 13 груд.
14. Слободянюк Т. "Розкуття–2013": подільські акценти: [про Всеукр. фест. мономистецтв і його організатора В. Смотрителя] / Т. Слободянюк // Поділ. вісті. – 2013. – 11 черв. – С. 5.
15. Слободянюк Т. Бандура: дзвін і подзвін: [у Хмельницькому пройшов Всеукр. фест.-конкурс бандур. мистецтва "Золоті струни"] / Т. Слободянюк // Поділ. вісті. – 2012. – 10 квіт. – С. 1, 6.
16. Слободянюк Т. Сім вечорів з Мельпоменою / Т. Слободянюк // Поділ. вісті. – 2013. – 12 листоп.
17. Слободянюк Т. У Хмельницькому – розкута Україна: [прийшов ХVІІІ всеукр. фест. мономистецтв "Розкуття"] / Т. Слободянюк // Поділ. вісті. – 2012. – 19 черв.
18. Словник іншомовних слів (Укл. Пустовіт Л. О., Скопненко О. І., Сютя Г. М., Цимбалюк Т. В.; за ред. проф. Любові Пустовіт. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с. – С. 932. – (Бібліотека державного службовця).
19. Словник української мови. Т. 10. Т–Ф/АН УРСР, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. – К.: Наук. думка, 1979. – 660 с. – С. 580.

References

1. Haidamashko V. I rozlylas festyvalna povin...: [pro mizhnar. fest. nats. kultur "Ostriv semy skarbiv", yakyy proishov u Kamiansi-Podil.] / V. Haidamashko, M. Hordynchuk, P. Havryliuk // Kamianets-Podil. visn. – 2010. – 8 zhovt.
2. Hostynna D. "Dyven" i charivne sviato teatriv lialok: [IV Mizhnar. fest. lialok vidbuvsia u Khmelnytskomu] / D. Hostynna // Podil. visti. – 2012. – 29 trav. – S. 3.
3. Danchuk L. Slovianski teatralni zustrichi (kintsia XX – pochatku XXI st.) / L. I. Danchuk, P. I. Danchuk. – Zhytomyr: Polissia, 2007. – 240 s. – S. 79.
4. Zalutska O. Kamianets-Podilskyi zapolonyly vilni liudy: [pro pershyi Vseukr. fest. vilnykh liudei "Free Humans Fest"] / O. Zalutska // Podil. visti. – 2010. – 19 zhovt.
5. Kozak I. Drama, shcho vyishla za ramky stseny / I. Kozak // Holos Ukrainy. – 2013. – 25 trav.
6. Kozak I. Tut zbyrautsia orhanisty: [pro mizhnar. fest. orhannoi muzyky u Khmelnytskomu] / I. Kozak // Holos Ukrainy. – 2011. – 5 lystop. – S. 12.
7. Melnyk I. "Vidlunnia" bez borotby: yuvilein. desiatyi mizhnar. fest. monovystav "Vilunnia" proishov u monoteatri "Kut" / I. Melnyk // Podil. visti. – 2009. – 3 veres.
8. Melnychuk K. Na perekhresti mynuloho ta siodennia: [pro etnofest. "Bolozhivski hostyny" v Starokostiantynovi] / K. Melnychuk // Molod Ukrainy. – 2011. – 20 veres. – S. 4.
9. Mirkotan O. Kolyska povitroplavannia: [fest. povitroplavannia u Kamiansi-Podil.] / O. Mirkotan // Podolianyn. – 2009. – 16 zhovt. – S. 1–6.
10. Pasichnyk H. Kutivchany zibralsia na "Rozkutivskyi" vechir: [fest. monomystetstv "Rozkuttia" u m. Khmelnytskomu] / H. Pasichnyk // Proskuriv. – 2010. – 21 sich. – S. 14.
11. Saliy I. Sutsvittia kamernykh melodii: 9–19 berez. v obl. filarmonii prokhodyv "Khmelnytskyi kamer-fest" / I. Saliy // Proskuriv. – 2013. – 21 berez. – S. 14; foto.

12. Slobodianiuk P. Ya. Festyvali, konkursy, sviata na Podilli: novitni poshuky v umovakh nezaleznoi Ukrainy / P. Ya. Slobodianiuk, O. P. Zhaliuk // Osvita, nauka i kultura na Podilli: zb. nauk. prats. – Kamianets-Podilskyi, 2010. – S. 357–368.
13. Slobodianiuk T. "Na kraiu oseni z Melpomenoiu", abo Teatralni pobachennia po-khmelnytsky: [pershyi Podil. mizhrehion. fest. suchasnoi ukr.. dramaturhii "Teatralna osin–2007, abo Na kraiu oseni z Melpomenoiu"] / T. Slobodianiuk // Podil. visti. – 2007. – 13 hrud.
14. Slobodianiuk T. "Rozkuttia–2013": podilski aktsenty: [pro Vseukr. fest. monomystetstv i yoho orhanizatora V. Smotryteli] / T. Slobodianiuk // Podil. visti. – 2013. – 11 cherv. – S. 5.
15. Slobodianiuk T. Bandura: dzvin i podzvin: [u Khmelnytskomu proishov Vseukr. fest.-konkurs bandur. mystetstva "Zoloti struny"] / T. Slobodianiuk // Podil. visti. – 2012. – 10 kvit. – S. 1, 6.
16. Slobodianiuk T. Sim vechoriv z Melpomenoiu / T. Slobodianiuk // Podil. visti. – 2013. – 12 lystop.
17. Slobodianiuk T. U Khmelnytskomu – rozkuta Ukraina: [pryishov XVIII vseukr. fest. monomystetstv "Rozkuttia"] / T. Slobodianiuk // Podil. visti. – 2012. – 19 cherv.
18. Slovník inshomovnykh sliv (Ukl. Pustovit L. O., Skopnenko O. I., Siuta H. M., Tsybaliuk T. V.; za red. prof. Liubovi Pustovit. – K.: Dovira, 2000. – 1018 s. – S. 932. – (Biblioteka derzhavnoho sluzhbovtisia).
19. Slovník ukraínskoi movy. T. 10. T–F/AN URSR, Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni. – K.: Nauk. dumka, 1979. – 660 s. – S. 580.

Трунова И. Н.

Некоторые аспекты проведения культурно-художественных фестивалей в Хмельницкой области: начало XX века

В статье освещены основные тенденции проведения культурно-художественных фестивалей в Хмельницкой области в 2000-2013 годах. Проанализировано влияние этих действий на мастерство участников и формирование у них и зрителей нового мироощущения в условиях демократизации общества. Изучено новейший опыт реализации режиссерских замыслов, а также намечены пути решения существующих проблем.

Ключевые слова: всеукраинский, культура, искусство, международный, народное творчество, Подолье, театр, филармония.

Trunova I.

Some aspects of cultural festivals in Khmelnytsky Oblast: beginning of the XXI century

One of the major events live performances Philharmonic is an international chamber music festival "Khmelnytsky cameras fest". The latest of the festivals held March 9-10, 2013. The purpose of these measures – wide promotion of classical and modern musical inheritance, active expansion of the supporters of chamber music, attracting a high level of professional skill and musical performance culture festival.

Popularization of theater, sharing creative achievements, development and enrichment of the traditions of national culture, the expansion of cultural ties, promote national integration of theater arts in the global cultural space serves as a regional theater festival "At the edge of the fall of Melpomene". It was launched in 2007 and takes place on large and small stages Khmelnytsky Regional Academic Music and Drama Theatre. Starytsky, led by a skilled organizer, Honored Worker of Culture of Ukraine Petro Danchuk. Even in the current difficult for the country under financial team managed October 27 – November 2, 2013 due to receive guests Regional Festival "At the edge of the fall of Melpomene".

However Festival "At the edge of the fall of Melpomene", in which I participated as a panel member, and highlighted a number of problems. In particular, could not go unnoticed by some failures in the implementation of cross-cutting director of design, the concept of a performance in his temporytmi when certain scenes dysharmonuyut together. Some directors, viewing the Internet is scheduled to play at the play, offered viewers a baked for allegedly own recipe "cake", but already famous stuffed. I mean the implementation plan, style of play performers "obzhivanie" scenery. Painful issue for some actors left and purity and clarity of theatrical language.

Khmelnytsky Regional Puppet Theater in conjunction with the Department of Culture of the Regional Administration, established in 2003, an international festival of puppet theater laboratory "Diven". His goal – to popularize this art form, sharing creative achievements and professional development actors, directors, artists, technologists theaters corresponding profile. High organizational level four festivals were held, in which his art was presented 45 theaters from Ukraine, Russia, Belarus, Moldova, Poland, Israel, Lithuania.

International Festival of Puppet Theater Lab "Diven" in its area of laboratory tasks and is completely original festival on the map of Ukraine. Already received many offers of interesting theater, and we hope that in September 2014 to Khmelnytsky on holyday really high art will bring together leading theaters in Ukraine and abroad.

Also, many guests, including foreign collect festival "Rozkuttia" that organizes monoteatry "angle" of his head Honored Artist of Ukraine Volodymyr Smotrytel.

For other professional and amateur troupes and performers, and for them a kind of mastery criteria were creative activities of international, national and regional significance: International Festival of National Cultures "Island of the seven treasures" in Kamenetz-Podolsk, nationwide: festival bandura art "Golden Strings" holiday folk costume "Living tradition", Regional: Wind Music festival "Trumpets skirts" etnofestyval "Bolohivski feasting" in Starokonstantyniv festival dance groups "Golden circle" in Shepetovka, regional festival "The soul of my land".

Significant event in the cultural life of Khmelnytsky became Ukrainian festival of bandura art "Golden Strings", held in Brussels in April 2012.

Its significance and color vyriznyalosya All-Ukrainian folk costume holiday "Living Tradition", which in 2013 was held in the first time.

An interesting phenomenon of cultural and artistic life of the region – Regional etnofestyval "Bolohivski feasting" that September 22, 2013 for the second time took place in Starokonstantyniv. Also Starokonstantynovi held regional wind music festival "Trumpets skirts." Took part in the spiritual leading orchestras area and away from Ternopil, Zhytomyr, Rivne, Vinnitsa regions.

Unique cultural and artistic environment is an ancient traditional Kamenetz-Podolsk. The city annually spent about 460 festivals, celebrations, concerts and other cultural events, involving more than 380 thousand people. These

measures – an original symbiosis folklore, contemporary art and shows. There are, in particular, the international festival of national cultures "Island of the seven treasures " in which there parkour, shows and mega- disco "Global-Gj-fest", a parade and fireworks Cossack fun , and more – show balloons "Towards the Sun" . And yet – Festival Wedding "Wedding fortress", a festival of medieval culture " Outpost " historical festival " The Gates of Time", " Last Capital", a children's dance festival "RADEYA", a festival of street art "Republic ", "festival entertainment" Akvadrom "The February adventures" and others. Hundreds of positive reviews from various regions caused also organized in Kamenetz-Podolsk in 2010, the first national festival of free men "Free Hummans Fest".

In 2012 he resumed conducting regional dance festival "Golden Circle", which this time took place in Shepetovke.

Together with the positive achievements of the festival see the land policy and its drawbacks. In particular, due to objective reasons known to all , which, unfortunately, also joined our subjective. You can not argue about the proper attention control cultures, nationalities and religions RSA to cinema. Despite financial difficulties, the country's film nevertheless evolving, has not stopped producing any art or documentaries. For the latter, have been done and amateur studios and individual craftsmen on the tail.

With respect to the artists , they also require more attention and help from our government. It concerns not only the organization of exhibitions and plein air that we were traditional , but Fine Arts Festival, in which artists have reported on their achievements, be ensured continuity of generations, ie, transfer of experience of senior artists young.

Keywords: nationwide, culture, art, international, folk, skirts, theater, philharmonic.

УДК 130.2 + 124.4

Кірієнко Анастасія Олександрівна
аспірантка

СПІВВІДНОШЕННЯ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ ТА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ: АНАЛІЗ ТЕОРЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Стаття присвячена питанню взаємодії історичного часу та творчого процесу як однієї з найактуальніших тем сучасності. В роботі аналізуються наукові теорії щодо співвідношення історичного часу та творчого процесу. Автор наголошує на тому, що формування творчого процесу знаходиться у взаємодії з навколишньою реальністю і безпосередній залежності від неї. Доводиться актуальність дослідження на сучасному етапі проблеми детермінації історичним часом творчого процесу, його безпосереднього впливу на формування, становлення та розвиток культури.

Ключові слова: творчість, творчий процес, історичний час, взаємодія, культура.

У науковій сфері ХХ – ХХІ ст. дедалі більшої актуальності набуває питання взаємозв'язку таких двох фундаментальних категорій, як історичний час та творчий процес, а також проблема детермінації творчого процесу історичним часом. Особливо у зв'язку з впливом останнього на розвиток та становлення людської культури. Актуальність цього питання цілком очевидна, адже на творчий процес впливає і соціальна дійсність, і політична ситуація певного історичного періоду. Отже, вивчення взаємодії історичного часу і творчого процесу та безпосереднього впливу першого на кінцевий результат останнього є найбільш животрепетним питанням сучасності. Визначення аспектів взаємозв'язку творчого процесу та історичного часу відкриє нові можливості для аналізу сучасного стану культури, вивчення її взаємодії з соціальною реальністю.

На даному етапі, незважаючи на велику кількість наукових робіт, присвячених окремо як проблемі творчості, так і проблемі історичного часу, можна констатувати, що питання взаємодії цих двох категорій, що безпосередньо впливає на світогляд митця та формування мистецького продукту, залишається відкритим та практично не дослідженим.

Мета даної статті заключається, по-перше, у необхідності систематизації існуючих досліджень щодо співвідношення історичного часу та творчого процесу. По-друге, ґрунтуючись на вивченні праць, варто спробувати виявити закономірності впливу історичного часу на творчу сферу та творчий процес, окреслити подальші шляхи вивчення даного феномена.

Проблематика творчості є вічною та невичерпною темою наукових дискусій, що у всі часи і епохи була і буде актуальною, адже феномен творчості відноситься до тих загальноприйнятих соціально-духовних цінностей, без яких суспільство не може мати своєї неповторності, можливості сходження до найвищих вершин прогресу. Це духовна скарбниця соціуму, що допомагає розкрити і етапи становлення культури, і зміст людського буття. А творчий процес, як зауважує В. Откидач, – одне із найдивовижніших і загадкових явищ у нашому світі. "Здавалося б, ще недавно якихось думок, ідей, дій, явищ і предметів просто не існувало, а нині вони вже співіснують поруч з нами, і ми можемо переконатися в їх бутті" [7, 236].

Спроби пояснити та осмислити суть творчого процесу здійснювались протягом багатьох століть. Велика кількість мислителів та дослідників так чи інакше вивчали цей феномен і знаходили свої рішення проблеми та відповіді на запитання: що ж таке "творчість"? А з виникненням неklasичної онтології філософія все частіше наголошує на міждисциплінарності творчої проблематики. Все більш очевидними стають взаємозв'язки інших категорій гуманітарного поля знань з категорією творчості.

Над природою творчого процесу міркували Платон, Арістотель, Плотін, Августин, Дж. Бруно, Б. Спіноза, І. Кант, Ф.-В.-Й. Шеллінг, Й.-Г. Фіхте, Г. Гегель, Л. Фейєрбах, Ф. Ніцше, В. Дільтей, А. Бергсон, Ж.-П. Сартр, А. Уайтхед, М. Бубер, Ж. Марітен, М. Бланшо, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, В. Соловйов, М. Бердяєв, Б. Вишеславцев, М. Бахтін, Г. Батищев, С. Гольдентрихт, Т. Григор'єва та ін.

Питання впливу суспільної свідомості на творчість представлено в працях Ю. Андрєєва, М. Ашманіс, В. Баранова, Ф. Гіренок, В. Єлісєєва, Н. Французової.

Окремий пласт наукової літератури присвячено темі творчості та особистості, що представлено в працях М. Бердяєва, С. Франка, С. Левицького, Д. Богоявленської, М. Мамардашвілі, О. Лосєва, В. Налимова, Л. Левчук, О. Оніщенко та ін.

Естетичний аспект проблеми художньої творчості отримує висвітлення в працях М. Арнаудова, П. Валері, Р. Ингардена, Е. Кассіра, Х. Ортеги-і-Гассета, В. Бичкова, Ю. Борєва, С. Ваймана, М. Кагана, О. Лосєва, М. Епштейна, О. Бенюк, А. Бичко, Т. Гуменюк, О. Живоглядкової, Н. Жукової, І. Зубавіної, Т. Кривошеї, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Петрової, Ю. Петрова, О. Поліщук, М. Северинової та ін.

Сучасна зацікавленість проблематикою творчого процесу зумовлена, з одного боку, ростом інноваційних компонентів людської діяльності, розвитком науково-технічного прогресу та прагненням контролювати виховання та розвиток творчих особистостей. А з іншого – бажанням пізнати особистість шляхом виявлення секретів творчої діяльності як одного з її фундаментальних проявів.

Безперечно більш глибоким, фундаментальним вивченням саме питання творчого процесу, етапів його формування займається психологія, адже творчість складний психічний акт, що виражається у втіленні і відтворенні в новій, оригінальній формі даних, що перебувають у свідомості людини. Це стадія праці, несвідомої роботи та натхнення, в результаті яких дані як би переходять з позасвідомої сфери в свідомість, а далі шляхом різних здібностей і навичок, вже притаманних людині, знаходять вираження, певну форму в різних продуктах діяльності, які являють собою щось нове [9, 729]. Психологія розглядає творчість здебільшого у двох аспектах: як психологічний процес створення нового і як сукупність властивостей особистості, які забезпечують її долучення до цього процесу. Багато науковців намагались і намагаються пояснити феномен творчого процесу з точки зору психології та психоаналізу (М. Нордау, З. Фрейд, А. Адлер, К.-Г. Юнг, В. Фріче, Ф. Гальтон, С. Балей, Е. Фромм, Л. Левчук, Д. Кучерюк, О. Оніщенко, С. Павличко, М. Русин та ін.).

Не маючи можливості докладно розглянути в рамках даної статті усі концепції творчості та творчого процесу, відмітимо, що представники усіх згаданих філософсько-естетичних напрямків констатують, що джерело сутності і функцій творчого процесу полягає в його детермінованості соціокультурними аспектами. Зауважимо, що все частіше і серед вітчизняних дослідників, і серед зарубіжних лунають думки щодо взаємовпливу світогляду і творчого процесу, їх органічної взаємодії. У дослідженнях, присвячених різним аспектам світогляду, творчість все частіше розглядається в якості явища, що визначається в значній мірі світоглядною системою особистості (Л. Стеклова, К. Шуртаков). Російські та українські дослідники досить докладно розглядають вплив суспільної свідомості на творчість (Ю. Андрєєв, М. Ашманіс, В. Баранов, Ф. Гіренок, В. Єлісєєв, Н. Французова, Л. Левчук).

Отже, проблема творчості має не тільки давню традицію вивчення, а й охоплює надзвичайно широкий спектр наук, що звертаються до даної проблематики. Адже елемент творчості присутній у будь-якій діяльності: фізичній, науковій, технічній або, як говорив відомий фізик П. Капіца – скрізь, де людина діє не за інструкцією. Сутність творчості полягає у створенні нового продукту, що має певну цінність. Технічна творчість має своїм кінцевим результатом винаходження нових пристроїв. У науковій сфері відкриваються нові закони та факти, те, що існує, але не було відоме. В мистецтві відкриваються нові естетичні та духовні цінності, створюються нові художні образи та мистецькі форми. А здійснення будь-якої творчості відбувається через творчий процес, не залежно від виду діяльності.

Звісно, кінцевий результат або продукт творчої діяльності різний у кожному виді творчості, однак психологічні аспекти створення творчого задуму єдині і обов'язково передбачають: суб'єкта творчості або творця; наявність внутрішніх якостей – уміння, знання, досвід, творчі здібності; та зовнішні чинники, що безпосередньо впливають на творчий процес та кінцевий продукт творчої діяльності – соціально-історичні події, певні умови чи обставини.

Важливою є теза відомого теоретика Е. Фромма щодо поняття "творчість": "Творчість це здатність дивуватися і пізнавати, уміння знаходити рішення в нестандартних ситуаціях, це спрямованість на відкриття нового і здатність до глибокого усвідомлення свого досвіду" [10, 44-45]. Отже, за Е. Фроммом, критерієм творчості є не якість результату, (хоча, на нашу думку, і вона важлива), а характеристики і процеси, що активізують творчу діяльність і продуктивність. А це не тільки внутрішні позасвідомі процеси індивіда, а й безліч зовнішніх факторів, що впливають на творчий процес. Відштовхуючись від тези відомого теоретика, підкреслимо, що мистецький твір завжди позначений рисами особистості його творця, який не тільки пізнає, спостерігає і переживає найрізноманітніші життєві явища, а й часто є їх безпосереднім учасником. Рік від року митець збагачує свої враження, знання, досвід, які так необхідні для творчості. Проте, як відмічає Л. Левчук, доти, доки митця глибоко не схвилює якесь життєве явище або людська доля, поки він не захопиться ними настільки, щоб переплавити цей життєвий матеріал у художні образи, відтворення ним навколишнього світу має загальний характер. По суті, загальне пізнання і спостереження життя – це поступова, іноді неусвідомлена підготовка до творчості, це своєрідний перший етап творчого процесу. Нарешті, як результат глибокого пізнання життя у митця складається задум художнього твору [6, 371].

Однак, говорячи про творчий процес, не можна не відмітити, що майже всі теоретики, котрі його вивчають, виокремлюють в ньому певні стадії. Як зауважує Л. Левчук, стадії творчого процесу, основні етапи роботи митця над окремими образами і цілим твором давно стали об'єктом прискіпливої уваги та вивчення психологів і мистецтвознавців [6, 374]. Неможливо відповісти на питання, який з етапів творчого процесу є головним, а який другорядним. Кожен з них – це внесок у складний процес художнього відтворення дійсності, що вимагає від митця максимальної людської та мистецької щедрості й вимогливості. Так і неможливо виявити, який із зовнішніх факторів найбільше впливає на формування творчого задуму. Однак факт впливу історичного часу на формування творчого світогляду митця є беззаперечним, а отже, і на сам творчий процес. Процес творчості завжди відбувається в конкретних соціально-історичних умовах, що безпосередньо на нього впливають, в тісному зв'язку з навколишнім світом, формами вже створеної культури, в розгалужену мережу яких завжди включений суб'єкт творчості.

Найперша спроба розкрити етапи творчого процесу належить російському інженеру і психологу П. Енгельмейєру. У своїх дослідженнях він зближує психологічну структуру технічної, наукової і художньої творчості, ввівши в наукову термінологію поняття "еврологія", "основною метою якої є вивчення виникнення всього нового, від першого проблеску в душі (і навіть раніше) до здійснення на ділі. Відтак будь-який винахід може представляти інтерес з різних сторін: технологічної, чисто механічної, економічної, еврилогічної і т.д." [8, 8-9].

П. Енгельмейєр ділив процес роботи винахідника на три акти: бажання, знання та вміння, що складають неподільно так звану трійцю творчості, а три акти-функції цих дій складають один "триакт". Перший акт (походження задуму), на думку психолога, починається з інтуїтивного зародження ідеї і закінчується з'ясуванням її самим об'єктом творчості. Поки в наявності лише ідея, ймовірний принцип майбутнього результату, на рівні якого в науковому дослідженні стоїть гіпотеза, а в художній творчості – задум. Другий акт (вироблення схеми або плану) – виробляє повний і здійснюваний план або схему, де в наявності все необхідне і достатнє. Третій акт вміння, конструктивне виконання винаходу – етап, що, на думку вченого, не потребує творчої роботи і може бути доручений будь-якому досвідченому фахівцеві. На даному етапі до задуму приладжуються не думки, а факти: тому тут вже починається боротьба з матерією, і весь успіх справи залежить від уміння, спритності і ремісничої рутини. Доки від винаходу є тільки ідея (I акт), винаходу ще немає: разом зі схемою (II акт) винахід дається, як уявлення, а III акт надає йому реального існування. У першому акті винахід пропонується, у другому доводиться, в третьому здійснюється. В кінці першого акту це гіпотеза; в кінці другого представлення; в кінці третього явище [8, 102-103].

Всі наступні спроби підпорядкувати творчий процес певній поетапності у більшості випадків також складалися з трьох етапів, з дещо видозміненим їх формулюванням. Наприклад, російський дослідник А. Блох, називав такі етапи творчого процесу: 1) виникнення ідеї (гіпотези, задуму); 2) виникнення ідеї в фантазії; 3) перевірка і розвиток ідеї. Відомий радянський вчений Ф. Левінсон-Лессінг сформулював наступні: 1) накопичення фактів шляхом спостереження і експериментів; 2) виникнення ідеї в фантазії; 3) перевірка і розвиток ідеї.

Подібні стадії, як зауважує Є. Ільїн, виділяли і зарубіжні автори, але з істотними доповненнями щодо позасвідомих процесів (Т. Рибо, А. Пуанкаре, Г. Уоллес та ін.) [2, 45].

Деякі дослідники називали на багато більше стадій творчого процесу, що містили в загальному переліку, окрім вищезазначених, такі: період інтелектуальної готовності, розсуд проблеми; пошук рішення; одержання принципу винаходу; перетворення принципу в схему; технічне оформлення та розгортання винаходу (П. Якобсон).

Досить оригінальну і, на нашу думку, слушну концепцію творчого процесу зустрічаємо в праці відомого болгарського теоретика М. Арнаудова "Психологія літературної творчості". Перший етап творчості – це задум, що виникає раптово та не пов'язаний ні з рефлексією, ні з розумовою роботою. Задум спочатку має цілісний характер. Це, як твердить М. Арнаудов, "загальне уявлення, основа наступного розвитку цілого". Становлення задуму перший етап творчого процесу. Другий і третій етапи дослідник визначає як концентрацію і виконання, тобто "стани, в яких переплетені емоційні та інтелектуальні елементи, в яких залежно від окремих випадків може переважати то дія уяви, то дія почуття або розуму, але завжди таким чином, що один елемент з'являється у зв'язку з іншими, однаково необхідними для виникнення і завершення художнього твору". Концентрація – це синтетична робота уяви та розуму, спрямована на розробку задуму, один з найбільш творчих етапів створення образної побудови твору. Саме цей етап вимагає максимального напруження внутрішніх сил митця. Виконання – останній етап творчого процесу – підпорядковується чисто розумовому підходу автора до матеріалу, супроводжується, як вважає М. Арнаудов, емоційним піднесенням, адже це завершальний етап роботи, коли відбувається остаточне внутрішнє і зовнішнє злиття митця з образами, виникає стан "сердечної теплоти, вживання або натхнення" [1, 466-492].

Зазначимо: намагання проаналізувати етапи творчого процесу не закреслюють індивідуальних особливостей праці кожного митця, які визначають своєрідність творчих процесів як у різних видах творчості, так і в різних видах мистецтв. Більшість теоретиків, що вивчають творчий процес, окреслюють триаспектність творчого процесу, що інтегрує його складові: предметну, соціальну і особистісну. В

появі ж нових стадій творчого процесу, як слушно відмічає Л. Левчук, мимоволі простежуються деякі психофізіологічні стани, які для того чи іншого науковця є найголовнішими [6]. Очевидним є і той факт, що не тільки індивідуальна творча обдарованість спонукає митця творити. Важливим є і психологічний стан митця, що окрім внутрішніх, притаманних кожній людині своїх особливостей, провокується (диктується) певними соціально-історичними умовами, потребами історичної дійсності, певними соціальними запитами, певними зовнішніми чинниками.

Питання впливу зовнішніх факторів – природи, кліматичних чинників, хвороб, погоди тощо – на творчий процес представлені в роботах українських науковців С. Тишко "Мандри Глінки, Ч.3. Подорожі на Піренеї або Іспанські арабески" та І. Жданько "Як погода стає явищем художньої культури (Роль кліматичних факторів у творчій біографії композиторів-романтиків)".

На особливу увагу в контексті питання взаємодії історичного часу і творчого процесу заслуговує робота українського естетика С. Курбатова "Історичний час як детермінанта творчого процесу", де наголошується на тому, що "історичний час реально обумовлює форми, зміст та результати творчого процесу. Детермінуючи творчий процес, історичний час суттєво впливає на якісні параметри культурного контексту, що постає як наслідок суто людського буття у світі. Універсальність естетичного підходу до реальності, його індиферентність до утилітарних параметрів буття дозволяє наблизитися до визначення сутності взаємодії історичного часу та творчого процесу. Водночас даний естетичний аспект відкриває та пояснює соціальний вимір людського буття, адже краса єднає і роз'єднує, рятує і зваблює, виправдовує та дискредитує. А кожна історична епоха має свої уявлення про красу, обумовлені часом" [3, 5]. Значимо, що автор розглядає історичний час як символічний контекст, у якому і крізь який розгортається специфічно людське буття у світі, і пропонує наступну класифікацію історичних епох: "а) епохи зі статичним контекстом, коли дисгармонійність теперішнього співвідноситься з гармонією минулого, а онтологічна ситуація людини визначається "одвічним поверненням" до витоків; б) епохи з динамічним контекстом, коли поряд зі співвідношенням з минулим з'являється більш важливий рівень співвідношення з майбутнім, який активізує творчий імпульс, спонукає людину активно створювати реальний контекст власного існування; та в) позаконтекстуальні епохи, репрезентовані так званим "перехідним часом", характерною рисою якого є відсутність темпоральних орієнтирів" [3, 16]. Підводячи підсумки, український науковець зазначає, що рух історії чимось нагадує калейдоскоп, в якому знову і знову змінюється конфігурація візерунка людської культури. Саме цю динаміку культурного буття людства можна зафіксувати за допомогою таких фундаментальних філософських та естетичних понять як історичний час і творчий процес, поняття, що втілюють в собі невипадковість, і навіть фатальність історичного руху.

Кожен культурний феномен є результатом творчого процесу, його конституюванням в певному історичному просторі як гармонійного (адекватного) або дисгармонійного (неадекватного) елемента цього простору.

Процес гармонізації буття здійснюється завдяки творчому процесу. Як в теологічній парадигмі творчий акт передує буттю світу і людини, творчий процес передує культурі, визначаючи стан останньої. Якщо розглядати історію як перманентний творчий процес, то саме в ньому і завдяки йому відбувається гармонізація буття. Ця гармонізація погоджує існування людини і людства з реальністю, в якій їх існування приречене протікати [4, 37-42].

Отже, з усього вищевикладеного стає зрозумілим та очевидним що найпершим зовнішнім фактором, в умовах якого перебуває творча особистість, є реалії історичного часу, що безпосередньо знаходить відображення спершу у внутрішніх переживаннях митця, а згодом і в кінцевому творчому результаті. Адже історичний час – це не тільки певний часовий відрізок історії, що має окреслені хронологічні межі, з особливим, притаманним тільки йому розвитком політичних, культурних і соціальних подій та ін., а й культурний код, що має своє відбиття у людських долях і впливає на їхню діяльність, зокрема творчу. І неважливо – чи йдеться про сиву давнину, чи про сьогоднішню однією з найперших характеристик історичного часу є культурне надбання епохи, творча спадщина. Саме час є основою формування культури, як культурний код він несе на собі весь змістовний вантаж історичної епохи, визначає її існування і пам'ять.

Як слушно зауважує М. Лаптева, змінити перебіг і напрям календарного часу людина не в змозі. Однак, саме діяльність людей змінює цінність одиниці історичного часу, так як однакові інтервали астрономічного часу по-різному насичені соціальними явищами і діями. Так, кожне століття в історичному часі це не просто сторіччя, що змінюють один одного, а час, що має якісне наповнення, певні події та характерні соціальні прояви, культурні надбання та ін. Історичні годинники показують не цифри і числа, а епохи і стадії у розвитку соціальних і духовних процесів. "Час не тільки фіксує тривалість, послідовність, швидкість, ритм, напрям суспільних процесів, а й є реальним обмежувачем соціального буття, яке обумовлює його безперервність" [5, 178-180]. І ця безперервність (історичний час), яка переривається в кожному конкретному суб'єкті, є детермінантою долі, а значить і детермінантою творчого процесу.

Література

1. Арнаудов М. Психологія літературного творчества / Михаил Арнаудов [пер. с болг. Д. Д. Николаева]. – М. : ПРОГРЕСС, 1970. – 654 с.

2. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб.: Питер, 2009. – 434 с.
3. Курбатов С. В. Историчний час як детермінанта творчого процесу / Сергій Володимирович Курбатов. – К. : Інформ. системи, 2008. – 172 с.
4. Курбатов С. В. Час як чинник створення контексту історії / С. В. Курбатов // Збірка наукових праць. Науковий вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. – К., 2001.– Вип. 34. – С. 37–42.
5. Лаптева М. П. Теория и методология истории: курс лекций / М. П. Лаптева. – Пермь : Перм. гос. ун-т., 2006. – 254 с.
6. Левчук Л. Специфіка творчого процесу в мистецтві / Л. Левчук // Естетика : Підручник. – К. : Вища шк., 1997. – 399 с.
7. Откидач В. М. Художня творчість: критико-бібліографічний огляд / В. М. Откидач // Збірник наукових праць. Культура України. – Х. : ХДАК., 2012. Вип 37. – С. 232-241.
8. Энгельмейер П. К. Теория творчества / П. К. Энгельмейер. – СПб. : Образование, 1910. – 208 с.
9. Энциклопедический словарь. "Творчість" / [ред. И. Е. Андриевского, К. К. Арсеньева, О. О. Петрушевского]. – С.-П. : Издательское дело, Брокгауз-Эфрон, 1901. – Т. XXXII. – 503 с.
10. Fromm E. The Creative Attitude, in Creativity and Its Cultivation, ed., Harold H. Anderson. – N.Y. : Harper and Row, 1959.

References

1. Arnaudov M. Psihologija literaturnogo tvorchestva / Mihail Arnaudov [per. s bolg. D. D. Nikolaeva]. – M. : PROGRESS, 1970. – 654 s.
2. Il'in E. P. Psihologija tvorchestva, kreativnosti, odarennosti / E. P. Il'in. – SPb.: Piter, 2009. – 434 s.
3. Kurbatov S. V. Istorychnyi chas yak determinanta tvorchoho protsesu / Serhii Volodymyrovych Kurbatov. – K. : Inform. systemy, 2008. – 172 s.
4. Kurbatov S. V. Chas yak chynnyk stvorennia kontekstu istorii / S. V. Kurbatov // Zbirka naukovykh prats. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu im. Tarasa Shevchenka. – K., 2001.– Vyp. 34. – S. 37–42.
5. Lapteva M. P. Teorija i metodologija istorii: kurs lekcij / M. P. Lapteva. – Perm' : Perm. gos. un-t., 2006. – 254 s.
6. Levchuk L. Spetsyfika tvorchoho protsesu v mystetstvi / L. Levchuk // Estetyka : Pidruchnyk. – K. : Vyshcha shk., 1997. – 399 s.
7. Otkydach V. M. Khudozhnia tvorchist: krytyko-bibliografichnyi ohliad / V. M. Otkydach // Zbirnyk naukovykh prats. Kultura Ukrainy. – Kh. : KhDAK., 2012. Vyp 37. – S. 232-241.
8. Jengel'mejer P. K. Teorija tvorchestva / P. K. Jengel'mejer. – SPb. : Obrazovanie, 1910. – 208 s.
9. Jenciklopedicheskij slovar. "Tvorchist" / [red. I. E. Andrievskogo, K. K. Arsen'eva, O. O. Petrushevskogo]. – S.-P. : Izdatel'skoe delo, Brokgauz-Jefron, 1901. – T. HHHIII. – 503 s.
10. Fromm E. The Creative Attitude, in Creativity and Its Cultivation, ed., Harold H. Anderson. – N.Y. : Harper and Row, 1959.

Кириєнко А. А.

Соотношение исторического времени и творческого процесса: анализ теоретических концепций

Статья посвящена вопросу взаимодействия исторического времени и творческого процесса как одной из актуальнейших тем современности. В работе анализируются существующие научные теории, касающиеся проблемы соотношения исторического времени и творческого процесса. Автор акцентирует внимание на том, что формирование творческого процесса находится во взаимодействии с окружающей реальностью и в непосредственной зависимости от нее. Доказывается актуальность исследования на современной этапе проблемы детерминации историческим временем творческого процесса, его непосредственного влияния на формирование, становление и развитие культуры.

Ключевые слова: творчество, творческий процесс, историческое время, взаимодействие, культура.

Kiryenko A.

Value of historical time and the creative process: an analysis of theoretical concepts

Due to the strong spread of modern scientific technology to all areas of human life, especially the arts, requires active research and understanding of the impact factor of historical time in the creative process. At this stage, despite the large number of scientific papers dealing separately as creative problem and the problem of historical time, we can say that the interaction of these two categories, which directly affects the outlook of the artist and artistic product formation remains open and is practically research.

The urgency of the matter but it is quite obvious, because the creative process and influences social reality and political situation of a certain historical period. Thus the study of the interaction of historical time and the creative process, and the first direct impact on the final result of the latter is the most burning questions of our time. Defining the relationship aspect of the creative process and the historical time open up new possibilities for the analysis of the current state of culture, study its interaction with social reality.

The article focuses on the interaction of historical time and the creative process, as one of the most pressing issues of contemporary. Namely, the problem of determining the creative process of historical time, in connection with its impact on development and a culture.

The article presents a number of scientific studies that deals with the topic of organic interaction of the categories "historical time" and "creative process". It primarily works in which creativity is seen as a phenomenon that, in turn, is influenced by the historical reality (L. Steklova, K. Shurtakov).

Emphasized, that many modern scientific research devoted to the topic of creative interdisciplinary perspective. The question of influence public consciousness on the creative process is concerned in the work of Y. Andreev, M. Ashmanis, V. Baranov, F. Girenok, V. Eliseev, N. Frantsuzova. Aesthetic aspect of creativity is seen in studies of M. Arnaudov, P. Valery, H.-G. Gadamer, R. Ingarden, E. Cassirer, Jose Ortega y Gasset, J. Sartre, V. Bychkov Y. Borev, S.

Wyman, M. Kagan, A. Losev, M. Epshteyn, O. Benyuk, A. Bychko, T. Gumenuk, N. Zhukova, T. Krivosheya, L. Levchuk, O. Onishchenko, Y. Petrov, A. Polishchuk, M. Severinova.

Noted that the current interest issues due to the creative process, from one side, the growth of innovative components in human activities, development of scientific and technical progress and aspiration to control education and development of creative personalities. On the other hand, the desire of studying personality by finding the secrets of creative activity, as one of its fundamental manifestations.

The special value in the context of the examined question is presented for us by work of E. Fromm "The Creative Attitude, in Creativity and Its Cultivation", in which talked that the most important criterion of creation are descriptions and processes which activate creative activity and productivity of creative process. And it is not only the internal subconscious processes of personality, but also a lot of external factors that affect the creative process. Artistic work always contains the lines of personality of his creator, which not only cognizes, looks after and experiences the most various vital phenomena but also is their direct participant.

Separately the known theories of the stages of creative process, which are an important constituent in forming of creative project and directly depend on many external factors, are examined in the article.

The special attention within the framework of our article is devoted the advanced study of the modern Ukrainian researcher S. Kurbatov "Historical time as a determinant of the creative process", which is the first substantial step on a way to the awareness of this question.

Universality of the aesthetic going near reality, Ukrainian scientist, his indifference to the utilitarian parameters of life allows to get around determination of essence of co-operation of historical time and creative process.

Summing up the results of his research, S. Kurbatov says that the movement of history is somewhat reminiscent of a kaleidoscope, which again and again, changing the configuration of the pattern of human culture. It is this dynamic cultural life mankind can be secured with such fundamental philosophical and aesthetic categories as "historical time" and "creative process", concepts that embody the non-randomness, and even fatality historical movement.

According to S. Kurbatov, every cultural phenomenon is the result of the creative process in a particular historical space at harmonic or disharmonic in this space. The process of harmonization of life is carried out due to a creative process. As in a theology paradigm a creative act is preceded the world and man, a creative process is preceded a culture, determining the state of the last. If to examine history as permanent creative process, exactly in him and due to him harmonization of life is carried out.

In the final section of the article summarized the research identified ways to further possible solutions to the problem.

Of course, the final result or product of creative activity in every different kind of creativity, but the psychological aspects of the creative intention of committing one, and be sure to include: the creator or the subject of creativity, the presence of intrinsic qualities – skill, knowledge, experience, creative skills, and external factors that directly affect the creative process and the end result of creative activity – socio-historical events, certain conditions or circumstances.

Further more in-depth study of the creative process of determination of historical time will open up new horizons in the study of world culture pages.

Keywords: creativity, creative process, historical time, interaction, culture.

УДК-316.356.2:347.61

Сушицька Інна Михайлівна
здобувач

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ СІМ'Ї ТА ШЛЮБНО-СІМЕЙНИХ ВІДНОСИН У СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті розглянуто трансформаційні процеси та історичний шлях формування сім'ї; з'ясовано основні аспекти становлення та розвитку шлюбно-сімейних відносин; проаналізовано сучасні тенденції розвитку української сім'ї. Особлива увага відводиться розгляду типів, структури сім'ї та шлюбно-сімейним відносинам.

Ключеві слова: сім'я, шлюб, шлюбно-сімейні відносини, соціально-культурний простір

Сім'я є найдревнішою соціальною інституцією, яка пройшла складний історичний та соціально-культурний шляхи формування та розвитку. Аналізом різних аспектів її функціонування, соціального потенціалу і способів його реалізації залежно від системи суспільних чинників, починаючи з античних часів, займалися філософи, соціологи, культурологи, демографи.

Соціально-культурне значення сім'ї визначає Біблія, яка тлумачить проблему в міфологічному та етичному плані. Дві частини Біблії – Старий і Новий завіт, взяті з різних епох, часто суперечать один одному, але в цілому – це апологія чуттєвої любові та патріархальної сім'ї.

Серед давніх текстів безсумнівний інтерес викликають літературна пам'ятка ХУІІІ ст. "Юности чесное зеркало" (1717 р.) та "Домострой" Сільвестера (ХУІ ст.), що стає спробою узагальнення традицій сімейного побуту. Сенс цієї книги – у відповідальності чоловіка та жінки одне за одного, за своїх дітей, старих батьків, за духовний та моральний стан сім'ї, за її матеріальне благополуччя.

Філософська спадщина представлена цікавими творами та висловлюваннями видатних мислителів: Платона, Аристотеля, Г.Канта, Я.Каменського, В.Соловйова, М.Бердяєва тощо [3, 135].

Наукові праці з історії сім'ї та шлюбу з'явилися порівняно недавно. До середини XIX ст. панували релігійно-догматичні погляди на шлюб та сім'ю, яка розглядалась як щось незмінне, що знаходило вираз в ототожненні патріархальної та буржуазної сім'ї. Те, що нарівні з моногамною сім'єю існували східне багатоженство (полігінія) або індійсько-тібецьке багатомужжя (поліандрія), істориками сім'ї просто ігнорувалося.

Початком систематичного наукового вивчення сім'ї стала праця Ф. Енгельса "Походження сім'ї, приватної власності та держави" (1884 р.), в якій простежуються зміни сім'ї та шлюбу в минулому, показується, що в ході історичного процесу послідовно змінювали одна одну три форми шлюбу: в добу дикунства – груповий (родовий) шлюб, у період варварства – парний шлюб, у часи становлення цивілізації – моногамія. Вище названа праця Енгельса має наукову історичну цінність і на сьогоднішній день.

У науці довгий час, фактично до 60-х років XIX століття, сім'ю вважали первісною найдавнішою формою стародавнього суспільства, з якої згодом виникали рід, плем'я, держава. Ф. Енгельс довів, що така формула не відбиває дійсного стану речей. Вивчивши наукову працю "Стародавнє суспільство" (1877 р.) Л. Моргана, скориставшись працями ряду інших вчених з історії стародавнього суспільства, він дав нове пояснення історичних форм сім'ї та шлюбу. Енгельс приділив особливу увагу еволюції форм сім'ї, її розвитку від групових форм до моногамії.

Системне дослідження сім'ї, за даними американського вченого Х. Крістенсена, було розпочате наприкінці XIX століття. До цього часу на сім'ю та шлюб мали значний вплив релігія, міфологія, філософія. Як відомо, у соціальній концепції Платона інтереси суспільства (держави) домінували над інтересами особистості. Великий інтерес представляють погляди на сім'ю і шлюб класиків німецького ідеалізму І. Канта, І. Фікте та Г. Гегеля, які розглядали сімейні проблеми, виходячи з теорії природного права нерівності чоловіка та жінки, вважали шлюб морально-правовим інститутом.

Соціологічний напрям у дослідженні сім'ї представлено працями Е. Дюркгейма ("Введення в соціологію сім'ї", 1888), М. Вебера ("Дружина і мати в правовому розвитку", 1907), Ф. Мюллер-Лієра ("Сім'я", 1911), У. Гудселла ("Історія шлюбу та сім'ї", 1915), С. Ціммерман ("Сім'я та цивілізація", 1917), Ч. Кулі ("Соціальна організація", 1908). В них остаточно закріпився відхід від європейської, особливо американської соціальної науки, від споглядальних схем в бік конкретно-історичного уявлення про сім'ю [5, 40-41].

Історичний погляд на сім'ю вивчався двома шляхами: за допомогою дослідження минулого родини, зокрема шлюбно-сімейного укладу так званих примітивних народів; шляхом вивчення сім'ї в різних соціальних умовах. Прихильником першого напрямку був швейцарський вчений І. Бетховен, який поклав початок вивченню історії сім'ї і проблематики матріархату в класичній праці "Материнське право" (1861 р.). Другого – американський соціолог Ч. Кулі, який значну увагу приділив дослідженню сім'ї як первинної малої соціальної групи, де відбувається соціалізація особистості.

У 1945 році виходить наукова праця Е. Бьорджеса і Х. Локка "Родина від інституту до співдружності", в якій представники чиказької школи доводять про зміни в житті сім'ї від соціального інституту (традиційна модель сім'ї) до співдружності (сучасна модель сім'ї). Проблематика родини в цей період стає більш актуальною, що пов'язано з початком дестабілізації сім'ї та шлюбу. Збільшується чисельність дослідницьких центрів спочатку в США, потім в Англії, Австралії, Канаді, Нідерландах, Фінляндії, Франції, Швеції, пізніше в СРСР та країнах східної Європи.

У 1980-і роки вчені поступово переходять від вивчення сім'ї як соціального інституту (тобто відносин в рамках "сім'я-суспільство") до дослідження сім'ї як малої соціальної групи. У 90-і роки XX ст. найбільш популярними дослідження стали теми, пов'язані із репродуктивною поведінкою сім'ї, поєднанням професійних і сімейних ролей працюючих жінок, розподілом влади та обов'язків у сім'ї, девіантною поведінкою, морально-психологічним кліматом, тенденціями розвитку шлюбно-сімейних відносин тощо.

В Україні селянську родину, її функціонування в системі соціальних інститутів села вивчали А. Єфименко, М. Костомаров, В. Тарновський, І. Франко, М. Грушевський та інші. Особливості функціонування української сім'ї, деякі напрями реалізації її соціального потенціалу відображені у працях етнографів та етносологів О. Кравця, В. Миронова, В. Наулка, А. Пономарьова (проблеми модифікації національно-культурних особливостей організації сім'ї, сімейного побуту через зміни в політичному, соціально-економічному розвитку суспільства). Цікаві думки щодо специфіки функціонування української родини, зокрема про її вплив на формування ментальності народу, кореляції особливостей формування та функціонування сім'ї містяться у працях В. Янева, Б. Цимбалістого, М. Шлемкевича. Основні віхи розвитку родинного побуту українського народу та весільну народну обрядність висвітлюють народознавці О. Кравець, Н. Здоровага, В. Борисенко, В. Скуратівський та інші.

Проблеми досліджень сучасного стану сім'ї в Україні – широкі та різноманітні. Вчені порушують такі питання, як визначення функції сім'ї в сучасному суспільстві (Н. Купина, В. Поставий, Т. Руденко, Б. Татенко), проблеми культури, духовності та культурно-дозвілєвої діяльності в сучасній сім'ї (Н. Бабенко, М. Гаврилюк, К. Гайдукевич, В. Зацепін, В. Піча, Н. Цимбалюк), поняття сімейного щастя, спілкування в родині та шляхи підвищення виховного потенціалу сім'ї (Ю. Азаров, А. Антонов, В. Бойко, С. Войтович, О. Гавеля, Г. Ковтун), місце і роль батьків у трудовому вихованні дітей (М. Лавриненко, В. Небоженко, В. Рибаченко) та ін.

Метою нашого дослідження є вивчення історичних аспектів формування сім'ї та шлюбно-сімейних відносин у соціально-культурному просторі. Відповідно до мети у науковій статті визначено

низку завдань, зокрема: проаналізувати джерельну базу щодо визначеної проблеми; дослідити історичний шлях формування сім'ї; з'ясувати становлення та розвиток шлюбно-сімейних відносин; проаналізувати сучасні тенденції розвитку української сім'ї.

Сім'я завжди була і залишається основною ланкою суспільства, тому тип і форма її залежать від національних особливостей народу. В будь-якому суспільстві бувають періоди, коли воно розпадається, руйнуються всі зв'язки, лише сім'я залишається місцем, де зберігається "соціальний генотип", який передає соціальну пам'ять майбутньому [1, 65]. Сім'я виникла набагато раніше, ніж з'явилися такі соціальні інституції, як релігія, держава, освіта. Український народ протягом століть створював самобутню культуру, яка відбиває його багатогранне життя. Українці мають давні родинні традиції, які розвивалися протягом віків. Час, звичайно вносить свої корективи і новизну, проте варто зберегти неперехідні цінності, які виробив народ: шанування роду, поклоніння пам'яті предків, дбайливе ставлення до дитини та до літніх людей. Усе це не можливе без глибокого знання народних традицій, моральних норм, звичаєвого права свого народу.

Сім'я, за визначенням І.Танчина, – це соціально санкціонована, відносно стійка група людей, яка об'єднана кровною спорідненістю, шлюбом або усиновленням дітей, члени якої проживають разом і економічно пов'язані між собою. Сім'я є одночасно і малою соціальною групою, і соціальним інститутом [7, 211].

Вивчаючи наукові джерела щодо формування шлюбно-сімейних відносин, можемо стверджувати, що в доісторичні часи панували відносини так званого проміскуїтету (невпорядкованих статевих зв'язків), при якому кожна жінка могла вступати у близькі відносини зі всіма чоловіками свого гурту, а кожний чоловік з усіма жінками. Дещо пізніше виникає ендогамія – в цей період в статеві стосунки вступали представники одного роду. Поступово ендогамія переростає в екзогамію, що являє собою систематичні статеві зв'язки між представниками різних родів. Початковою формою екзогамного шлюбу був груповий шлюб. З часом групова сім'я і шлюб стали трансформуватися в парну сім'ю, яка поєднувала двох – чоловіка і жінку. Такий підхід заснований на припущенні, що людське суспільство, в якому б не було однакового доступу всіх його членів до сімейно-шлюбних відносин, не змогло б стабільно існувати, розшматоване ворожнечею між жінками через чоловіків і самими чоловіками через жінок. Спочатку кожний із членів подружжя продовжував жити в своєму родовому гурті (дислокальний шлюб); в подальшому чоловік переходив у рід дружини (матрилокальний шлюб), а на більш пізньому етапі дружина, у свою чергу, стала оселятися в роду чоловіка (патрилокальний шлюб). Спільне майно подружжя при всіх видах парного шлюбу залишалось в роду жінки [2, 15]. Парний шлюб довго не існував, тому що не був підкріплений законодавчою базою. Від парного шлюбу суспільство переходить до моногамії та полігамії.

Моногамія – це форма шлюбу, в якому кожному з подружжя дозволяється мати тільки одного партнера в будь-який відрізок часу. Полігамія це форма шлюбу, в якому особа може одночасно мати більше, ніж одного шлюбного партнера. Полігамія може проявитися у двох формах: полігнії та поліандрії. Поліандрія – це форма шлюбу, в якому жінка може мати двох або більше чоловіків одночасно, а полігнія – навпаки – чоловік має більше, ніж одну жінку.

Оскільки у нас спосіб мислення євроцентристський, ми природною формою вважаємо моногамію. Однак цікаві факти наводить американський вчений Н.Смелзер у своєму популярному у США підручнику "Соціологія": в процесі дослідження 250 різних суспільств було виявлено, що в 145 з них панувала полігнія, в 40 переважала моногамія, лише в двох спостерігалась поліандрія [2, 22; 6].

В Україні існує моногамна сім'я від часу заселення її території, про що свідчать історичні та археологічні матеріали. Ця форма сім'ї є найпоширенішою і на сучасному етапі. Тип моногамної сім'ї визначається кількістю шлюбних пар і кровно споріднених членів у ній. За цією ознакою українські сім'ї можна поділити на прості, які ще називають "малими", "елементарними", "нуклеарними" (від латинського слова "nucleus" – "ядро" за визначенням Дж.Мурдока), "індивідуальними"; складні, що відомі також під назвою "великі", "нерозділені". Проста сім'я складається з однієї шлюбної пари (чи одного з батьків) з неодруженими дітьми (або без них). Вона може бути кількох різновидів: подружня пара; повна сім'я – батьки та діти; неповна сім'я – один з батьків і діти.

У XIX – на початку XXI ст. найбільш поширеною в Україні була повна проста сім'я. Серед українців традиційно переважали різні підтипи простих сімей. Рідко зустрічалися сім'ї, які склалися лише з подружжя. В українських селах траплялися і неповні сім'ї. Вони виникали, як правило, внаслідок смерті одного з подружжя, а в деяких випадках – через розлучення. Єдина причина розлучення, яку могла якщо не виправдати, то хоча би зрозуміти громада – це відсутність дітей. У народі назвичайно засуджувалась невірність, люди були проти розірвання шлюбу. Такої ж позиції дотримувалась церква. Якщо чоловік чи жінка полишали свою сім'ю і створювали нову, в якій жили "на віру" (без церковного шлюбу), такі подружжя не вважалися за сім'ю. Цей крок вважався гріхом, до них ставилися вкрай негативно. Основну частину неповних сімей становили вдови і вдівці з дітьми, вони намагалися одружитися якомога швидше. Щоправда, в народі засуджувалося повторне одруження раніше, ніж через рік по смерті чоловіка чи жінки. Нелегким було життя в XIX ст. В часи існування кріпацтва (до 1861р.) більшість наших прадідів по 3-4 дні на тиждень безкоштовно працювали на поміщиків і лише решту часу – на себе. Здавалось би, за такого режиму недовго перетворитися на бездумний додаток до засобів виробництва. І лише православна віра та народна творчість не давали нашому предкові зачерствіти душею і зберігали в ньому людину [4, 268].

Особливістю розвитку української родини є постійний потяг до створення окремої індивідуальної сім'ї. Це пояснюється своєрідністю національного характеру: найвищою цінністю для українця є свобода, приватна власність і господарство, хоч би на крихітному клаптику землі.

Складна українська сім'я складається з декількох кровноспоріднених простих сімей. Існує кілька різновидів складної сім'ї: батьківська – одружені сини і доньки живуть разом з батьком; братська – після смерті батька одружені брати і сестри продовжують жити під одним дахом. Розширена сім'я є перехідним типом між простою і складною. Вона складається з однієї подружньої пари з дітьми і окремих близьких чи далеких родичів (наприклад, хтось з батьків чоловіка або жінки, їхні неодружені брати або сестри та ін.).

Від заселення України і до нашого часу співіснували різні типи сім'ї: проста (повна, неповна), складна і розширена. Вони зазнавали відповідних змін: прості розрослися до складних чи розширених або, навпаки, складні розпадалися на прості. Однією з первісних форм сімейної організації була велика сім'я патріархального типу. Вона являла собою перехідний ступінь від сім'ї, що виникла з групового шлюбу до окремої індивідуальної сім'ї сучасного типу.

Трансформація великої української сім'ї проходила через тривалий процес. Складалася вона з кількох родин зі спільним майном і єдиним управлінням. Родиною керував старшина, як правило – найстарший член сім'ї. Вона могла мати у своєму складі брата, сестру, діда, бабу, онуків, свекра, свекруху та інших родичів.

В Україні побутувало кілька різновидів розширеної сім'ї. Найбільш характерною була братська сім'я. Вона складалася з індивідуальних сімей, об'єднаних по чоловічій лінії до п'ятого коліна. Всі члени сім'ї мали спільне господарство та мешкали на одній території в окремих житлах. В середньому родина налічувала 20 осіб, але могла досягати й 50-60. Велика роль в українській родині належала жінці, передусім матері. Як голосила народна мудрість: "Чоловік за один кут хату тримає, а жінка – за три". Жінка завжди виступала на перший план після смерті чоловіка і ставала главою сім'ї. Ієрархія подружніх відносин проявлялася і в самих поняттях "чоловік" та "дружина": чоловік – це пан, володар, повелитель, дружина – друг, товариш, господиня.

Писемні джерела доби Київської Русі показують про переважання у ці часи простих сімей. Про це свідчать деякі пункти "Руської Правди" Ярослава Мудрого, які регулюють розподіл майна між братами, дітьми, а також право спадкування хати меншим сином. На більшій частині території Київської Русі мешканець давньоруського села – селянин-смерд був самостійним виробником, у нього було все необхідне для ведення власного господарства. В середньому його сім'я налічувала шість-сім осіб, про що свідчать розміри селянських жител.

У наступні століття прості типи сім'ї дедалі більше переважають над складними. Інколи відбувалися і зворотні зміни під впливом економічних і соціальних явищ. Так, у середині XIX ст. у поміщицьких селах на Київщині люди намагалися жити великими сім'ями, бо від кожного двору потрібно було йти на панщину.

Сім'я в Україні перебувала під впливом трансформаційних процесів, які неоднозначно відобразилися на ній та призвели до значних змін у її життєдіяльності. Індивідуальна свобода вибору в шлюбі та інші аспекти родинного життя підкорялися інтересам батьків, інших родичів або всієї спільноти.

Поступово розвинувся такий тип сімейної структури, відповідно до якого сім'я – це група, об'єднана міцними почуттями, високим рівнем приватності домашнього життя, де головна увага приділяється вихованню дітей. В українській сім'ї виховання дітей зумовлено також історичними обставинами, прищеплення їм не лише трудових навиків, а й воїнських умінь, здатності боронити себе, свою родину, рідну землю від ворогів. Історичні матеріали засвідчують, що навіть в умовах давньої патріархальної сім'ї, тобто верховенства в ній чоловіка, жінка виступає як першорядна особа в сім'ї. Жінкам часто доводилось виконувати обов'язки чоловіка.

Серед соціально-культурних характеристик сім'ї, від яких залежить ефективність її виховної діяльності, вчені виділяють: наявність сім'ї як єдиного цілого колективу однодумців, що вирізняється високою емоційністю, психологічною спільністю, любов'ю, щирістю, довірою, чуйністю; позитивно м'яка сімейна атмосфера, яка допомагає здійснювати педагогічний вплив батьків; чітка система виховного впливу, культура та духовність, цілеспрямоване та конкретне застосування методів виховання. Сім'я виконує надзвичайно важливі соціальні й етнокультурні функції, що пов'язують її з усіма сферами людської життєдіяльності.

Підсумовуючи дослідження історичних аспектів формування сім'ї та шлюбно-сімейних відносин у соціально-культурному просторі, можна стверджувати, що сім'я як основа суспільства пройшла нелегкий шлях свого функціонування та розвитку – від проміскуїтету до моногамних відносин. Сучасний стан українського суспільства свідчить про зміни типів, форм, умов та способів життєдіяльності сім'ї. Процеси еволюції сімейних форм безпосередньо пов'язані з суспільними процесами та державним устроєм, що накладають свої відбитки та формування, становлення, розвиток сім'ї та шлюбно-сімейних відносин.

Література

1. Амджадін Л. Трансформаційні зміни інституту сім'ї та шлюбних відносин в українському суспільстві: гендерний аналіз // Соціологія: теорія, методи, маркетинг / Л. Амджадін. – 2007. – № 3. – С. 60-75.
2. Бабенко Н. Б. Соціологія сім'ї: Навчальний посібник / Н. Б. Бабенко. – К.: ДАКККІМ, 2004. – 257 с.

3. Бабенко Н.Б. Историчні аспекти становлення і розвитку сімейного дозвілля //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. : у 2 частинах. – Частина 1 / Н.Б.Бабенко. – К.: ДАКККіМ, 2002. – С.131-144.
4. Лавриненко Н.Й. Гендер та інститут сім'ї // Структурні виміри сучасного суспільства: Навч. посіб. / За ред. С. Макеєва / Н.Й. Лавриненко. – К., 2006. – С. 264-292.
5. Соціологія сім'ї: підручник /М.П. Лукашевич, Ф.Ф. Шандор. – К.:Знання, 2013. – 223 с.
6. Смелзер Н. Соціологія / Н.Смелзер. – М., 1994.
7. Танчин І.З. Соціологія: Навч.посіб. – 3-є вид., перероб.і доп/ І. З. Танчин. – К.: Знання, 2008. – 351 с.
8. Шнейдер Л. Б. Психология семейных отношений / Л.Б. Шнейдер. – М., 2000.

References

1. Amdzhadin L. Transformatsiini zminy instytutu simi ta shliubnykh vidnosyn v ukrainskomu suspilstvi: hendernyi analiz // Sotsiologhiia: teoriia, metody, marketynh / L.Amdzhadin. – 2007. – № 3. – С. 60-75.
2. Babenko N. B. Sotsiologhiia simi: Navchalnyi posibnyk /N. B. Babenko. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 257 s.
3. Babenko N.B. Istorychni aspekty stanovlennia i rozvytku simeinoho dozvillia //Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: Zb. nauk. pr. : u 2 chastynakh. – Chastyna 1 / N.B.Babenco. – К.: ДАКККіМ, 2002. – С.131-144.
4. Lavrynenko N.Y. Hender ta instytut simi // Strukturni vymiry suchasnoho suspilstva: Navch. posib. / Za red. S. Makeieva / N.Y. Lavrynenko. – К., 2006. – С. 264-292.
5. Sotsiologhiia simi: pidruchnyk /M.P. Lukashevych, F.F. Shandor. – К.:Znannia, 2013. – 223 s.
6. Smelzer N. Sotsiologhiia / N.Smelzer. – М., 1994.
7. Tanchyn I.Z. Sotsiologhiia: Navch.posib. – 3-ye vyd., pererob.i dop/ I. Z. Tanchyn. – К.: Znannia, 2008. – 351 s.
8. Shneyder L. B. Psikhologiya semeynykh otnosheniy / L.B. Shneyder. – М., 2000.

Сушицкая И. М.

Исторические аспекты формирования семьи и брачно-семейных отношений в социально-культурном пространстве

В статье рассмотрены трансформационные процессы и исторический путь формирования семьи; определены основные аспекты становления и развития брачно-семейных отношений; проанализированы современные тенденции развития украинской семьи. Особое внимание уделяется рассмотрению типов, структуре семьи и брачно-семейным отношениям.

Ключевые слова: семья, брак, брачно-семейные отношения, социально-культурное пространство.

Sushytska I.

Historical aspects of the family forming and matrimonial relations in the socio-cultural space

The article deals with transformation processes and historical way of the family forming; it is found the main aspects of the formation and development of matrimonial relations; it is analyzed current trends in the development of Ukrainian family. Much attention is given to the consideration of family types, structure and matrimonial relations.

The family is the most ancient social institution that passed through a difficult historical and socio-cultural ways of formation and development. From ancient times, philosophers, sociologists, culturologists and demographers studied analysis of various aspects of its functioning, social potential and ways of its implementation, depending on a system of social factors.

Scientific works on the history of marriage and family appeared recently in comparison. By the mid-19th century dominated religious and dogmatic views on marriage and family, which was seen as something immutable, founded an expression in identifying the patriarchal and bourgeois family. That fact that along with a monogamous family existed eastern polygamy (polygyny) or Indo-tibetan polyandry, historians studying family simply ignored.

The beginning of a systematic, actually scientific study of the family put Engels' work "Origin of the Family, Private Property and the State" (1884), which traced the changing of family and marriage in the past, it is shown that in the historical process three forms of marriage changed one another: in the age of savagery – group (tribal) marriage, during the period of barbarism – the pair marriage, at the time of civilization forming – monogamy. Above mentioned work of Engels has a scientific and historical value up till now.

In science for a long time, in fact till the 60ies of the 19th century, the family was considered as the most original and the oldest form of ancient society, from which subsequently arose kin, tribe, nation. Engels proved that this formula does not reflect the true state of affairs, having studied the results of research and scientific work "Ancient Society" (1877) by L. Morhan, using the writings of a number of other scholars on the history of ancient society, he gave a new explanation of the historical forms of family and marriage. Engels paid a special attention to the evolution of family forms, its development from group forms to monogamy.

Family is a socially sanctioned, a relatively stable group of people united by blood relationship, marriage or adoption of children, whose members live together and economically linked with each other. The family is both a small social group and a social institution.

Family has always been and left a major element of society, that's why, type, structure and its shape depend on the national peculiarities of the people. In any society, there are times when it breaks down, it is broken all ties, and only family remains a place where is preserved the "social genotype", which conveys the social memory to the future. The family came into being much earlier than the appearance of such social institutions as religion, government, education. Ukrainian people for centuries created a unique culture that reflects its manifold life, values that were produced by the nation: honoring of the family, worship of the memory of ancestors, careful treatment of the child and the people in years. All of this is impossible without a deep knowledge of the folk traditions, moral norms and customary law of its people.

Studying scientific sources on the formation of matrimonial relations, we can assert that in prehistoric times dominated the relationship of so-called promiscuity (disordered sexual relations). Later there emerged endogamy, at this

time sexual relations joined the representatives of the same genus. Gradually, endogamy develops into exogamy what constitutes systematic sexual relations between people of different kins. Initial form of exogamous marriage was group marriage. Over time, group family and marriage became transformed into the pair family that combines the two persons – a man and a woman. Pair marriage had three varieties: dislocal, matrilocal and patrylocal marriage. From the pair marriage, society moves towards monogamy and polygamy.

In Ukraine a monogamous family exists from the time of settlement of its territory, evidenced by historical and archaeological materials. This is the most common form of family up till now. Type of monogamous family is defined by the number of married couples and blood related members in the family. On this basis the Ukrainian families can be divided into simple (complete, incomplete), complex and extended family.

Among the socio-cultural characteristics of families, from which depends the effectiveness of its educational activity, scholars have identified: the presence of the family as the only whole collective of adherents which is distinguished by high emotionality, psychological unity, love, sincerity, trust, sensitivity; positively mild family atmosphere that helps to make a pedagogical influence of parents; a clear system of educational influence, culture and spirituality, purposeful and concrete application of specific methods of education. Family fulfils very important social and ethno-cultural functions connecting it with all spheres of human activity.

Summing up the study of the historical aspects of family formation and matrimonial relations in the socio-cultural space, we can affirm that the family as the basis of society has gone through not easy way of its functioning and development, from promiscuity to a monogamous relationship. The current state of Ukrainian society demonstrates the changes of types, forms, conditions and ways of lifestyle of the family. The process of evolution of family forms are directly related to social processes and political system that impose their imprints on the formation, settling, development of family and matrimonial relations.

Keywords: family, marriage, matrimonial relationships, socio-cultural space.

УДК [738(477.5)“17/19”

Сватковський Сергій Олексійович
викладач

РЕГІОНАЛЬНІ ВІДМІННОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КЕРАМІКИ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

У статті розглядається питання побутування гончарної традиції на території Лівобережної України. Аналізується традиційне гончарство, визначаються його роль та місце в традиційно-побутовій культурі України. Придільється велика увага регіональним відмінностям гончарних виробів Полтавщини, Харківщини, Чернігівщини, Луганщини та Сумщини.

Ключові слова: гончарство, кераміка, Лівобережна Україна, гончарний промисел, глиняний посуд, гончарна традиція, вироби.

Нині актуальною проблемою залишається вивчення традиції, зокрема гончарної, в контексті традиційно-побутової культури нашого народу. Метою даної публікації є виявлення регіональних відмінностей у гончарних виробках Полтавщини, Харківщини, Чернігівщини, Луганщини та Сумщини.

У дослідженні ми скористалися працями відомих фахівців з питання гончарної традиції, її ролі та місця в традиційно-побутовій культурі України (Г. Галян [2], С. Гамченко [3], Т. Єршова [4], В. Закорко [5], І. Зарецький [6], Н.Каплун [7], Ф. Корольов [8], Л. Метка [10, 11, 12], О. Пошивайло [13, 14, 15], Я. Риженко [16].

У другій половині XVII – протягом XVIII ст. відбулися локальні зміни в традиційному побуті населення України. Це знайшло відображення передусім у формах глиняного посуду, орнаментиці, технології.

Тому одним із багатьох аспектів цього процесу, що потребує додаткового вивчення, є визначення культурної географії гончарства та періодизації формування гончарних осередків на території Лівобережної України.

Серед гончарних виробів Полтавської губернії найбільшу популярність мали горщики, миски,ринки, макітри, глеки для молока та води, кухлі, чашки, тикви, барильця для води, горшки для квітів, "хорми" (форми для хліба), "слоїки" (банки), "курушки" (для кадіння ладаном), барани на горілку, куманці, кахлі для печей та карнизи до них, вогнетривка цегла та дахівка. Виготовленням дитячих іграшок займалися власне діти, тому в них так яскраво виражена примітивність форм, простота. Такий перелік гончарних виробів багато в чому засвідчує відмінні ознаки полтавської кераміки від інших регіонів Лівобережної України.

Кераміка Полтавщини має глибоко традиційні форми. Для неї характерна квіткова та тваринна орнаментика, тонкостінність, дво-трикольниковий розпис у вигляді хвилястих ліній, рисочок, крапочок, поліхромність розпису, пишність, різноманітність художніх прийомів. Для фігурного посуду використовували золотисту, коричневу, зелену та синю поливи. Загалом гончарні вироби Лівобережної України відрізняються насамперед доцільністю, відповідністю своєму побутовому призначенню. Загалом народній кераміці Лівобережжя притаманні пропорційність, зв'язок орнаменту з формою.

Гончарні вироби Опішного знайшли своє застосування і користувалися великим попитом не лише на території Полтавщини, а й за її межами – в Криму, на Кавказі.

Щодо давнього фігурного посуду опішненських майстрів, то, на жаль, він на сьогоднішній день є для нас рідкісним явищем. Так, різноманітні за формою та ліпними оздобами барильця, святковий посуд для напоїв можна побачити лише в Полтавських музеях.

Що стосується орнаменту, то полтавські гончарі здебільшого використовували на глиняних виробах рослинні мотиви: сосонки, ялинки, стилізоване листя, стручки, овес, виноград, квіти, галузки. Орнамент, який можна побачити на кахлях, різноманітний за своєю тематикою: від різноманітних стилізованих квітів, геометричних сполучень до побутових малюнків [16, 275].

Основними центрами гончарного виробництва в Лохвицькому повіті були Поставмуки, Городище, Сенча, Лісова Слобідка. На відміну від інших гончарних центрів Лохвицького повіту, саме тут працювало близько 200 гончарів. У Городищі та Сенчі виготовляли здебільшого горщики для квітів, кувшини для молока, макітри, тикви для води, миски. Форми, в яких випікали Великодній хліб (паска), виготовляли переважно перед цим святом. Це є свідченням того, що окремих посуд мав попит у певний період року.

Відомим гончарним осередком Миргородського району можна вважати с. Хомутець, яке має давнє коріння з розвитку цього ремесла. Саме Хомутець славився димленими виробами, які виготовляли Г. Лаврик, І. Масюта, С. Чорноморець та інші майстри гончарної справи. На відміну від багатьох інших гончарних осередків Полтавщини, в с. Хомутець традиційне гончарне виробництво збереглося до 90-х років ХХ ст. Виготовленням гончарних виробів займалися Г. Галущенко, Г. Гнатченко, Й. Кавуник, Г. Рудич [2, 426–431].

Харківщина у другій половині ХІХ – першій половині ХХ ст. була одним з найбільших центрів зі збуту гончарних виробів. Великими гончарними осередками виготовлення та реалізації товару були Куп'янськ та Охтирка – з їх округними селами.

Гончарні вироби Харківщини використовувалися здебільшого для побутових цілей у побуті і лише в окремих випадках – для інших потреб.

Одним із найбільших гончарних осередків Харківщини була Нова Водолага. У другій половині ХІХ ст. тут працювало майже 800 майстрів гончарної справи. Збували посуд гончарі не лише на своїй території, а й на всьому півдні України та Катеринославщині. Виробництво кахлів та посуду відбувалося в Харкові – на вулиці Гончарівка. Виготовляли їх переважно ченці Зміївського монастиря, гончарі Валок, Ізюма.

Фігурний глиняний посуд на території Лівобережної України виготовляли в невеликій кількості. Так, на Харківщині (Куп'янськ, Нова Водолага, Валки, Ізюм) перевагу надавали антропоморфному посуду. Специфічною ознакою цього регіону у виготовленні гончарних виробів, посуду було орнаментування посуду (виключно тарілки та миски) за старовинним способом – розбиваючи фарбу накісточком.

На відміну від інших гончарних осередків Лівобережної України, цехова кераміка Харкова ХVІІ ст. вирізнялася тиснутими геометричними візерунками та синьою кобальтовою поливою [1, 198].

Специфіка гончарного мистецтва Чернігівщини дає змогу оцінити його значущість для традиційно-побутової культури України. Завдяки гончарним осередкам Чернігівщини ми можемо уявити яскраву картину історії даного промислу. Сама ж технологія гончарного виробництва Чернігівщини, зі слів місцевих майстрів, не змінилася. Варто зазначити, що гончарні вироби Чернігівщини відрізняються від інших надзвичайною яскравістю. У м. Ічня, Ніжин, Кролевець були зосереджені гончарні майстерні – горшечні. Гончарним промислом займалися не лише в містах, а й у селах – Олешні, Вербі та ін. В гончарних осередках Чернігівщини поряд із загальноукраїнськими рисами збереглися і давньослов'янські мотиви в орнаменті виробів, їх формі. До кінця ХVІІ ст. тут найкраще збереглися народні традиції слов'янської кераміки. Свідченням цього є форми горщиків, глечиків, макітер, мисок та іншого глиняного посуду з ритованим геометричним орнаментуванням, притаманним даному регіону.

Високого професійного рівня у виготовленні гончарних виробів ХVІІІ – ХІХ ст. досягли народні майстри Олешні. Посуд цього осередку Лівобережжя вирізнявся серед інших своєю добротністю, насиченістю орнаменту. Посуд Олешні кінця ХІХ ст. був переважно сірим, лощеним (димлений посуд). Незважаючи на усталеність давніх традицій в Олешні, досить чітко простежуються їх нові ознаки (наприклад, перехід від чорнолощеної кераміки до виробів із червоним черепком).

Переважно гончарі Олешні виготовляли макітри, різні за величиною (від 1 до 20 л), глечики (від 1 до 15 л), форми для пасок – "пасочниці", чайники, підсвічники, свистки, вазони для квітів, "цвітошники" – для кімнатних рослин, гладішки (глечики), тикви, фляги, лохоні (миска, таз до 30 л). Для запікання слив виготовляли спеціальний посуд – банки (від 8 до 10 л). Кахлі в Олешні не виготовлялися. У минулі століття Олешня славилася виготовленням димленої кераміки, яка користувалася великою популярністю на території України та за її межами.

У попередні століття як в Олешні, так і в інших селах Ріпкинського району переважно виготовляли димлений посуд, інколи – полив'яний. У Грабові ж майстри виготовляли виключно димлені вироби.

За день професійний гончар міг виготовити 100 штук посуду середнього розміру. Орнамент, окрім рисочок або хвиль, що наносився нижче дужки та кругом шийки, був відсутній. Зрідка гончарі наносили орнамент у вигляді винограду на вазони. Але слід зазначити, що це вже є привнесенням нового у традиційне. Деякі гончарі на горлі посуду видавлювали пальцем рубчики.

Варто зазначити, що гончарна традиція Олешні за останні 100 років мало в чому змінилася, за винятком появи малюнків на посуді, а також виникнення 15 – 20 років тому електричного круга. Технологія виготовлення, в порівнянні з попередніми століттями, не змінилася.

Що ж стосується гончарного промислу с. Верба (Коропський район), то стан, в якому він перебуває нині, на відміну від Олешні, дещо гірший.

У с. Верба гончарі виготовляли переважно горщики, глечики, гладішки, макітри, глечики, покришки, "таз" (для випікання пасок), димоходи, кубушки, миски, ринки, свистки для дітей, вазони для квітів, копилки для грошей.

Відносно ічнянських глиняних мисок, то вони, в свою чергу, відрізняються від іншого посуду Чернігівщини різноманітністю малюнка та різнобарвністю поливи. Для орнаментики глиняних виробів Чернігівщини характерним був графічний малюнок та рослинно-тваринна композиція. Щодо глиняного посуду Ічні, Кролевця, Ніжина, то він відзначався геометризованими композиціями з жовтогарячими, жовтими та зеленими кольорами.

Що ж стосується гончарних виробів Сумської області, то їм завжди була характерна виваженість форм. Слід відзначити, що виваженість форм простежується навіть у кераміці древніх сіверян. Гончарний посуд та інші глиняні вироби регіонів Сумщини мали свої специфічні ознаки. Це глибокі миски, "профільовані, на низькій "підшові", горщики та макітри – приземкуваті та стійкі, вузькогорлі ковбушки – широкоплечі, з плавним спокійним силуетом" [4, 316–320].

У другій половині XIX ст. визначним гончарним осередком Сумщини було село Шатрище Ямпольського р-ну. Саме там виготовляли сіру побутову кераміку. Орнамент був простим ритованим, штампованим та лискованим. З 1930-х років майстри с. Шатрище починають поливати глиняний посуд всередині.

Гончарні вироби сумських майстрів переважно були світло-сірого та ледь рожевого кольору, мали тонкі стінки і гарну дзвінкість. Але того полив'яного посуду, що виготовляли місцеві майстри раніше, на жаль, не збереглося.

Стосовно села Межиріч (Лебединський район Сумської області), то саме воно ще наприкінці XVIII ст. славилось виготовленням гончарних виробів. Майстри цього центру здебільшого виготовляли глечики, макітри, миски, горщики, декоративний посуд. І нині в окремих оселях зберігаються глиняні вироби, що є окрасою української хати, а інколи використовуються для побутових потреб. Побіжні матеріали щодо народної кераміки Межиріччя можна зустріти в публікації В. Закорко [5].

Отже, в Сумській та Харківській областях гончарний промисел найкраще розповсюдився в Ізюмському, Валківському, Лебединському повітах. У кожному з них працювало від 200 до 300 майстрів гончарної справи. Менше гончарство розвивалося в Охтирському, Богодухівському повітах (від 50 до 100 майстрів). В інших повітах – Харківському, Вовчанському, Куп'янському, Зміївському – гончарною справою займалися поодинокі майстри [9, 20–22].

Гончарний промисел Луганщини майже не вивчався, за винятком праць окремих дослідників, а саме: Н. Каплун [7], Л. Меткої [10, 11, 12], О. Пошивайла [14].

Відомо, що майстри Луганщини ще з початком становлення та розвитку гончарного промислу (кінець XVIII ст.) виготовляли ужитковий посуд для задоволення потреб місцевого та сільського населення. Лише у XIX ст. глиняні вироби кустарі почали вивозити за межі своєї території. В цей час з'являються гончарні вироби декоративного призначення.

Прийоми і методи виготовлення гончарних виробів майстри Луганщини запозичували у опішненських гончарів. І вже потім, на основі запозичених методів, створювали свої власні, місцеві. В селах Євсуг та Макарів Яр народні майстри, крім посуду, виготовляли "свищики", дитячі іграшки, які відрізнялися від іграшок інших осередків Лівобережної України. Вироби гончарів с. Макарів Яр були надто примітивними. Через свою грубість, відсутність глазури посуд цього осередку не користувався на ярмарках такою популярністю як, наприклад, посуд інших гончарних центрів Луганщини [7, 116]. Народні майстри Луганщини наносили орнамент на глиняні вироби у верхній частині тулуба. Збували свої вироби місцеві гончарі наприкінці XIX ст. на ярмарках, інколи обмінювали на хліб.

За спогадами В. Ткаченко, Л. Ткаченко, Ф. Корсуна можна дійти висновку, що в XIX та XX ст. у с. Євсуг виготовляли переважно горщики, які мало в чому відрізнялися від горщиків інших гончарних осередків Лівобережжя, кухлі, ковбушки (ємністю від 0,5 до 1 відра), глечики, (від 2 л до 1 відра), які мали виразну форму та пропорції, притаманні даній території, ринки (різновид кухля), "цідилки", свистуни, іграшки. Макітри, які виготовляли євсугські гончарі можна поділити на три групи: великі – "сноз" (4 відра); середні – "підснози" (1,5 – 2 відра); малі – "підворотневі" (1 відро). На відміну від чернігівських та полтавських макітер, луганські мали видовжену форму, більш широке дно. Виготовляли гончарі й черепацю, яка мала попит серед населення.

Окрім звичайного посуду, гончарі Луганщини виготовляли і полив'яний. Кустарі виготовляли посуд та інші глиняні вироби як для себе, так і для продажу.

Гончарні вироби кустарі Лисогорівки (раніше Тишківка) Новопсковського району виготовляли здебільшого для реалізації. Для домашніх потреб майстри виготовляли посуд у разі необхідності. Популярністю у лисогорівських кустарів користувалися глечики, макітри, миски, ковбушки для води, свистки, цвітошники. Якість гончарних виробів була відмінною.

Отже, гончарні вироби Лівобережної України різноманітні не лише за своїм виготовленням, а й за асортиментом. Саме гончарство ґрунтується на історичному та художньому досвіді, який накопичувався протягом багатьох століть.

Гончарні вироби Лівобережжя відповідають повністю своєму побутовому призначенню. Народній кераміці притаманні пропорційність і зв'язок орнаменту з формою.

Література

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Галян Г. Хомуцькі гончарі / Г. Галян // Укр. гончарство: Нац. культуролог. щорічник: Наук. зб. за минулі літа. – К. – Опішне: Молодь – Укр. народознавство, 1993. – Кн. 1. – С. 426–431.
3. Гамченко С. Спостереження над даними дослідів трипільської культури 1909 – 1913 рр. / С. Гамченко // Трипільська культура на Україні. – К., 1926. – Вип. 1. – С. 31–41.
4. Ершова Т. Ремесло і побут сумських гончарів / Т. Ершова, Л. Федевич // Укр. гончарство: Нац. культуролог. щорічник: Наук. зб. за минулі літа. – К. – Опішне: Молодь – Укр. народознавство, 1993. – Кн. 1. – С. 316–320.
5. Закорко В. Народна кераміка Межириччя в фондах Сумського художнього музею / В. Закорко // Укр. керамологічний журнал. – 2003. – № 2 – 4. – С. 94–96.
6. Зарецкий И. А. Гончарный промысел в Полтавской губернии / И. А. Зарецкий. – Полтава: типо-литогр. Л. Фришберга, 1894. – 3 нен, II, XXIII, VI, II, 126 с.
7. Каплун Н. Н. Гончарство на Луганщине (к. XIX – нач. XX в.) / Н. Н. Каплун // Луганщина: етнокультурний вимір. – Луганськ: Альма матер, 2001. – С. 112–119.
8. Королёв Ф. Н. Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях (исследование 1888 – 1890 гг. Ф. Н. Королёва) / Ф. Н. Королев. – НМЗУГ в Опішному, Національний Архів Українського Гончарства. – Ф. 1. – Оп. 2. – Зб. 14. – С. 407–420.
9. Местные промыслы населения Харьковской губернии / [С предисл. В. В. Авилова]; Изд. Харьк. губерн. земства. – Х.: Тип. "Печ. дело" [князя] К. Н. Гагарина, 1905. – 97с.
10. Метка Л. Гончарство Луганщини (за матеріалами етнографічної експедиції) / Л. Метка // Укр. керамологічний журнал. – 2002. – № 2. – С. 21–28.
11. Метка Л. Економічне становище опішнянських гончарів наприкінці XIX – початку XX століття / Л. Метка // Укр. керамологічний журнал. – 2002. – № 3. – С. 11–16.
12. Метка Л. Провідні гончарні осередки Луганщини першої половини XX століття / Л. Метка // Укр. керамологічний журнал. – 2002. – № 2. – С. 23 – 29.
13. Пошивайло О. М. Гончарство Зіньківського та Котелевського районів Полтавської області / О. Пошивайло // Укр. гончарство: Нац. культуролог. щорічник: Наук. зб. за 1995 рік. – К. – Опішне: Молодь – Укр. народознавство, 1996. – Кн. 3. – С. 119–127.
14. Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / О. М. Пошивайло. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
15. Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна) / О. М. Пошивайло: Автореф. дис. ... д-ра іст. наук / НАН України, Ін-т нац. відносин і політології. – К., 1995. – 50 с.
16. Риженко Я. О. Кустарно-ремесленная промышленность / Я. Риженко // Полтавщина: Сборник. – Полтава, 1927. – Т. 2. – С. 257–306.

References

1. Antonovych Ye. A. Dekoratyvno-prykladne mystetstvo / Ye. A. Antonovych, R. V. Zakharchuk-Chuhai, M. Ye. Stankevych. – Lviv: Svit, 1993. – 272 s.
2. Halian H. Khomutetski honchari / H. Halian // Ukr. honcharstvo: Nats. kulturoloh. shchorichnyk: Nauk. zb. za mynuli lita. – K. – Opishne: Molod – Ukr. narodoznavstvo, 1993. – Kn. 1. – S. 426 – 431.
3. Hamchenko S. Sposterezhennia nad danymy doslidiv trypils'koi kultury 1909 – 1913 rr. / S. Hamchenko // Trypilska kultura na Ukraini. – K., 1926. – Vyp. 1. – S. 31 – 41.
4. Yershova T. Remeslo i pobut sumskykh honchariv / T. Yershova, L. Fedevych // Ukr. honcharstvo: Nats. kulturoloh. shchorichnyk: Nauk. zb. za mynuli lita. – K. – Opishne: Molod – Ukr. narodoznavstvo, 1993. – Kn. 1. – S. 316 – 320.
5. Zakorko V. Narodna keramika Mezhyrichchia v fondakh Sumskoho khudozhnoho muzeiu / V. Zakorko // Ukr. keramologichnyi zhurnal. – 2003. – # 2 – 4. – С. 94 – 96.
6. Zaretskiy I. A. Goncharnyy promysel v Poltavskoy gubernii / I. A. Zaretskiy. – Poltava: tipo-litogr. L. Frishberga, 1894. – Z nen, II, XXIII, VI, II, 126 c.
7. Kaplun N. N. Goncharstvo na Luganshchine (k. XIX – nach. XX v.) / N. N. Kaplun // Luhanshchyna: etnokulturnyi vymir. – Luhansk: Alma mater, 2001. – S. 112 – 119.
8. Korolyev F. N. Kustarnoe goncharstvo v Poltavskoy, Khar'kovskoy i Chernigovskoy guberniyakh (issledovanie 1888 – 1890 gg. F. N. Korolyeva) / F. N. Korolev. – NMZUH v Opishnomu, Natsionalnyi Arkhiv Ukrainskoho Honcharstva. – F. 1. – Op. 2. – Zb. 14. – S. 407 – 420.
9. Mestnye promysly naseleniya Khar'kovskoy gubernii / [S predisl. V. V. Avilova]; Izd. Khar'k. gubern. zemstva. – Kh.: Tip. "Pech. delo" [knyazy] K. N. Gagarina, 1905. – 97s.
10. Metka L. Honcharstvo Luhanshchyny (za materialamy etnohrafichnoi ekspedytsii) / L. Metka // Ukr. keramologichnyi zhurnal. – 2002. – # 2. – С. 21 – 28.
11. Metka L. Ekonomichne stanovyshche opishnianskykh honchariv naprykintsi KhKh – pochatku KhKh stolittia / L. Metka // Ukr. keramologichnyi zhurnal. – 2002. – # 3. – С. 11 – 16.

12. Metka L. Providni honcharni osередky Luhanshchyny pershoi polovyny KhKh stolittia / L. Metka // Ukr. keramolohichnyi zhurnal. – 2002. – # 2. – С. 23 – 29.
13. Poshyvailo O. M. Honcharstvo Zinkivskoho ta Kotelevskoho raioniv Poltavskoi oblasti / O. Poshyvailo // Ukr. honcharstvo: Nats. kulturoloh. shchorichnyk: Nauk. zb. za 1995 rik. – K. – Opishne: Molod – Ukr. narodoznavstvo, 1996. – Kn. 3. – С. 119 – 127.
14. Poshyvailo O. M. Etnohrafiia ukrainskoho honcharstva: Livoberezhna Ukraina / O. M. Poshyvailo. – K.: Molod, 1993. – 408 с.
15. Poshyvailo O. M. Etnohrafiia ukrainskoho honcharstva (Livoberezhna Ukraina) / O. M. Poshyvailo. Avtoref. dys. ... d-ra ist. nauk / NAN Ukrainy, In-t nats. vidnosyn i politolohii. – K., 1995. – 50 s.
16. Rizhenko Ya. O. Kustarno-remeslennaya promyshlennost' / Ya. Rizhenko // Poltavshchina: Sbornik. – Poltava, 1927. – T. 2. – С. 257 – 306.

Сватковский С. А.

Региональные отличия традиционной керамики Левобережной Украины

Рассматривается вопрос бытования гончарной традиции на Левобережной Украине. Анализируется традиционное гончарство, определяется его роль и место в традиционно-бытовой культуре Украины. Уделяется огромное внимание региональным отличиям гончарных изделий Полтавщины, Харьковщины, Черниговщины, Луганщины и Сумщины.

Ключевые слова: гончарство, керамика, Левобережная Украина, гончарный промысел, глиняная посуда, гончарная традиция, изделия.

Svatkovsky S.

The regional differences in traditional ceramics of Left-Bank Ukraine

The problems of the development of pottery tradition in Eastern Ukraine region are investigated. Traditional and modern pottery are analyzed, its role in traditional culture of Ukraine is determined. The article is considered the problem of formation and development of pottery traditions in the main centers of Eastern Ukraine in late XVIII-XX centuries.

Among the pottery Poltava province best known were pots, bowls, markets, makitries, jugs of milk and water jugs, cups, pumpkins, water barrels, flowerpots, "hormah" (shaped bread), "sloyiky" (jars), "kurushky" (for incense), the rams of vodka, kumanetses, tiles for stoves and cornices to them, fire bricks and roofs. The children produced the toys by themselves, that's why the toys have so pronounced primitive shapes, simplicity. The list of pottery largely confirms the excellent characteristics of Poltava ceramics from other regions of the left-bank Ukraine.

The pottery of Poltava province has deeply traditional forms. It is characterized by floral and animal ornamentations, two- three-color painting as wavy lines, polychromatic painting, splendor, variety of artistic techniques. The golden, brown, green and blue glazes used for figured utensils.

Pottery of Kharkiv region were used primarily for residential purposes and in some cases – for other purposes.

The most popular were anthropomorphic dishes in Kupiansk, New Vodolaga, Valki and Izjum. The specific feature of this region in the manufacture of pottery and pottery dishes were ornamentation of utensils (plates and bowls only) for the old way, breaking the paint by the special brush.

Chernihiv region was famous by the manufacture of tiles, which was in great demand at fairs of Kharkiv, Poltava and Chernigov regions. The production of the tiles acquired the prosperity in the late eighteenth – early nineteenth centuries.

Mostly potters from Oleshnya produced makitries, different in size (1 to 20 liters) jugs (1 to 15 liters), to form a belt – "pasochnytsi" teapots, candlesticks, whistles, pots for flowers, "tsvitoshnyky" – for indoor plants hladyshky (pitchers), pumpkins, flasks, lohoni (bowl, basin 30 liters). For baking plums special dishes – Banks (8 to 10 liters) were made. Tiles in Oleshnya were not made. In the last century, Oleshnya was famous by manufacturing ceramics, which enjoyed great popularity in Ukraine and abroad.

For ornaments the pottery of Chernihiv region was characterized by graphic design and plant- animal composition. Regarding pottery of Ichnya, Krolevets, Nizhin regions, it was characterized by geometrized compositions with orange, yellow and green.

From the study of T. Ershova, we see that pottery of Sumska region is characterized by prudence the forms. It should be noted that the restraint form can be traced even in ancient pottery of northerners. The pottery of Sumska region had its own specific characteristics. There were deep bowls, "shaped, low" sole "pots and makitries – squat and stable, narrow kovbushky – broad-shouldered, with a smooth silhouette calm".

In the second part of the nineteenth century the outstanding pottery village center of Sumska region was Shatryshe village of Yampolsky district. It was there that made the gray household ceramics. The ornament was just scratched and stamped. Since 1930 the masters of Shatryshe village start watering pottery inside.

Techniques and methods of making pottery artisans of Lugansk region borrowed in potters of Opishnensky village. Then, based on the adopted techniques, creating their own country. In villages Yevsuh and Makarov Yar artisans, besides the dishes, made "fistula", toys that are different from other cells of the Left-Bank Ukraine. The pottery of Makarov Yar village were too primitive. N. Kaplun said that because of his rudeness, lack glaze dinnerware this cell is not used at fairs so popular like other dishes pottery centers in Luhansk region. Folk masters of Luhanshchyna applied ornament on pottery in the upper body. They sold the products of their local potters in the late nineteenth century at fairs, sometimes bartered for bread.

So, pottery of the Left-bank Ukraine were different not only in their production, but also the range. This pottery is based on the historical and artistic experience, which has accumulated over the centuries.

Keywords: pottery, ceramics, Left-bank Ukraine, pottery craft, earthenware, pottery tradition, products.

Мистецтвознавство

УДК [378.6:778,5](477)(092)

Безручко Олександр Вікторович
кандидат мистецтвознавства, доцент

П.П. ВЕРШИГОРА: РЕЖИСЕР ТЕАТРУ ТА КІНО, ПЕДАГОГ, ПИСЬМЕННИК

У цій статті досліджено життя, творчість і педагогічну діяльність видатного українського і російського письменника, історика, режисера кіно і театру, військового і громадського діяча, генерала-майора, лауреата Державної премії СРСР, Героя Радянського Союзу Петра Петровича Вершигори.

Ключові слова: *Петро Вершигора, режисер кіно, письменник, сценарій, режисерська лабораторія, педагогіка, Академія ВДІК.*

Проблема, якій присвячується дослідження полягає в тому, що українським кінознавцями майже не досліджувалося життя, творчість і кінопедагогічна діяльність видатного українського і російського письменника, історика, режисера кіно і театру, військового і громадського діяча, генерала-майора, лауреата Державної премії СРСР (1947), Героя Радянського Союзу Петра Петровича Вершигори (3.05.1905, с. Севериновка, Рибницького р-ну, Молдова – 27.03.1963, Москва), який уславився не лише своїми літературними і екранними роботами, педагогічною діяльністю, а й особистою хоробрістю та організаторським талантом під час Великої Вітчизняної війни.

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: дослідити та проаналізувати сторінки життя, творчості і кінопедагогічної діяльності видатного українського письменника, режисера театру і кіно, педагога, громадського діяча П.П. Вершигори.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої і педагогічної спадщини провідних українських митців, які зробили багато для становлення українського кінематографу, театру, літератури та становлення художньої освіти.

Науковими завданнями цієї статті є дослідження життєвого і творчого шляху П. Вершигори від студента майстерні режисерів і сценаристів кіно Київського державного інституту кінематографії до героя Великої Вітчизняної війни, генерала партизанської дивізії С.А. Ковпака; назвати його основні фільми, зняті на Київській кіностудії; проаналізувати навчання в Режисерській академії при Вищому державному інституті кінематографії у С.М. Ейзенштейна та Режисерській лабораторії О.П. Довженка при Київській кінофабриці; реконструювати сторінки його мистецької і педагогічної діяльності.

Петро Вершигора рано втратив батьків, заробляв на життя батракуванням. Проте, незважаючи на всі негаразди, завжди знаходив час на творчість. У 1927–1929 роках талановитий юнак навчався на режисерському факультеті Одеського музично-драматичного інституту ім. Бетховена, після закінчення якого протягом року працював актором, помічником режисера й асистентом в Одеському театрі Революції.

1930 року Петро Вершигора поступив до новоствореного Київського державного інституту кінематографії (КДІК) – до спільної групи сценаристів і режисерів кіно. Вершигора був досить активним студентом: брав участь у студентському поході до О.П. Довженка з метою залучення митця до викладання у КДІКу; спільних викладацько-студентських нарадах щодо навчальних програм [12, Арк. 699].

Під час зимових канікул 1931 року (січні-лютому) Петро Вершигора їздив із так званим "культешелоном" на Донбас у м. Сталіно (тепер Донецьк – прим. О.Б.), де майбутніх режисерів, операторів і сценаристів "робітники радо зустріли. Трамвайники подали вагони та привезли культешелонівців від вокзалу до міста. Тепер усю бригаду розподілено на групи та послано на шахти працювати:

1. На культпрофроботу: Шопін – Сталінський завод, Вершигора – Сталінський завод, Шмарук – Щеглівка, Бочаров – Сталіне

2. По культестафеті: Сасім – Петрівка.

3. Кінопересувка: Бузілевич, Сивозаліз, Перекрестов, Левчук.

4. Фотобригада: Зайд і Твердохлібова, Уваєв та Резніков" [9].

З'ясувати, чим же займалися студенти, допоможе рапорт їхнього бригадира Шевченка: "Велику роботу провели в галузі лікнепу (ліквідації неписьменності – прим. О.Б.), організували карнавали для боротьби з прогульниками та літунами за контракцією робітників до кінця п'ятилітки... На Смолянці зорганізували сценарний гурток, фото бригади. Зорганізували 3 фотогуртки. Випустили 3 фотогазети, в яких висвітлювали життя й побут робітників Сталінщини. Випустили фотогазету для ТДРФК. Перед від'їздом зробили альбом для Сталінської Міськпромади, в якому висвітлювали роботу всього Київського культешелону та досягнення Сталінщини в соціалістичному будівництві" [17].

Це було повністю в дусі тієї доби, коли навіть під час канікул дирекція КДІКу закликала студентів до лав "активних будівників кіна", які "в різних індустріальних пунктах України... вербують до інституту, технікуму та робітфаку" [3]. Один із викладачів інституту Сопелкін на сторінках газети "Кінокадри" детально розтлумачував студентам, що "розпочинається відпускна компанія студентів Інститут та робітфаку. Перерва в навчанні досить велика, і не тільки для того, щоб відпочити, але й попрацювати на громадській роботі і над собою... Він (студент – прим. О.В.) повинен брати участь у громадській роботі в тій місцевості, де він буде, а для цього неодмінно треба: партійцям зв'язатися з партосередками, комсомольцям – з осередками КСМ, іншим студентам – з профспілковими й громадськими організаціями, щоб одержати від них конкретні навантаження, чи завдання для їхньої роботи, і, повертаючись до ВИШУ, неодмінно взяти довідку про виконану роботу.

Треба популяризувати ідеї кінематографії серед робітничо-селянських мас, зв'язавшись з місцевими осередками ТДРФК, брати активну участь в їхній роботі; коли ж таких осередків немає, організувати їх, популяризувати ідеї та завдання кіноінституту" [10].

Вершигора разом з іншими студентами, членами бригади "культкультурешелону", активно виконував настанови партії: "Бригада взяла за основу кілька маршрутів – культестафети, які виконала задовільно. Наприклад, з маршруту – культробота на службі промфінпланові" ми зробили 54 доповіді про постанову грудневого Пленуму ЦК КП (б)У за вугіль, про підсумки другого року п'ятирічки. Ділі, зорганізували ряд курсів підвищення кваліфікації, українознавства, зорганізували суди над прогульниками" [17].

Студенти художнього факультету КДІКу працювали настільки добре, що їх, в тому числі Вершигору, рекомендували для вступу в партію: "У день смерті поводири світового пролетаріату В.І. Леніна бригада Кіноінституту, що працює тепер в Донбасі, рекомендує для вступу до партії ударників на фронті культурної революції тт.. Шопіна, Вершигору, Шмарука, Перекрестова, Зайда, Твердохлібову, Бузілевича, Сивозаліза, Поліщука, Парубочного" [18].

Проте з П. Вершигорою в той час трапилася не дуже приємна історія, про яку був вимушений розповісти 14 лютого 1931 року в своєму рапорті бригадир В. Шевченко: "Тов. Парубочний і Вершигора взяли як шефи в Сталінському радіоцентрі поставити радіофільм, за який одержали 150 карбованців" [18].

Часи були голодні, і ці гроші допомогли б студентам просто вижити. Проте партійне і комсомольське керівництво вирішили інакше. Ця неприпустима за тогочасними нормами справа набула широкого розголосу, а тому 1 березня 1931 року секретар комсомольської організації КДІКу Я. Мардерер на сторінках газети "Кінокадри" у статті "Довір'я не виправдали" громив студентів, які піддалися "дрібнобуржуазній спокусі": "Парубочний та Вершигора, які замість роботи займалися рвацтвом. Вони зірвали 150 крб. з пролетарської організації за роботу, яку повинні були, як культробітники з ешелону, зробити дурно" [6].

Бригадиру "культешелону" В. Шевченку оголосили догану, із вступом до партії рекомендованих місяць раніше студентів вирішили забути, а П. Вершигора був вимушений залишити кіноінститут і перейти працювати в Донецький ТРАМ. Майбутній генерал-майор, Герой Радянського Союзу, відомий письменник все життя намагався не згадувати про своє навчання у цьому ВИШі, скоріш за все, саме через цей епізод.

Залишивши КДІК, Петро Вершигора півтора роки працював режисером і актором у створеному Вседонбаському театрі Робітничої Молоді (ТРОМ) м. Сталіно (нині м. Донецьк). Від 1932 до 1934 року працював у ТРОМах м. Іжевська та м. Горького (Нижній Новгород). Вершигора здійснив низку театральних постановок, серед яких "Піднята цілина" М. Шолохова, "Платон Кречет" О. Корнійчука, "Буніт – кріпи!" Бондаровського тощо.

Набуті знання Петро Вершигора щедро передавав молодим митцям. Так, зокрема, у 1934–1935 рр. читав лекції і вів курс режисури на молдавському факультеті Одеського театрального училища. Разом з учнями і однодумцями Петро Вершигора організував перший Молдавський театр "Костек". В подальшому студенти П.П. Вершигори стали відомими молдавськими митцями.

У 1934 році в Радянському Союзі відбулася чергова реформа кіноосвіти, в результаті якої потрапити до режисерського факультету (типу Академії) ВДІКу (м. Москва) могли лише найкращі молоді митці, які вже мали досвід творчої роботи. Одним із небагатьох щасливчиків другого набору 1936 року був Петро Вершигора. Разом з іншими студентами-"академіками" він слухав лекції С.М. Ейзенштейна, проходив практику на Одеській кінофабриці.

Після закінчення Академії ВДІКу Петро Вершигора потрапив до Київської кіностудії художніх фільмів, де став учнем (режисером-лаборантом) О. Довженка по Режисерській лабораторії при Київській кінофабриці (РЛКФ): "Відвідував режисерську лабораторію лише у вільний від зйомок час, проте з О.П. Довженком спілкувався постійно, прислухаючись до тих порад наставника, які розширювали й поглиблювали майстерність режисера-початківця" [11].

К. Бобровніков, описуючи групу молодих режисерів, які прийшли на студію у 1938 році, Петра Вершигору охарактеризував як сором'язливого, схожого на Чехова: "У 1938 році в творчий колектив фабрики влилася дружна група молодих режисерів, що закінчили курс підвищення кваліфікації в Кіноакадемії, здається, так тоді називалася філія Державного інституту кінематографії, він існував недовго і встиг зробити лише один випуск.

Окрім художника Миколи Тряскіна, що помилково кинув живопис і театр заради кіно, запам'яталися: Микола Красій, Григорій Ліпшиц, невичерпний на вигадки Віктор Іванов, соромливий, борідкою схожий на Чехова, Петро Вершигора. Вони відразу зайняли помітне місце в середовищі творчої молоді, яка ще не відчувала військової загрози, що насувається, і уміла поєднувати справу з безтурботним дозвіллям" [1, Арк. 39].

Інший молодий режисер, згадуваний К. Бобровниковим, Віктор Іванов описав свого друга Петра Вершигору так: "Мені подобались і його доброзичлива дитинна посмішка, і дотепність, і практичний розум, і вміння знаходити, може, не завжди єдино правильний, але блискавичний вихід з будь-якої життєвої ситуації" [5, Арк. 2].

На Київській кіностудії Петро Вершигора вирішив не чекати сценарію художнього фільму, який став би його дипломною роботою, а за порадою керівника режисерської лабораторії Олександра Довженка, де Вершигора також навчався, зняв декілька короткометражних науково-художніх і документальних фільмів: "Колгосп ім. Сталіна", "Буряк", "Комплексна механізація".

За словами В. Іванова: "За те, що Вершигора першим серед нас почав знімати кілька науково-популярних стрічок (про виноградарів, хліборобів, трактористів та ін.) його жартома називали "багатоверстатником"" [5, Арк. 2].

Доля найвідомішого фільму П. Вершигори "Радянська Молдавія" (1939) дуже трагічна. Над режисерським сценарієм "Радянської Молдавії" працювали два випускники другого набору Режисерської Академії ВДІКу Петро Вершигора і Андрій Мартинов, про що 1 червня 1938 року зазначалося в тематичному плані Київської кіностудії: ""Радянська Молдавія". Монтажний план режисерів товариші Мартинов і Вершигори автори здали" [8]. Невдовзі в статті з красномислою назвою "Чітка організації праці вирішує успіх" повідомлялось: "Почато знімання художньо-документального фільму "Радянська Молдавія"" [16]. Через два місяці було знято половину фільму: "В районах Молдавської Автономної Радянської Республіки експедиція кіностудії повним ходом веде знімання художньо – документального фільму "Радянська Молдавія". Насьогодні вже знято 50 процентів всіх кадрів фільму" [15].

Незважаючи на те, що цей фільм повинен був стати дипломною роботою двох "академіків", спочатку від постановки фільму відлучили А. Мартинова, залишивши лише автором сценарію, а потім і П. Вершигору, зробивши його всього лише співрежисером [7, Арк. 2] (за сучасною термінологією, другим режисером), а режисером-постановником став Г. Гричер-Чериковер [4].

Під керівництвом О.П. Довженка Вершигора писав сценарії художніх фільмів для власного запуску, які не збереглися під час війни. На заваді планам молодого митця стала Велика Вітчизняна війна, яку Петро Вершигора зустрів разом з своїм товаришем, молодим режисером Віктором Івановим на даху першого павільйону: "На четвертий день війни ми з Петром несли вахту в одній з башт кіностудії – на даху великого павільйону. О дев'ятій годині ранку в небі з'явилися двадцять чорних "юнкерсів" [5, Арк. 2].

Невдовзі П. Вершигора, як і його друзі-режисери по Київській кіностудії В. Іванов, Т. Левчук, М. Вінярський, Г. Ліпшиць та інші, пішов добровольцем до лав Червоної армії, де за короткий термін пройшов шлях від командира взводу до командира батальйону.

Під Києвом Вершигора, як і величезна кількість солдат і офіцерів, потрапив в оточення. Цей епізод мало відомий в біографії видатного українця, однак завдяки розсекреченню документів СБУ можна реконструювати цю сторінку життя. На одному з післявоєнних допитів Гліб Затворницький розповідав: "У перших числах вересня 1941 року до мене на квартиру заходив письменник Вершигора, який казав, що він з Києва буде пробиратися на територію, зайняту Радянською армією, а якщо це йому не вдасться, то він піде до партизанів" [2, Арк. 17]. Цей візит може означати, що П. Вершигора, незважаючи на арешт Г. Затворницького наприкінці тридцятих років, йому повністю довіряв, адже прийшов в окупованому Києві на квартиру до колишнього заарештованого за часів Радянської влади.

Після виходу з оточення Вершигора воював, був поранений, а після лікування в госпіталі очолював бригаду кінофотокореспондентів. Від квітня до червня 1942 року навчався на курсах розвідників при Розвідувальному відділі Брянського фронту, після успішного закінчення якого був закинтий у тил до німців для організації розвідувальної роботи. У вересні 1942 р. П. Вершигора був направлений до партизанського з'єднання С. Ковпака, у якому був зам. командира з розвідки. Після відкликання С.А. Ковпака на "велику землю", П.П. Вершигора очолив Першу Українську партизанську дивізію ім. С.А. Ковпака, що під його проводом здійснила два рейди – до Польщі і районів Західної Білорусії (Біловецька Пуца, Гродно) – так званий "Неманський рейд".

Із довоєнних друзів П. Вершигори ніхто не міг подумати, що із сором'язливого юнака вийде мужній воїн, а тим більше генерал. "Пам'ятається в один з вечорів після того, як в газетах з'явилось повідомлення про присвоєння в Червоній Армії генеральських звань, дружна компанія за пляшкою улюбленого "Кахетинського № 8" вирішувала, яким генералом міг би стати кожен з присутніх, – адже генерали бувають різні (окрім бойового, і весільний, паркетний шаркун, штабіст, вшатель). – згадував К. Бобровников. – Дійшовши до завжди скромно сидячого Вершигори, всі одноставно вирішили: "А з тебе, Петя, ніякого генерала ніколи не вийде" Хто міг передбачити, що він-то і стане справжнім генералом і Героєм Радянського Союзу" [1, Арк. 39–40].

Крім звання Героя, П.П. Вершигора був нагороджений багатьма бойовими нагородами, серед яких: два ордена Леніна, Червоного Прапора, "Богдана Хмельницького" I ступеню, медалью "Партизан Вітчизняної війни 1 ступеню" тощо.

Під час війни О.П. Довженко писав своєму учню з Режисерської лабораторії на Київській кінофабриці Петру Вершигори: "Пишіть якомога більше... Пам'ятайте – Ковпак повинен залишитись у мистецтві і в історії України. Я думаю, пройде війна, і ми створимо про нього і про вас картину" [13, Арк. 1].

Петро Вершигора писав сам, а 1945 року сценарний відділ Київської кіностудії художніх фільмів замовив В. Іванову зібрати матеріал про партизанський рух у дивізії С.А. Ковпака, яку останній час очолював товариш Іванова П. Вершигора.

Віктор Іванов, який мав хист до літературної справи, зібрав унікальний цікавий матеріал: "Матеріали є об'ємною текою в 150 сторінок віддрукованих на машинці і надзвичайно різноманітних за змістом. Тут і газетні статті про дії українських партизан проти німців, й особисті спогади учасників боїв і розповіді про окремі бойові епізоди дивізії Ковпака, і бігли записи окремих сцен з партизанського життя і висловлювання окремих партизан щодо різних питань і в різний час" [14, Арк. 6].

14 грудня 1945 директор Київської кіностудії художніх фільмів О. Горський заключив договір з Вершигорою, у якому останній зобов'язувався здати сценарій "Люди з чистою совістю" не пізніше 31 травня 1946 року [14, Арк. 83]. Така дата було потрібна для запуску фільму влітку в знімальний період, який міг розтягнутися до весни 1947 року (адже потрібні були не лише літні, але й осіння, зимова та весняна "натура"). Навесні-влітку 1947 року фільм повинен був увійти в монтажно-тонувальний період з обов'язковим виходом на екран восени 1947 року, до тридцятої річниці Великої Жовтневої революції. Це був би гідний подарунок від героя війни народу-переможцю.

Написати сценарій кінофільму для Вершигори не було проблемою, адже цього його вчили в РА ВДІКу, а під час навчання в РЛККФ Петро Вершигора написав повість "Чоколтан", декілька оповідань і п'єсу про Хотинське повстання "Дуб Котовського".

Після війни П.П. Вершигора намагався повернутися до кінематографа: за його сценарієм Б. Дмоховський у 1947 р. почав знімати фільм "Люди з чистою совістю", проте з невідомих причин фільм було зупинено. У наступних намаганнях екранізації Вершигори дозволили бути лише консультантом.

Невдачею закінчилися спроби постановки інших сценаріїв Вершигори. Найпліднішою була літературна діяльність П.П. Вершигори: він автор документально-белетристичних творів про партизанів: "Люди з чистою совістю" (1946; Державна (Сталінська) премія СРСР, 1947), "Карпатський рейд" (1950), "Рейд на Сан і Віслю" (1959). У 1960-му опублікував збірник оповідань "Іван-герой", роман "Дім рідний" (1962). Автор книжки з історії партизанського руху "Військова творчість народних мас" (1961), співавтор роботи "Партизанські рейди" (1962). П.П. Вершигора поєднував письменницьку, суспільну і педагогічну діяльність – викладав в Академії Генерального Штабу СРСР.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено життєвий і творчий шлях П. Вершигори від студента майстерні режисерів і сценаристів кіно Київського державного інституту кінематографії до героя Великої Вітчизняної війни, генерала партизанської дивізії С.А. Ковпака; названо його основні фільми, зняті на Київській кіностудії; проаналізовано навчання в Режисерській академії при Вищому державному інституті кінематографії у С.М. Ейзенштейна та Режисерській лабораторії О.П. Довженка при Київській кінофабриці; реконструйовано сторінки його мистецької і педагогічної діяльності. Проте перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки маловивченою залишається його педагогічна діяльність.

Література

1. Бобровніков Кирило. Спогади, квітень 1997 р. / Кирило Вікторович Бобровніков // Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженко. – Фонд Бобровнікова К. В.
2. Галузевий державний архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). – Спр. 73690 фп.
3. Дирекція. Закликати робітника-ударника до лав активних будівників кіно // Кінокадри. – 1932. – 3 серпня.
4. Ицков З. Киевская студия на подъеме / З. Ицков // Кино. – 1939. – 11 апреля.
5. Іванов Віктор. Феномен Петра Вершигори. Інтерв'ю брав і записав Кость Прохоренко, 23 грудня 1979 р. / Віктор Іванов // Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженко. – Фонд Вершигори П.П.
6. Мардерер Я. Довір'я не виправдали / Я. Мардерер // Кінокадри. – 1931. – 1 березня.
7. Монтажний лист звукового художньо-документального фільму "Радянська Молдавія" // Держфільмофонд РФ. – Ф. 7. – Оп. 1. – Спр. 426.
8. Над чим працює сценарний відділ : [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1938. – 1 червня.
9. Наша бригада з Донбасу рапортує : [Ред. ст.] // Кінокадри. – 1931. – 1 лютого.
10. Сопелкін. Рационально використати відпустку / Сопелкін // Кінокадри. – 1931. – 19 червня.
11. Францева Неоніла. Доля однієї школи / Неоніла Францева // Новини кіноекрана. – 1991. – № 7. – С. 2.
12. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (ЦДАВО України). – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 196.
13. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). – Ф. 349. – Оп. 1. – Спр. 476.
14. ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Т. 1. – Спр. 170.
15. Чернін З. Радянська Молдавія / З. Чернін // За більшовицький фільм. – 1938. – 1 жовтня.
16. Чітка організація праці вирішує успіх : [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1938. – 26 липня.
17. Шевченко В. Завдання виконали. Рапорт бригади, що повернулася з Донбасу / В. Шевченко // Кінокадри. – 1931. – 14 лютого.
18. Шевченко В. Найкращих ударників – до партії / В. Шевченко // Кінокадри. – 1931. – 1 лютого.

References

1. Bobrovnikov Kyrylo. Spohady, kviten 1997 r. / Kyrylo Viktorovych Bobrovnikov // Muzei natsionalnoi kinostudii khudozhnikh filmiv im. Oleksandra Dovzhenko. – Fond Bobrovnikova K. V.
2. Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby Bezpeky Ukrainy (HDA SB Ukrainy). – Spr. 73690 fp.
3. Dyrektsiia. Zaklykamy robotnyka-udarnyka do lav aktyvnykh budivnykiv kino // Kinokadry. – 1932. – 3 serpnia.
4. Itskov Z. Kievskaya studiia na pod"eme / Z. Itskov // Kino. – 1939. – 11 aprelya.
5. Ivanov Viktor. Fenomen Petra Vershyhory. Interviu brav i zapysav Kost Prokhorenko, 23 hrudnia 1979 r. / Viktor Ivanov // Muzei natsionalnoi kinostudii khudozhnikh filmiv im. Oleksandra Dovzhenko. – Fond Vershyhory P.P.
6. Marderer Ya. Doviria ne vypravdaly / Ya. Marderer // Kinokadry. – 1931. – 1 bereznia.
7. Montazhnii lyst zvukovoho khudozhno-dokumentalnoho filmu "Radianska Moldaviia" // Derzhfilmofond RF. – F. 7. – Op. 1. – Spr. 426.
8. Nad chym pratsiue stsenarnyi viddil : [Red. st.] // Za bilshovytskyi film. – 1938. – 1 chervnia.
9. Nasha bryhada z Donbasu raportuie : [Red. st.] // Kinokadry. – 1931. – 1 liutoho.
10. Sopolkin. Ratsionalno vykorystaty vidpustku / Sopolkin // Kinokadry. – 1931. – 19 chervnia.
11. Frantseva Neonila. Dolia odniiei shkoly / Neonila Frantseva // Novyny kinoekrana. – 1991. – № 7. – S. 2.
12. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady i upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy). – F. 1238. – Op. 1. – Spr. 196.
13. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy (TsDAMLM Ukrainy). – F. 349. – Op. 1. – Spr. 476.
14. TsDAMLM Ukrainy. – F. 670. – Op. 1. – T. 1. – Spr. 170.
15. Chernin Z. Radianska Moldaviia / Z. Chernin // Za bilshovytskyi film. – 1938. – 1 zhovtnia.
16. Chitka orhanizatsii pratsi vyrishuie uspikh : [Red. st.] // Za bilshovytskyi film. – 1938. – 26 lypnia.
17. Shevchenko V. Zavadannia vykonaly. Raport bryhady, shcho povernulasia z Donbasu / V. Shevchenko // Kinokadry. – 1931. – 14 liutoho.
18. Shevchenko V. Naikrashchykh udarnykyv – do partii / V. Shevchenko // Kinokadry. – 1931. – 1 liutoho.

Безручко А. В.**П.П. Вершигора: режиссер театра и кино, педагог, писатель**

В этой статье исследовано жизнь, творчество и педагогическую деятельность величайшего украинского и русского писателя, историка, режиссера кино и театра, военного и общественного деятеля, генерала-майора, лауреата Государственной премии СССР, Героя Советского Союза Петра Петровича Вершигора.

Ключевые слова: Петр Вершигора, режиссер кино, писатель, сценарий, режиссерская лаборатория, педагогика, Академия ВГИК.

Bezruchko O.**P.P. Vershigora: director of theater and cinema, teacher, writer**

Ukrainian cinema researchers did not explore life, creation and cinema pedagogical activity of the greatest Ukrainian and Russian writer, historian, director of cinema and theater, military and public figure, General-major, Laureate of the State Premium of the USSR (1947), Hero of Soviet Union Petro P. Vershigora (3.05.1905, v. Severinovka, Rybnickiy region, Moldova – 27.03.1963, Moscow), which was reputed not only the literary and CRT works, by pedagogical activity but also personal bravery and talent for organization during the Great Domestic war-time.

In 1927–1929 years Petro Vershigora studied on the director faculty of the Odessa Musically-Dramatic Institute the named of Beethoven. After graduation of it Vershigora worked as actor, assistant of director in the Odessa Theater of Revolution.

1930 P. Vershigora studied at the Kiev State Institute of Cinematography to the common group of scenario writers and film directors. During winter vacations (January-February of 1931) Peter Vershigora drive with so-called "culture train" on Donbas in town Stalin (now Donetsk), where future film director, operators and scenario writers, as reported in the student newspaper "Shots", organized the scenario club, three photo clubs, produced three photo newspapers in which showed life and way of life of Donbas workers and Kiev "culture train".

As a result of one situation P. Vershigora was forced to abandon studies and begin to work as director and actor in created All-Donbas Theater of Working Young People of town Stalin.

From 1932 to 1934 years Petro Vershigora worked in Theater of Working young People of Izhevsk and Gor'kiy (now Novgorod). Vershigora carried out the row of theatrical performances among which "Heaved up virgin soil" of M. Sholokhov, "Platon Krechyt" of O. Korniyuchuk, "Bunit – fasten!" Bondarovskiy etc.

Knowledge's are purchased Peter Vershigora generously passed to the young artists. For example, in 1934–1935 teaching lectures and conducted the course of direction on the Moldavian faculty of Odessa Theatrical Collage. Together with students and like-minded persons Peter Vershigora organized the first Moldavian Theater of "Kostek". In future students of P.P. Vershigora became the famous Moldavian artists.

In 1936 year Vershigora begin to study at Film director's Academy of High State Institute of Cinematography in Moscow. In Academy he listened the lectures of S.M. Eyzenshteyn, passed practice on the Odessa film studios.

After that Vershigora moved to Kiev film studio, where became student of O. Dovzhenko for the Film directory laboratory at the Kyiv film studios. Peter Vershigora on advice a teacher decided not to wait the scenario of feature film which would become him by diploma work, but made a few scientifically-artistic and documentary movies: "Collective farm the named of Stalin", "Beet", "Complex mechanization", "Soviet Moldavia".

Under the direction of O.P. Dovzhenko Vershigora wrote a script feature films for an own start, which was not saved in the war-time.

Soon Petro Vershigora, as well as his friends-directors on the Kiev film studio Viktor Ivanov, Timofiy Levchuk, Mikhylo Vinyarskiy, Grigoriy Lipshic' et al, went a volunteer in the rows of the Red Army, where for short space a way passed from the commander of platoon to the commander of battalion.

Petro Vershigora militated bravely, was injured, and after treatment in a hospital headed the brigade of the cinema of photo of correspondents. From April to June, 1942 studied on the courses of secret service agents at the Reconnaissance department of Bryansk front after successful completion of which was neglected in a rear to Germans for organization of reconnaissance work.

In September in 1942 P. Vershigora was directed to partisan connection of Sydor Kovpak in which was a second in a command from secret service. After the recall of S.A. Kovpak on "large earth", P.P. Vershigora led the First Ukrainian partisan division the name of Sydor Kovpak, that under his wire carried out two raids – to Poland and districts of Western Byelorussia (Bilovez'ka dense Forest, Grodno) – so-called "Nemanskiy raid".

Except for the rank of Hero Soviet Union P.P. Vershigora was the recipient of an award many battle rewards among which: two order of Lenin, Red Flag, "Bogdan Khmel'nickiy" of a 1 degree, by the medal "Partisan of Domestic war of a 1 degree" and others like that.

After war of P.P. Vershigora tried to return to the cinema: on his scenario of Boris Dmokhovskiy in 1947 began to make the movie "People with a clean conscience". However, unfortunately, shooting were shut-down. In the next attempts of screen version Vershigora allowed to be only a consultant.

To write a script movie for Vershigora was not a problem, Vershigora wrote the story of "Checoltan", a few stories and play about Khotinsk of revolt "Oak Kotovskiy".

The attempts of rising of other scenarios of Vershigora made off a failure. Most fruitful was literary activity of P.P. Vershigora: he is an author of documentarily fiction works about partisans: "People with a clean conscience" (1946; State Premium of the USSR, 1947), "Karpatskiy raid" (1950), "Raid on Sun and Visla" (1959). "Ivan-hero" published collection of stories in 1960, novel "House is native" (1962). Author of book from history of partisan movement "Military creation of folk the masses" (1961), coauthor of work the "Partisan raids" (1962). P.P. Vershigora combined writer, public and pedagogical activity – teaching in Academy of General Staff of the USSR.

Keywords: Petro Vershigora, film director, writer, scenario, director's laboratory, pedagogic, Academy of VGIK.

УДК 78.03(4)

Белявіна Наталія Дмитрівна
кандидат педагогічних наук, доцент

КОНЦЕРТНІ ВІРТУОЗИ ЯК ДИРЕКТОРИ-ЗАСНОВНИКИ ФРАНЦУЗЬКОЇ АСОЦІАЦІЇ ГРОМАДСЬКИХ КОНЦЕРТІВ "CONCERT SPIRITUAL"

У статті розкривається діяльність першої регулярної французької асоціації громадських концертів "Concert spiritual" (1725-1790).

Підкреслено, що завдяки "Concert spiritual" та творчій діяльності його засновників та директорів сформувалася тип відкритого платного концерту – два відділення з симфонією та інструментальним концертом; завершилась монополія придворної світської музики – ініціатива концертнування перейшла до музикантів-професіоналів.

Ключові слова: асоціації громадських концертів, "Concert spiritual", платний відкритий концерт, концертнування, віртуозність, концертний стиль.

Вивчення процесів демократизації культурного простору музичного життя в європейських країнах XVIII ст., коли музикування почало розповсюджуватись по всіх верствах населення, є актуальною темою для сучасного українського суспільства. В означений період поступово сформувалася окремий вид світської творчої діяльності – концертнування, яке розвинулось від придворних форм до відкритого, платного концерту.

Метою даної роботи є вивчення діяльності першої регулярної французької асоціації громадських концертів "Concert spiritual" (1725-1790).

Завдання – перевірити гіпотезу про те, що "концертний стиль" товариства "Concert spiritual" був сформований завдяки творчій ініціативі його засновників, власників привілею та директорів, серед яких були видатні французькі музиканти – скрипалі-віртуози та відомі композитори, автори популярних опер, концертних симфоній, інструментальних концертів тощо.

Е зарубіжній та українській музикознавчій літературі практиці окремими дослідниками вивчають процеси демократизації музикування у XVII-XIX ст. Часто вони зосереджуються на переліку цехів та братств, товариств та асоціацій, розгляді особливостей та "публікації статутів" [6]. Окремо треба наголосити на наукових розвідках музикознавців Ісаєвича Я., Мазепи Л., Мазепи Т., Фільц Б. та автора даної статті щодо українських братств та цехів, які представлені в розрізі їх значення в українській музичній культурі [1; 2; 4; 5; 6; 7].

Новизна даної публікації полягає у вивченні закономірностей формування концертного репертуару, впливу на нього історичних обставин, публіки (підписантів, вкладників) та директорату з кола віртуозів-музикантів; становлення структури концертного дійства – послідовності представлення творів у концертах товариства "Concert spiritual", яка стала характерною для концертів у європейських країнах XVIII ст.

Заснування у 1725 р. першої регулярної асоціації громадських концертів "Concert spiritual" у Франції поклало кінець монополії придворної світської музики – вони не фінансувались королівським

двором і не управлялась Королівською академією музики, яка мала привілей на виконання музичних творів.

Найважливішою особливістю формування "концертного стилю" асоціації "Concert spiritual" було те, що серед його засновників та меценатів, вкладників та підписантів, власників привілею та директорів були виключно видатні французькі музиканти-віртуози та відомі композитори – за 65 років існування "Concert spiritual" було виконано 1253 музичні твори, які написали 456 авторів.

Зважаючи на це, виділяють дев'ять періодів діяльності товариства згідно складу керівництва: 1725-1728 рр. – А. Данікан-Філідор; 1728-1733 рр. – Ж.Ж. Мюре, М. де Ланні, П. Симард; 1734-1748 рр. – тимчасова адміністрація Королівської академії музики на чолі з Ф. Ребелем та Ф. Франкером; 1748-1754 рр. – Ж.-Н.П. Руе та Г. Капперан; 1755-1762 рр. – дружина Ж.-Н.П. Руе та Ж.Ж.К.де Мондовіль; 1762-1771 рр. – А.Довернь, а надалі співдружність Н.Капрон – Н.Р.Жоліво – А.Довернь; 1771-1773 рр. – А.Довернь-П.М.Бертон; 1773-1777 рр. – П.Гавіньє – Ф.Ж.Госсек – С.Ледюк; 1777-1790 рр. – Ж.Легро – І.Бетом.

Засновник – представник династії музикантів Філідор-Данікан –Анно Данікан-Філідору (1681-1728), який у 1725 році заснував "Concert Spiritual". Анно Данікан-Філідор (1681-1728) – придворний флейтист, гобоїст, композитор і музикант короля, член ансамблю "Великої стайні". Він був представником династії музикантів Філідор-Данікан: засновник – Мішель Данікан-Філідор – гобоїст та винахідник сучасного язичкового гобою (видалив мундштук), придворний музикант при Людовіку XIII; Андре Філідор-старший – (1647-1730) придворний музикант – виконавець на духових інструментах, автор інструментальних творів (фанфар) при Людовіку XIV; найвідоміший з них Франсуа Андре Данікан-Філідор (1729-1795, брат Анно) – один із головних творців французької комічної опери.

"Concert spiritual" уклали перший контракт з Королівською академією музики, в якому зобов'язувались: сплачувати Королівській академії музики (Опера) відрахування, проводити концерти тільки у період закриття театрів відповідно до літургичного календаря (35 днів на рік); грати тільки латинську духовну церковну музику і не виконувати твори французькою; не використовувати музикантів Королівської академії музики і не виконувати у концертах уривки з опер. У перегляді контракту у 1727 було дозволено виконувати твори французькою та італійською мовами.

Отже, угода, за якою діяла асоціація, вплинула як на строки проведення концертів так і на назву "Concert Spiritual" – "Духовні концерти", а також на репертуар. Оскільки було заборонено виконувати оперні уривки та використовувати французьких музикантів, то митці зосередились на інструментальній та хоровій музиці, а також сприяли виступам іноземних віртуозів та мало відомих молодих талантів. Тому почали виконувати інструментальну музику та латинську церковну музику: мотети, кантати, сонати, концерти, симфонії тощо.

Концерти "Concert spiritual" відкрились 18 березня 1725 р. у Salle des Suisses du château des Tuileries – у Залі швейцарців королівського палацу Тюільрі, який надав особисто король. Прозвучали Різдвяний концерт А.Кореллі (1653-1713) та два мотети Мішеля Рішара Делаланда (1657-1726).

Однак артисти Опери виступали в концертах: сопрано Marie Antier – Марія Антьє(1687-1747), Catherine Lemaure – Катрін Лемор, органістка і сопрано Marie Fel – Марі Фель (1713-1794), тенор Pierre Jélyotte (1713-1787)- Пьер Желіотт, тенор Joseph Legros (1739-1793) – Жозеф Легро, сопрано Sophie Arnould (1740-1802) – Софі Арнольд, сопрано Rosalie Levasseur (1749-1826) – Розалі Лавассер. Також виступали італійські артисти: бас Giovanni Battista Palmerini – Джованні Батиста Пальмеріні, кастрат Domenico Annibali (1705-1779) – Доменіко Аннібалі, а також сопрано з Гамбурзької опери сопрано Maria Monza – Марія Монза. (Варшавський)

"Concert spiritual" були розміщені у Cent-Suisses – Залі солдат швейцарської гвардії, розташований на першому поверсі центрального павільйону палацу Тюільрі. Це велика зала 19 м довжиною, 17 м шириною, 9 м висотою. Зала була перероблена та прикрашена під концерти: встановлено естраду та сидіння. У концертах могли брати участь близько 60 інструменталістів та хористів [10]. Особливо слід підкреслити встановлення органа в світському приміщенні.

У 1727 р. А.-Д.Філідор передає свій привілей Жану-Жозефу Мюре (Mure, Jean-Joseph Mouret), а до керівництва приєднуються Мішель де Ланні і Пьер Симард – колишній лейтенант (Michel de Lannu, Pierre Simard), які вкладають у підприємство власні кошти.

Завдяки приходу до керівництва нових осіб починається пропаганда світських творів, до програм увійшли популярні французькі кантати. У більшості концертів виконувались твори Ж.-Ф.Рамо, Ж.-Ж.де Мондовіля та Ж.-Ж.Мюре.

Жан-Жозеф Мюре (1682-1738) – сюрінтендант придворної музики, в 1714-1718 рр. – директор оркестру Опері, у 1717-1737 рр. – директор Італійського театру в Пале-Рояль; у 1722 р. – співак та директор концертів герцога Орлеанського і одночасно, у 1728-1734 р. – директор "Concert Spiritual".

Ж.-Ж.Мюре автор комічних опер, опер-балетів, арій, дивертисментів, кантат, інструментальних творів (сонат, сюїт), двох оркестрових Suites de symphonies (1729). Перша сюїта для труб, ударних, скрипок і гобоїв відома популярною "Рондо-фанфарою".

У 1734 р. Королівська академія музики на деякий час бере контроль над "Concert Spiritual" – вони підпадають під керівництво тимчасової адміністрації у складі директорів опери Феррі Ребеля та Франсуа Франкера.

Концерти відбуваються рідко (22-23 концерти на рік), однак у програмах з'являються французькі твори, які стають популярними. Звучить музика М.-Р. де Лаланда і Ж.-Ж. Мюре, Ж.-Ж. де Мондонвіля, М. Блаве тощо. В цей період в концертах вперше з'явиться 13-річний скрипаль П. Гавіньє, який виконував каприси Д. Локателлі, концерт Ф. Джемініані та Сонату для двох скрипок Ж.-М. Леклера разом із Ж.-Л'Аббе. У 1739 році з успіхом вперше тут виступив М. Берто з власним концертом.

У період 1748-1754 рр. був підписаний новий контракт з Королівською академією музики на 14 років. Директорами стають Ж.-Н. Панкрас Руе (1705-1755) – вчитель музики королівських інфантів та королівський музикант та скрипаль Опері Габріель Капперан.

Це був прекрасний час для "Concert Spirituel": зали переповнені, встановлено новий орган, у програми повертають релігійну музику. Звучить духовні твори французьких композиторів: Мішель де Лаланд, Ж.Ж.К. де Мондонвіль, Ж. Рамо. У 1753 р. було виконано Stabat Mater Дж.Б. Перголезі (1710-1736), де виступили італійські співаки, у тому числі кастрати. Так, 5 листопада 1753 р. відбувся концерт знаменитого кастрата Г. Кафареллі (1710-1783).

У 1751 р. оркестр складався з 40 інструменталістів (16 скрипок, 2 альтів, 6 віолончелей, 2 контрабасів, 5 флейт і гобоя, 3 фаготів, 1 труба, літавр, 2 валторн, органа-континуо) та 45 хористів.

Популярними стали виступи французьких віртуозів. Це, як правило, придворні музиканти скрипалі Жан-Батист Ане – виконував сонати А. Кореллі; Жак Обер – у 14-річному віці дебютував у "Духовних концертах", де грав разом із П. Гавіньє і пропагував концертний репертуар "концертну симфонію", збірки популярних арій (у тому числі оперних) з варіаціями для 2 скрипок; Жан-П'єр Гіньон – виступав з творами А. Вівальді; Жан-Марі Леклер – "один з самих популярних концертних виконавців", грав власні концерти і сонати та твори А. Кореллі і А. Вівальді; Жан-Жосеф Кассанеа де Мондонвіль – виконував власні твори; Жан-Ноель Пажен – виконував твори Дж. Тартіні; Л'Аббе-син (Жозеф Барнабе Сен-Севін) – власні сонати та варіації для 1-2-3 скрипок, звучали його симфонії.

У 1754-1744 рр. в Парижі перебуває Я.В. Стамиць (1717-1757) – засновник "мангеймської школи" та скрипаль-віртуоз, якого запросив відомий меценат Ла Пуплін'єр. Оскільки оркестр Concert Spirituel мав відповідний склад інструментів та кількість оркестрантів, то саме тут прозвучали Симфонії Я.В. Стамиця. Правда, на той час у Мангеймському оркестрі було 43 оркестранти, з них 30 струнних, а в Оркестрі Concert Spirituel було 38 інструментів, з них 26 струнних. Також Я.В. Стамиць виконав й інструментальні твори – Сонату для віолі д'амур та скрипковий концерт, і навіть склав конкуренцію П'єру Гавіньє, який на той час був відомим паризьким віртуозом.

У 1755 р. управління товариством бере Ж.-Ж. Кассанеа де Мондовіль, який також керує оркестром і виконує переважно власні твори: ораторії та французькі мотети весь час на афішах.

Правда, з'являються і нові композитори – Ф.-А. Данікан Філідор, Ф.-Ж. Госсек, Франсуа Жиру. Виступає й молоде покоління артистів: скрипалі М.-А. Генен (Женен), І. Бертом (Берто), віолончелісти – брати Ж.-П. Дюпор та Ж.-Л. Дюпор, Ж.-Б. Жансон, флейтист Телла (Taillart).

Дуже популярними були виступи органістів. Так, церковний органіст і композитор Клод Бальбастр (1724-1799) стає відомим як концертуючий органіст. З хроматичною арфою виступали брати Симон, Крістіан та Селестен (Целестен) Хохбрюкер (Hochbrucker) син та племінники винахідника хроматичної педальної арфи Якоба Хохбрукера. Симон Хохбрюкер (1699-1750) – один з перших популяризаторів арфи та віртуоз-арфіст, який здійснив турне по Європі, у тому числі виступав у Парижі, де виконував Сонати для лютні та арфи Йогана та Селестина Хохбрюкерів.

У 1762 р. придворний музикант і скрипаль Антуан Довернь (1713-1797) бере управління та отримує новий привілей на 9 років. Він працюватиме разом із скрипальми Габріелем Каппераном та Ніколаєм Рене Жоліво (секретар Опері). Асоціація залишається залежною від Академії, якою в цей час керують Жан Феррі Ребель та Франсуа Франкер, а пізніше й сам Антуан Довернь та Нікола Рене Жоліво.

А. Довернь (1713-1797) – придворний музикант, з 1744 – скрипаль Королівської академії музики, у 1764 – "сюрінтендант королівської музики", у 1769-1790 рр. – композитор, диригент, директор Опері, яку він тричі очолював, у 1769 -1772 рр. разом Н.Р. Жоліво.

А. Довернь – один із засновників французької комічної опери, автор інструментальних творів, таких як Concert de simphonies for 2 violins, viola & bass – Симфонія-концерт для 2 скрипок, віолончелі (баса), жанру, що передувало зародженню симфонії та інструментального концерту

Директори-скрипалі активно пропагували новий жанр – симфонію. Для керівництва оркестром запрошується скрипаль-віртуоз П'єр Гавіньє – спочатку концертмейстер перших скрипок, а згодом диригент оркестру, який разом із концертмейстером других скрипок Н. Капроном довели оркестр до досконалого ансамблю. П'єр Гавіньє постійно концертує як скрипаль-віртуоз разом із Ж.-П. Гіньоном, Л'Аббе (син), Ж.-П. Дюпором, співачкою Моль Фель, з якою виконував Концерт для скрипки і голосу Ж.-Ж. Мондонвіля.

Віолончеліст Жан П'єр Дюпор вперше у 1761 р. виступив із власною сонатою, а у 1768 р. – разом із братом Жан Луї Дюпором, який став найвідомішим паризьким віртуозом, виступав як соліст у Concert Spirituel.

У концертах починають грати й віртуози-виконавці на духових інструментах: гобоїст Г. Безоцці, кларнетист Біе, трубачі Родольф і Спандо. Поряд з братами Хохбрюкер в Парижі був дуже популяр-

ним французький віртуоз-арфіст Франц Петріні (1744-1819) – автор 4 концертів, сонат, варіацій, дуетів для арфи, також молодий Н.Сежан.

Ч.Берні описує один з характерних концертів того часу, що відбувся 15 червня 1770 р. Виконувався Мотет М.-Р. де Лаланда (1657-1726), який "складався головним чином із хорів" і не сподобався Ч.Берні, однак публіка "багато аплодувала. Далі прозвучав концерт для гобоя придворного музиканта Г.Безоцці (племінника), "високо-довершена" гра якого сподобалась публіці. Співачка Делькамбр виконала пісню "Почуй, господи", і хоча на думку Ч.Берні вона "прокричала" його "на всю силу свою легенів", публіка прийняла її так гарно, "начебто Безоцці нічого до неї не зробив". Італійський скрипаль Дж.Траверса (бл.1745-?) зіграв "концерт в італійському дусі, з гарною вишуканістю, гарним тоном і легкістю виконання", однак публіка залишилась байдужою. Мадам Філідор співала Мотет Ф.-А.Філідора – "це нагадувало гарний спів і гарну музику", які, однак "не викликали бурі аплодисментів". В кінці був виконаний мотет "Блажен муж" для великого хору із соло та дуетами [3, 27-28].

У 1773-1777 рр. товариство очолювали скрипаль Пьер Гавіньє разом з скрипалем, диригентом і композитором Франсуа Госсекком та скрипалем Симоном Ле Дюком (Ледюк).

Майже 30 років пов'язують Пьер Гавіньє (1728-1800) з "Concert spiritual" – 13-літній дебютант, скрипаль-віртуоз, інтерпретатор, диригент і концертмейстер оркестру, 1773-1777 рр. – директор, а після виходу із складу дирекції був, навіть вимушений сплачувати борги підприємства і пішов у відставку практично без засобів існування.

П. Гавіньє, сам блискучий скрипаль-віртуоз, пропагував твори авторів різних стилів – А.Кореллі, Ф.Джемініані, П.Локателлі, А.Вівальді, Дж.Тартіні, Я.Станиця, Ж.-М.Леклер, Ж.-Ж.де Мондонвіль. Його тричастинні Скрипкові концерти вирізнялись розвитком сонатних принципів, романтичним "співом" та концертним блиском солюючої скрипки.

Директори-скрипалі відновили періодичність концертів та збільшили склад виконавців у 1773-1774 рр. Оркестр налічував 60 інструменталістів (24 скрипки, 4 альти, 12 віолончелей, 4 контрабаси, 2 флейти, 3 гобоя, 2 кларнети, 4 фаготи, 2 валторни, 2 труби, литаври), а хор – 47 співаків [10].

У 1777 р. до "Concert Spiritual" прийшло друге дихання. Їх очолюють тенора-альтіно та диригент Жозеф Легро (Ле Гро), скрипаль Ісідор Бертом, які вперше створюють постійний оркестр.

Постійний оркестр "Concert Spiritual" складався з 64 музикантів (46 струнних, 17 духових та литаври) та хорового ансамблю з 20 музикантів (6 жіночих голосів, 3 фальцетисти, 6 тенорів та 5 басів).

Оркестровий твір-симфонія пов'язуватиметься тут з іменами австрійців Й.Гайдна і В.А.Моцарта, чехів Я.Станиця, А.Станиця і Л.В.Ляхніца. Правда пізніше з'явиться суто французький жанр – Симфонія із солюючими інструментами, які стануть прикрасою і особливістю багатьох паризьких концертів.

У цей період із сольними виступами та інструментальними концертами брали участь у концертах французькі виконавці-віртуози: скрипалі Ж.-Б.Ане, Ж. Обер, Ж.-П.Гіньон, Ж.-М.Леклер, Ж.-Ж. Кассанеа де Мондонвіль; А.-Ж. Ескоде; Ж.-Н. Пажен, Ж.-Б.Л'Аббе-син, П. Гавіньє, Дж.-Б.Віотті (сезон 1782-1783); віолончелісти Ж.-Б.Жансон-ст., Ж.-П.Дюпор, Ж.-Л.Дюпор, Ж.-Б.Бреваль.

Стають відомими і популярними французькі композитори Ф.-Ж.Госсек, Ф.-А.Данікан-Філідор, Рьер Монтан Берто, Франсуа Девіньє (Девіне), Ш.-Ж.-Н.Мегюль, а також іноземні автори Н.Піччіні, Дж.Паїзіелло, Й. Гайдн, В.-А.Моцарт, тощо.

У цей період представлені різноманітні програми (не менш як 80 композиторів), змінився художній напрям і репертуар концертів: постійно звучали симфонії та увертюри з опер, поступово відійшли від мотетів на користь італійських арій, сакральні твори замінили на світські, особливо французькі сценічні музичні твори, дуже модні у цей час.

Користувались успіхом такі виконавці: співачки Сен-Обе (Saint-Huberty), Тоді (Tody), Мара (Mara); віртуози-скрипалі Дж.Віотті та Р.Крейцер, брати А. та К.Станиця, це також золотий вік духовиків: гобоїст Ф.А.Саллантен (Sallentin, Charonne), флейтисти Ж.Л.Тюлу (Tulou), Франсуа Девьєн (Devienne), гобоїст Етьєє Озі (Ozi), кларнетист Мішель Йо (Yost), Жан Ксав'є Лефевр (Lefèvre).

13 квітня 1784 р. відбувся останній концерт "Concert spiritual" у Cent-Suisses – Залі Швейцарців. На прощання із залом, в якій концерти проходили майже 60 років, була виконана "Прощальна" Симфонія Й. Гайдна.

Після цього товариство перейшло у Salle des Machines – "Машинну залу" – Театр палацу Тюїльрі, де проводились концерти до 1788 р. У 1789-1790 рр. виступали у приміщенні Італійської опери – Залі Favart та Театру ярмарки Сен-Мартен (Théâtre de la Porte-St-Martin).

У концертах останніх двох років встановлюється досить традиційна структура програм та характерний склад виконавців.

Особливо цікавими виглядають концерти 1789 року під час перших революційних подій. Їх програми складались із двох частин, кожна з яких починалась симфонією Й.Гайдна, іноді їх "різноманітними" симфоніями В.-А.Моцарта та чеського валторніста і композитора Л.-В.Ляхніца (1746-1820), який з 1783 р. проживав у Парижі.

У центрі програм – концерти чи симфонії з солюючими інструментами. З такими творами виступали віолончеліст Ж.-Л.Дюпор, піаніст Г.Жаден, фаготист Е.Озі, скрипалі Ж.-Б.Віотті, Ж.-М.Джорновік (І.М.Ярнович). Співали світську вокальну музику: французькі сцени Л.-С.Лебрана (Леб-

рюна), А.-М.Бертон та італійські арії Н.Піччіні, Д.Паїзіелло, Б.Менгоцці. Знаменита португальська співачка Л.-Р.Тоді співала арії Дж.Сарті. Виконувалась також і духовна музика: ораторії Д.Сакіні, мотети, Те Деуми Ф.-Ж.Госсека, Ф.-А.Філідора, Ф.Жиру [8, 230-231].

Концерти у 1790 р. мало вирізнялись від попереднього року: відкривались симфоніями Й.Гайдна, Л.-В.Лакніца, І.Плейєля, закінчувались вокально-хоровими творами Й.Гайдна, Д.Перголезі, Ф.Жиру, А.Сальєрі. Єдиний твір який особливо відмічала публіка був "Stabat Mater" Д.Перголезі. Центральний номер – інструментальний концерт: концерти для фортепіано, фагота, кларнета, соната чи арія для арфи, вокальні твори італійців Д.Піччіні, А.Сарті та французів Ж.-Н.Карбонеля, Ф.Меґюля, тощо [8, 232].

М.Карамзін так згадував про ці концерти: "Паризькі вистави закриті два тижні на рік, той що передує та сам пасхальний тиждень. Кожен вечір в залі Опери дають концерт духовної музики, де кращі віртуози на різних інструментах показують свій талант. Я провів там декілька прекрасних годин слухаючи "Stabat Mater", "Miserere" [8, 233].

Цікаво, що у 1790 році вже не виступали молоді іноземні віртуози, а Опера, як і раніше, не дозволяла своїм артистам виступати в цих концертах, що значно збіднило ці програми, зробило їх одноманітними й "застиглими", що частково й вплинуло на закриття "Concert Spiritual" в цьому ж році. Останній концерт асоціації "Concert spiritual" відбувся 11 березня 1790 р.

Отже, відзначимо, що завдяки діяльності товариства "Concert spiritual" та творчій ініціативі його директорів-засновників сформувався тип відкритого платного концерту (два відділення з симфонією, сольним концертом та вокальними номерами); сакральна музика прийшла у концертну залу – "більше не треба йти до церкви, щоб послухати motet чи stabat, тепер цю можливість надає концертна зала" [9]; виконавці-віртуози (скрипалі, віолончелісти, органісти, клавесиністи) задовольнили зростаючу потребу публіки у "віртуозності", яка стане характерною особливістю для "концертного стилю"; завершилась монополія придворної світської музики – концерти не фінансувались королівським двором і не управлялись Королівською академією музики, ініціатива концертування почала переходити до музикантів-професіоналів – віртуозів-інструменталістів, віртуозів-співаків та композиторів; почалась активна демократизація концертної справи – зародилась і встановилась практика відкритого платного концерту.

Література

1. Белявіна Н.Д. Діяльність французьких концертних товариств у другій половині XVIII ст./ Н.Д.Белявіна // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. –2012. – Вип. 13. – С. 281-226.
2. Белявіна Н.Д. Історичні умови виникнення та діяльності перших професійних музичних об'єднань – музичних цехів в Україні у XVI–XIX ст. / Н.Д.Белявіна //Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2002. – №4. – С.75-82.
3. Бёрни Чарльз. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Берни Чарльз ; [пер. с англ. З.В.Шпитальниковой]. – Л. : Музгиз, 1961. – 203 с.
4. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI-XVIII ст. / Я.Ісаєвич //Українське музикознавство. – К. : Муз.Україна. – 1971. – №6.
5. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про музичне братство у Львові XVI-XVII / Л.Мазепа // Праці музичної комісії. – Л, 1993. – Т.ССХХVI.
6. Мазепа Т. Європейські й українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII-XIX ст. / Т.Мазепа // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського гуманітарного університету. У 2-х т. – 2012. – Вип. 18., Т. 1. – С.12-16.
7. Фільц Б. Київський музичний цех / Б.Фільц // Київ музичний / ред. М.М.Гордійчук. – К. : Наук.думка, 1982. – С.9-17.
8. Adelaide de Plase La vie musicale en France an temps de la revolution / Adelaide de Plase – P. : Librairie Artheme Fayard, 1989. – 343 с., іл..
9. Pardoен Mylène, Le Concert Spiritual. Dans " La Musique Française au XVIIIe siècle ", département de musicologie, Université Lyon 2 – Lumière, 2000-2002 (accédé le 1er mars 2009) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sites.univ-lyon2.fr/musiquefr-18/salles/paris/salleconcert>.
10. Jean-Marc Warszawski Le Concert Spirituel musicologie.org2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www/musicologie.org/sitis/c/concert_spiritual.html, mars 2009.

References

1. Bieliavina N.D. Diialnist frantsuzkykh kontsertnykh tovarystv u druhii polovyni XVIII st./ N.D.Bieliavina // Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti: Naukovi zapysky KNUKіM. –2012. – Vyp. 13. – S. 281-226.
2. Bieliavina N.D. Istorychni umovy vynykennia ta diialnosti pershykh profesiinykh muzychnykh obiednan – muzychnykh tsekhiv v Ukraini u XVI–XIX st. / N.D.Bieliavina //Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – 2002. – №4. – S.75-82.
3. Byerni Charl'z. Muzykal'nye puteshestviya. Dnevnik puteshestviya 1770 g. po Frantsii i Italii / Berni Charl'z ; [per. s angl. Z.V.Shpital'nikovoy]. – L. : Muzgiz, 1961. – 203 s.
4. Isaievych Ya. Bratstva i ukrainska muzychna kultura XVI-XVIII st. / Ya.Isaievych //Ukrainske muzykoznavstvo. – K. : Muz.Ukraina. – 1971. – №6.
5. Mazepa L. Dokumentalni pamiatky pro muzychne bratstvo u Lvovi XVI-XVII / L.Mazepa // Pratsi muzychnoi komisii. – L, 1993. – T.SSXXVI.

6. Mazepa T. Yevropeiski y ukrainski muzychni tovarystva u vymiri stolychnykh kultur XVIII-XIX st. / T.Mazepa // Ukrainskka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Zb. nauk. prats: nauk. zap. Rivnenskoho humanitarnoho universytetu. U 2-kh t. – 2012. – Vyp. 18., T. 1. – S.12-16.
7. Filts B. Kyivskiy muzychniy tsekh / B.Filts // Kyiv muzychniy / red. M.M.Hordiichuk. – K. : Nauk. dumka, 1982. – S.9-17.
8. Adelaide de Plase La vie musicale en France an temps de la revolution / Adelaide de Plase – P. : Librairie Artheme Fayard, 1989. – 343 s., il..
9. Pardoen Mylène, Le Concert Spiritual. Dans " La Musique Française au XVIIIe siècle ", département de musicologie, Université Lyon 2 – Lumière, 2000-2002 (accédé le 1er mars 2009) [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://sites.univ-lyon2.fr/musiquefr-18/salles/paris/salleconcert>.
10. Jean-Marc Warszawski Le Concert Spirituel musicologie.org2009 [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.musicologie.org/sitis/c/concert_spiritual.html, mars 2009.

Белявина Н. Д.

Концертные виртуозы как директора-основатели французской ассоциации общественных концертов "Concert Spiritual"

В статье раскрывается деятельность первой постоянной французской ассоциации общественных концертов "Духовные концерты" (1725-1790).

Подчеркнуто, что благодаря "Духовным концертам" и творческой деятельности их основателей и директоров сформировался тип открытого платного концерта – два отделения с симфонией и инструментальным концертом; завершилась монополия придворной светской музыки – инициатива концертирования перешла к музыкантам-профессионалам.

Ключевые слова: ассоциация общественных концертов, "Духовные концерты", платный открытый концерт, концертничество, виртуозность, концертный стиль.

Belyavina N.

Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts "Concert Spiritual"

The article deals with activities of the founded in 1725, the first regular French Association of public concerts of the "Concert spiritual".

The novelty of this publication is in the study of regularities of formation of the concert repertoire, the influence on him of historical circumstances, the public and the Directorate of virtuosos musicians; the formation of the structure of the concert event-sequence representation of works in concerts the "Concert spiritual", which became characteristic for concerts in European countries of XVIII century.

Underlines that the opening of these concerts marked the end of the monopoly of courtly secular music – they are not funded by Royal Mint and not imposed by the Royal Academy of music, which has had the privilege to perform musical works. Music started to spread in all levels of the population and gradually allow sprouts idea about open, paid concert.

Found that the most important feature of the forming of "concert style" Association "Concert spiritual" was that among its founders and patrons, the owners and managers have been exceptionally prominent French musicians – virtuosos, among which the famous violinists and famous composers, authors of popular operas, symphonies, instrumental concerts, sonatas, etc.

The nine periods of the company according to the Guide: 1725-1728 – A.Philidor; 1728-1733 – J.-J.Muret, P.Simard; 1734-1748 – the temporary administration of the Royal Academy of music, F.Rebel and F.Francoeur; 1748-1754 – P.Royer, G.Capperan; 1748-1754 – J.-C. de Mondonville, wife of Royer; 1762-1771 – A.Dauvergne; G.Capperan, N. R. Joliveau; 1771-1773 – A.Dauvergne, M.Berto; 1773-1777 – P.Gavinies, F.J.Gossek, S.Leduc; 1777-1790 – J.Legros, I.Bertom.

Notes that the first contract "Concert Spiritual, signed Filidor in 1725, with the Royal Academy of Music City: play only Latin spiritual church music; do not perform works in the French language, and excerpts from the popular French and Italian operas; do not use the musicians of the Royal Academy of music.

"The Concert spiritual" opened March 18, 1725, in Salle des Suisses Royal Palace Tuileries and 13 April 1784 held a farewell performance in Salle des Suisses in which concerts took place nearly 60 years-was performed the "Farewell" Symphony of Haydn. After this company transferred in the Salle des Machines Tuileries Palace in 1789-1790 – in Theatre Favart and theatre Porte St-Martin, last concert of the Concert spiritual was held on 11 March 1790.

It was discovered that with the arrival of new leadership – patent owners or directors changed and the Repertoire of the policy, the number of concerts, place them and even financial status "Concert spiritual".

In the period from 1748-1754 becoming popular performances of French virtuosos: Gavinies played the Caprices Locatelli and concert Geminiani, Guion performed with works of Vivaldi, Leclair – own concerts and sonatas Corelli and Vivaldi, Pajen played the works of Tartini, L'Abbaye-son – ensembles playing their own variations for 1-3 violins.

Invited foreign musicians sounded: "Stabat Mater" Pergolese performed by Italian singers; the concert of the famous castrato Kaffarelli; was the founder of the "mangejm's school" Stamitz, who performed their own works-Sonata for Viola d'amur, Violin Concerto and Symphony.

Under the leadership of the de Mondonville are only his compositions: oratorios and French motets. There are new names: violinists Genin, cellists, brothers Duport, organist Balbastre; harpists to Hochbrucker.

Directors of violin Dauvergne,Capperan, Joliveau and Gavinies, Gossek, Leduc to promote a new genre – Symphony. They greatly increased the composition of performers: orchestra – 60 instrumentalists, choir – 47 singers. Violinist-virtuoso and conductor P. Gavinies, promoted the works of authors of different styles – Corelli, Geminiani, Lokatelli, Vivaldi, Tartini, Stamitz, Leclair.

In 1777 the conductor Legros, and violinis Bertom create a permanent Orchestra of 65 musicians. Changed artistic direction and repertory concerts: Haydn's Symphony sounded, Mozart, Stamitz, Lahnitz and overtures from operas, instead of motet performed the Italian aria. It was a special period for French artists-virtuosos: violinists, cellists and singers, flutists.

Programs of recent years (1789-1790) traditionally consisted of two parts, each of which started Symphony by Haydn or Mozart. In the Centre is a concert Symphony, or instrumental concert. Such works were cellist Duport, pianist, Sejan, violinists Viotti, Djornovik. In final program of sacral music: oratorio Sakkini, motet and TeDeum Gossek, Philidor.

You need to make the conclusions that, thanks to the creative initiative of the founding Board of Directors of "spiritual Concert": formed a type of open concerts – two departments of the Symphony and instrumental concert and solo, vocal numbers between them and sacral' works at the end; for 65 years the Concert spiritual was completed 1253 musical works who wrote 456 composers; sacred music from the Church came in the concert hall; performers-Virtuosi (violinists, cellists, organists, klavesinists) approved the growing need of the public in the "virtuosity," which is a characteristic feature for the "concert style"; ended the monopoly of court secular music, the initiative in conducting concerts moved to musicians – professionals virtuosos-instrumentalists, singers and composers; began an active democratization of concert activities-born and had an open practice paid concert.

Keywords: Association of public concerts, the Concert spiritual, paid outdoor concert, virtuosity, concert style.

УДК 7.071.2:37.013.43

Косінова Олена Миколаївна
кандидат педагогічних наук

ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ РЕЖИСЕРА

Стаття присвячена проблемі формування корпоративної культури як складової професійної підготовки майбутніх режисерів у процесі педагогічного спілкування.

На основі теорії і методики сучасної педагогіки охарактеризовано педагогічне спілкування з позиції оптимального врахування життєвих, особистісних і мистецько-професійних інтересів і потреб студентів, їх можливостей і здатності до опанування основами корпоративної культури. А також всебічна підготовленість НПП до педагогічної діяльності, що дає змогу ефективно формувати у студентів корпоративну культуру режисерів, основним показником якої є сформованість провідних якостей режисера і дотримання ними морально-етичних правил у процесі їх професійної творчості на основі певних ціннісних орієнтацій.

Ключові слова: корпоративна культура, педагогічне спілкування, професійна підготовка, майбутній режисер, ціннісні орієнтації.

Ефективне і стійке функціонування мистецької сфери вирішальною мірою залежить від рівня професійної підготовки і розвитку особистості режисера, від його етичних якостей, цінностей у сфері педагогічного спілкування. Сфера діяльності режисера – це зона довіри між людьми, тому він повинен бути не тільки компетентним фахівцем, професіоналом, а й володіти високим рівнем корпоративної культури.

Мета дослідження – визначити основні засоби покращення якості професійної підготовки майбутніх режисерів шляхом впровадження у навчально-виховний процес ВНЗ педагогічної технології формування корпоративної культури та педагогічних умов, що забезпечують її дієвість.

Відповідно до мети дослідження визначено такі завдання:

1. Проаналізувати психолого-педагогічну літературу з досліджуваної проблеми, визначити сутність, структуру та особливості корпоративної культури режисера.
2. Обґрунтувати педагогічні умови формування корпоративної культури майбутнього режисера.
3. Конкретизувати критерії та рівні сформованості корпоративної культури майбутніх режисерів.

Становлення сучасної професійної освіти потребує створення соціально-педагогічних умов для гуманізації особистості майбутнього режисера, оскільки мистецькі професіонали є потужним потенціалом розвитку нашого суспільства. Такі умови можна створити лише за наявності у студентів системного мислення, духовності та високого рівня корпоративної культури, відповідальності за майбутнє, що проявляється у професійному спілкуванні.

Сучасна наука дедалі більше схиляється до думки, що спілкування, як об'єктивний вид життєдіяльності кожної особистості, виступає своєрідним мистецтвом, де є свої правила, свої особливості, свої секрети, знати які потрібно кожному спеціалісту для оптимізації своєї діяльності, досягнення мети.

Режисер – одна із найскладніших, найбільш динамічних професій, наголошуємо – педагогічних професій. Складність її пов'язана з високими вимогами, що висуваються до режисера, керівника, педагога в умовах прискорення науково-технічного прогресу, зростання обсягу інформації, а також значних витрат розумової, психологічної енергії у творчо-виховній діяльності. На нашу думку, роль педагогічного спілкування у режисерській роботі є величезною, оскільки воно має можливість впливати на зміну структури та суті соціальних суб'єктів (студентів), на соціалізацію людини, становлення її як особистості.

Спілкування – процес взаємозв'язку і взаємодії суспільних суб'єктів (груп, осіб), у якому відбувається обмін інформацією, діяльністю, настроєм, досвідом, здібностями, умінням і навичками.

Серед різноманітності видів спілкування виділяють педагогічне спілкування. На нашу думку, педагогічне спілкування – це приватний вид спілкування людей (наприклад, у зіставленні з діловим, сімейним спілкуванням тощо). Йому властиві як загальні риси комунікативної взаємодії, так і суто специфічні, притаманні освітньому процесу. Можна стверджувати, що педагогічне спілкування є одним із видів професійного спілкування [11].

Додамо, що педагогічне спілкування як форма навчальної співпраці є умовою оптимізації навчання і розвитку особистості тих, хто навчається.

Отже, педагогічне спілкування – це багатоплановий процес організації, встановлення і розвитку комунікації, взаєморозуміння і взаємодії між педагогами і тими, що вчаться, породжуваний цілями і змістом їх спільної діяльності [1; 6; 9]. На нашу думку, воно спрямоване не тільки на саму взаємодію тих, що навчаються, з метою їх особистого розвитку, а й є основним для самої педагогічної системи, для організацій засвоєння знань і формування на цій основі творчих умінь. Тому педагогічне спілкування характеризується, щонайменше, потрійною спрямованістю: на саму навчальну взаємодію, на тих, що навчаються (їх актуальний стан, перспективні лінії розвитку) і на предмет засвоєння. Водночас педагогічне спілкування визначається і потрійною орієнтованістю його суб'єктів: особистісною, соціальною і наочною.

НПП, працюючи з студентами над освоєнням навчального матеріалу, завжди орієнтує його результат на всіх присутніх в аудиторії і, навпаки, працюючи з групою, тобто фронтально, впливає на кожного. Тому можна вважати, що своєрідність педагогічного спілкування, яке є сукупністю названих характеристик, виражається в органічному поєднанні елементів особистісно-орієнтованого, соціально-орієнтованого і наочно-орієнтованого навчання [3; 8].

У процесі педагогічного спілкування ставляться і реалізуються комунікативні завдання, мета яких – передати знання і спонукати тих, хто навчається до відповідних дій.

Аналізуючи соціальну роль педагогічного спілкування і його функції, ми виокремили, що:

1. Взаємодія НПП і студента полягає насамперед в обміні інформацією пізнавального афективно-оцінювального характеру. Передача цієї інформації здійснюється як вербальним шляхом, так і за допомогою різних засобів невербальної комунікації. Так реалізується інформаційна функція педагогічного спілкування.

2. Спілкування як діалог розгортається в умовах складного когнітивного віддзеркалення людьми один одного. Психологічно грамотне сприйняття НПП викладачем студента допомагає встановити на цій основі взаєморозуміння і ефективну взаємодію. Йдеться в даному випадку про соціально-перцептивну функцію спілкування, про ті психологічні механізми (ідентифікації, емпатії, рефлексії), за допомогою яких сприймається і пізнається особистість майбутнього режисера.

3. Вступаючи у взаємини з студентами, викладач ВНЗ пропонує себе як партнера по спілкуванню. Це припускає певну активність науково-педагогічного працівника. Бажано, щоб він створив позитивне враження в очах студентів. Ця здатність суб'єкта спілкування формувати про себе позитивне враження отримала назву самоподачі, сучасніше б, на нашу думку, це можна назвати самопрезентація. У педагогічному спілкуванні здійснюється презентація внутрішнього світу викладача ВНЗ. У разі, коли викладач з багатим внутрішнім світом здатний грамотно представити його студентам, можна говорити про конгруентне самовираження. Конгруентність – це повна відповідність того, що людина пропонує за допомогою тону голосу, рухів тіла і голови, змісту його слів, внутрішніх переконань. Те, що людина говорить, знаходиться в повній гармонії зі всіма органами чуття, що виражають її стан.

4. У спілкуванні завжди відбувається взаємодія інтелекту людей, їх емоційно-вольової сфери, а це означає, що і в педагогічному спілкуванні, фактично, постійно розгортається взаємодія характерів і, зрозуміло, взаємодія особистостей. Все це знаходить своє відображення в інтерактивній функції педагогічного спілкування. Інтерактивна функція педагогічного спілкування полягає перш за все в організації взаємодії між викладачем і студентом, викладачем і групою, тобто в обміні не тільки знаннями та ідеями, а й діями.

5. Афективна функція спілкування полягає в емоційній стимуляції, розрядці, полегшенні, психологічному комфорті і контролі афекту, його нейтралізації, корекції або створенні соціально значущого афективного відношення. Позитивне емоційне, комфортне спілкування створює умови для творчої спільної діяльності, "поведінки допомоги", особливої соціальної настанови на іншу людину, що викликає почуття пошани, вдячності, симпатії. В стані комфортного спілкування дві особи – викладач і студент – починають утворювати певний загальний емоційно-психологічний простір (корпоративний), у якому розвивається процес залучення майбутнього спеціаліста до людської культури, різностороннього пізнання того, що оточує його у соціальній дійсності, і самого себе, своїх можливостей і здібностей, тобто розгортається процес подальшої соціалізації особистості майбутнього режисера.

Перераховані функції (інформаційна, соціально-перцептивна, презентативна, або самопрезентації, інтерактивна та афективна) можна назвати основними функціями педагогічного спілкування [4].

На нашу думку, мистецтво викладача виявляється в тому, як він знаходить контакти і потрібний тон спілкування з студентами в тих чи інших ситуаціях; яким способом організовує їх самостійну роботу, включаючи їх у вирішення творчих задач; як він створює креативну атмосферу на занятті; як він використовує свою уяву, інтуїцію, неусвідомлювані компоненти розумової активності [2;5].

Отже, творчість педагогічної взаємодії – це процес, у якому педагог реалізує і затверджує свої потенційні сили і здібності, в якому він сам розвивається. Сучасна мистецька освіта потребує всебічно підготовлених педагогів, фахівців, які мають глибокі професійні знання та уміють виразити глибинну сутність своєї особистості для створення оптимальних соціально-педагогічних умов для розвитку майбутніх режисерів як професіоналів своєї справи і для гуманізації їх особистості [12].

Ми вважаємо, що для розвитку майбутніх режисерів важливо, якими формами керівництва користуються педагоги, бо форми спілкування і взаємодії здійснюють істотний вплив на розвиток вихованців. Так вихованці "педагога-демократа" значно частіше проявляють прагнення до творчості, оригінальності, самостійності, комунікабельності, ніж ті, що виховуються в "автократата". Продуктивність демократичного стилю керівництва педагога позначається і на психологічному кліматі в аудиторії.

Форми спілкування, які відображають рівень професійної культури викладача, зумовлені його віковими, психологічними особливостями, досвідом педагогічної діяльності у ВНЗ, є досить динамічними. Вони вимагають постійного творчого підходу педагога до вибору способів спілкування.

Адже від того, як складатимуться стосунки між студентами і викладачем, залежить у кінцевому рахунку ефективність підготовки майбутнього фахівця. Зрозуміло, що зробити це може лише той, хто сам володіє професійною майстерністю, хто здатний передати багатство людської культури своїм вихованцям [13].

Отже, продуктивність педагогічної діяльності НПП у системі творчої освіти багато в чому зумовлюється рівнем оволодіння технологією педагогічного спілкування, яке формує і корпоративну культуру майбутнього режисера. Педагогічна діяльність взагалі неможлива без спілкування, і аналіз педагогічної практики показує, що багато серйозних утруднень у вирішенні проблем навчання і виховання виникають через невміння педагога правильно організувати спілкування зі студентами. Які б класифікації методів виховання і навчання не пропонувалися, дія викладача вищої школи на особу студента здійснюється тільки через його живе і безпосереднє спілкування з вихованцем.

На нашу думку, це свідчить про необхідність кожному педагогові поставити перед собою завдання осмислювати процес педагогічного спілкування і себе як особу, як професіонала в цьому процесі. Річ у тому, що оволодіння педагогічним спілкуванням шляхом проб і помилок ускладнює роботу, негативно позначається на відношенні до професії, а деколи й веде до відмови від неї [7; 10].

Спілкування викладача ВНЗ повинно постійно збагачуватися новими прийомами та засобами. Сутність педагогічного спілкування полягає в тому, що спілкування на різних рівнях (першокурсники, студенти старших курсів) вимагає від викладача постійної та обов'язкової адаптації (приспособлення) при зміні умов до того чи іншого виду педагогічної діяльності. В кожному конкретному акті спілкування може змінюватися оцінка і самооцінка, концентрація уваги, рівень інтелектуальної активності, ступінь проникнення в зміст пропонованого матеріалу лекції. Одне із основних умінь викладача – розповісти про складне явище дохідливо, просто, чітко, послідовно, що є важливим фактором культури педагога вищої школи.

Отже, для формування корпоративної культури режисера професійна діяльність вимагає від викладача максимального терпіння, наполегливості, послідовності у діях, принциповості, поєднаних із тактовністю і гнучкістю, самодисципліною [2; 6].

Існує думка, що багато режисерів не завжди правильно визначають і вирішують комунікативні завдання, оскільки подібні уміння не формуються у них під час навчання у ВНЗ. Це підтверджується нашими спостереженнями. Тому ми вважаємо, що у формуванні корпоративної культури ця її складова заслуговує особливої уваги.

Педагогічне спілкування виконує такі функції:

- взаємопізнання вихователя і вихованця;
- обмін між ними думками, почуттями та інформацією;
- організація і здійснення різноманітних та багатогранних навчально-виховних заходів;
- самовираження, самовизначення і самоутвердження учасників цього процесу.

Характер спілкування вихователя з вихованцем визначає основні стилі його роботи. Виокремлюють авторитарний, демократичний і ліберальний стилі взаємодії суб'єктів навчання. Авторитарний стиль роботи характеризується жорсткою формою управління взаємодією учасників навчально-виховного процесу за допомогою наказів, вказівок, інструкцій тощо. Цей стиль з точки зору гуманізації та демократизації європейської і світової освіти вважається абсолютно неприйнятним, оскільки порушує права особистості [4].

Демократичний стиль проявляється в опорі педагога на навчальний колектив, у намаганні зацікавити вихованців навчально-пізнавальною діяльністю, у заохоченні їх ініціативи та самостійності.

Ліберальний стиль характеризується самоусуненням педагога від відповідальності за хід і результати навчально-виховних заходів, формалізмом, потуранням і анархізмом. Найбільш оптимальним, найскладнішим стилем, безперечно, є демократичний.

У педагогічному спілкуванні дуже яскраво виражений психологічний аспект. Щоб зробити спілкування виховно-ефективним, режисер повинен розбиратися в психології артистів, адекватно емоційно реагувати на їх поведінку і психічний стан, враховувати при виборі способу спілкування їх індивідуальні особливості. Тому психологічна складова аксіологічного компонента моделі структури корпоративної куль-

тури режисера повинна обов'язково включати психологічні складові, які в процесі її формування мають корелюватися. Не можна не погодитися з тим, що максимальний ступінь успіху педагогічної діяльності забезпечується діалогічним і довірчим типами спілкування. При цьому треба не забувати про етичний бік спілкування, обов'язкове звернення до таких моральних цінностей, як доброта, справедливість, совість, чесність, ввічливість, коректність тощо. Довіра, свобода, розкутість, відсутність страху, радісне ставлення до викладача й учня, прагнення до доброзичливого взаєморозуміння в навчальній групі тощо – результат правильного спілкування викладача зі студентами. Грубість, сарказм, неповажне ставлення до студентів, що виявляється в стилі поведінки науково-педагогічного працівника і його зверненні, зводять нанівець всю систему навчання, як би змістовно і методично правильно вона не була організована, а також викривляють корпоративну культуру майбутнього режисера. Отже, відмічені якості і визначають зону педагогічної дії в процесі формування корпоративної культури режисерів в тій її частині, яка співвідноситься з морально-етичним аспектом спілкування науково-педагогічних працівників і майбутніх митців.

Література

1. Адаир Д. Психология лидерства / Д. Адаир. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 352 с.
2. Амонашвили Ш. А. Психологические основы педагогики сотрудничества: [книга для учителя] / Ш. А. Амонашвили. – К.: Освіта, 1997. – 62 с.
3. Бабанский Ю. К. Оптимизация педагогического процесса / Ю. К. Бабанский, М. М. Поташник. – К.: Рад. школа, 1984. – С. 5–204.
4. Бабанский Ю. К. Энциклопедия педагогического процесса в вопросах и ответах / Ю. К. Бабанский, М. М. Поташник. – К.: Рад. шк., 1984. 284 с.
5. Балл Г. О. Неперервна професійна освіта : проблеми, пошуки, перспективи : монографія / Г. О. Балл; за ред. І. А. Зязюна // Гуманізація загальної та професійної освіти: суспільна актуальність і психолого-педагогічні орієнтири / Г. О. Балл. – К.: Віпол, 2000. – 157 с.
6. Балл Г. О. Парадигма діалогу і проблема прилучення до наукової культури / Г. О. Балл // Професійна освіта: педагогіка і психологія: Українсько-польський щорічник / за ред. Т. Левовицького, І. Зязюна, І. Вільш, Н. Ничкало. – Ченстохова-Київ, 1999. – 341с.
7. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії: навч. посіб. / І. А. Зязюн, Г. М. Сагач. – К.: Українсько-фінський ін-т менеджменту і бізнесу, 1997. – 108с.
8. Зязюн І. А. Педагогічна майстерність як мистецька дія: посіб. для вчителів (Книжка в журналі) / І. А. Зязюн // Рідна школа. – 1995. – №7
9. Кан-Калик В. А. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – М.: Педагогика, 1990. – 360 с.
10. Леонтьев А. А. Педагогическое общение / А. А. Леонтьев. – М.: Нальчик, 1979. – 256 с.
11. Педагогічна майстерність : хрестоматія: навч. посіб. / [упоряд.: І. А. Зязюн, Н. Г. Базидевич, Т. Г. Дмитренко та ін.; за ред. І. А. Зязюна]. – К.: Вища шк., 2006. – 606 с.
12. Савенкова Л. О. "Комунікативна атака" у формуванні навичок педагогічного спілкування / Л. О. Савенкова // Педагогіка і психологія. – 1998. – № 4. – 101 с.
13. Debesse V. Traite des sciences pedagogiques / V. Debesse, G. Milaret. – Paris: PUF, 1974. – 74 p.

References

1. Adair D. Psikhologiya liderstva / D. Adair. – M.: Izd-vo Eksmo, 2006. – 352 s.
2. Amonashvili Sh. A. Psikhologicheskie osnovy pedagogiki sotrudnichestva: [kniga dlya uchitelya] / Sh. A. Amonashvili. – K.: Osvita, 1997. – 62 s.
3. Babanskiy Yu. K. Optimizatsiya pedagogicheskogo protsessa / Yu. K. Babanskiy, M. M. Potashnik. – K.: Rad. shkola, 1984. – S. 5–204.
4. Babanskiy Yu. K. Entsiklopediya pedagogicheskogo protsessa v voprosakh i otvetakh / Yu. K. Babanskiy, M. M. Potashnik. – K.: Rad. shk., 1984. 284 s.
5. Ball H. O. Neperervna profesiina osvita : problemy, poshuky, perspektivy : monohrafiia / H. O. Ball; za red. I. A. Ziaziuna // Humanizatsiia zahalnoi ta profesiinnoi osvity: suspilna aktualnist i psykhologo-pedahohichni oriientyry / H. O. Ball. – K.: Vipol, 2000. – 157 s.
6. Ball H. O. Paradyhma dialohu i problema prylyuchennia do naukovoï kultury / H. O. Ball // Profesiina osvita: pedahohika i psykhohohiia: Ukrainsko-polskyi shchorichnyk / za red. T. Levovytskoho, I. Ziaziuna, I. Vilsh, N. Nychkalo. – Chenshtokhova-Kyiv, 1999. – 341s.
7. Ziaziun I. A. Krasa pedahohichnoi dii: navch. posib. / I. A. Ziaziun, H. M. Sahach. – K.: Ukrainsko-finskyi in-t menedzhmentu i biznesu, 1997. – 108s.
8. Ziaziun I. A. Pedahohichna maisternist yak mystetska diia: posib. dlia vchyteliv (Knyzhka v zhurnali) / I. A. Ziaziun // Ridna shkola. – 1995. – №7
9. Kan-Kalik V. A. Pedagogicheskoe tvorchestvo / V. A. Kan-Kalik, N. D. Nikandrov. – M.: Pedagogika, 1990. – 360 s.
10. Leont'ev A. A. Pedagogicheskoe obshchenie / A. A. Leont'ev. – M.: Nal'chik, 1979. – 256 s.
11. Pedahohichna maisternist : khrestomatia: navch. posib. / [uporiad.: I. A. Ziaziun, N. H. Bazydevych, T. H. Dmytrenko ta in.; za red. I. A. Ziaziuna]. – K.: Vyshcha shk., 2006. – 606 s.
12. Savenkova L. O. "Komunikativna ataka" u formuvanni navychok pedahohichnoho spilkuvannia / L. O. Savenkova // Pedahohika i psykhohohiia. – 1998. – № 4. – 101 s.
13. Debesse V. Traite des sciences pedagogiques / V. Debesse, G. Milaret. – Paris: PUF, 1974. – 74 p.

Косінова Е. Н.

Характеристика педагогического общения и его значение для формирования корпоративной культуры режиссера

Статья посвящена проблеме формирования корпоративной культуры как составляющей профессиональной подготовки будущих режиссеров в процессе педагогического общения.

На основании теории и методики современной педагогики охарактеризовано педагогическое общение с позиции оптимального учёта жизненных, личностных и творчески-профессиональных интересов и потребностей студентов, их возможностей и задатков к овладению основами корпоративной культуры. А также всесторонняя подготовленность НПП к педагогической деятельности, которая даёт возможность эффективно формировать у студентов корпоративную культуру режиссёров, основным показателем которой является сформированность ведущих качеств режиссера и соблюдение ими морально-этических правил в процессе их профессионального творчества на основании определённых ценностных ориентаций.

Ключевые слова: корпоративная культура, педагогическое общение, профессиональная подготовка, будущий режиссёр, ценностные ориентации.

Kosinova E.

Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director

Becoming of modern trade education needs creation of socialpedagogical terms of future stage-director personality humanizing, because it is argued that artistic professionals are powerful potential of development of our society.

Modern science abandons oneself all anymore to the idea, that communication as an objective type of vital functions of every personality, comes forward as an original art, where there are rules, features and secrets. Every specialist must know all these for the activity optimization.

Stage-director is one of most difficult, most dynamic professions, we mark – pedagogical professions.

Its complexity associates with its high requirements that relate to the director, manager, teacher because of accelerating scientific and technical progress, the growth of information and the considerable costs of mental, psychological energy in creative and educational activities.

The role of communication in director's work is great because it has the ability to affect change in the structure and substance of social actors (students) to human socialization, formation of personality.

Communication is the process of interconnection and interaction between social entities (groups of persons), where there are the exchange of information, activities, mood, experience, abilities and skills.

Among the variety of types of communication we can allocate teacher communication. On our opinion that teacher communication is a particular type of human communication (eg, in comparison with a business, family communication, etc.). It is characterized by common features of communicative interaction, and highly specific, inherent in the educational process.

Also we can add to this that the pedagogical dialogue is a form of academic cooperation by optimizing learning and personal development of students. Thus, pedagogical communication is a multifaceted process of establishment and development of communication, understanding and collaboration between teachers and students.

On our opinion that it is aimed not only on the interaction of learners for their personal development, but is central to most educational systems for organizations of learning and the formation of the creative skills basis. Thus teacher communication is characterized by at least threefold focus: the academic interaction, students (their current state, promising lines of development) and the subject of learning. At the same time, teacher communication is defined also with triple orientation of its subjects: personal, social and intuitive.

SPT, while working with students on the development of a teaching material, always directs its result to all the participants in the audience and, conversely, working with a group affects everyone. Therefore, we can assume that the uniqueness of pedagogical communication, which is a combination of these characteristics, can be expressed in organic combination of elements of student-centered, socially oriented and visually based learning.

While teaching communication tasks are given and are implemented, the main goal is to transmit knowledge and encourage learners.

A role of pedagogical communication in stage-director work is enormous, as it has the opportunity to influence on the change of structure and essence of social subjects (students), on socialization of human being and its socialization.

It is possible to assert that pedagogical communication is one of types of professional communication.

There are different points of view on the problem of function of pedagogical communication and determination of its basic goal.

In the process of pedagogical communication communicative tasks can be realized – and the main goal is to pass knowledge and induce those, who studies to the corresponding.

Thus, the work of teacher interaction is a process where teacher implements and approves own potential strength and ability, and also develops himself. Modern art education needs comprehensively trained teachers and specialists who have professional expertise and know how to express the deep essence of his personality to create optimal social and educational environment for the development of future directors as professionals and for humanizing their personality.

Modern artistic education needs the all-round prepared teachers and specialists that have thorough professional knowledge and are able to express deep essence of the personality for creation of optimal social-pedagogical terms for development of future stage-directors as the business professionals and for humanizing of their personality.

The level of relationships between students and teachers depends on the effectiveness of training future specialists. It is clear that it can make only the one who has skills, and is able to convey the richness of human culture to the students.

Thus, for forming of corporate culture of stage-director the professional activity requires maximal patience, persistence, sequence in actions, fundamentalness, in its connect with tactfulness and flexibility.

Keywords: corporate culture, pedagogical communication, training, future director, values.

**ПРОБЛЕМА ДАТУВАННЯ НАЙДАВНІШИХ УКРАЇНСЬКИХ
БАГАТОЧАСНИХ ІКОН СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ**

Стаття присвячена проблемі датування найдавніших українських багаточасних ікон Страстей Христових. Розглянуто приклади подібних зображень в східній і західній християнських мистецьких традиціях, визначено етапи і хронологію формування особливостей іконографії страсних сюжетів. У контексті цього процесу здійснено іконографічний аналіз збережених українських пам'яток із Здвиження, Трушевич і Мігова й уточнено їхнє датування.

Ключові слова: багаточасна ікона, датування, іконографія, Страсті Христові, Розп'яття.

У християнському мистецтві традиція створення багаточасних зображень Страстей Христових є дуже давньою. Проте такі пам'ятки з'являються лише після IV століття, адже в період раннього християнства страсні сюжети не зображувались, як і страждання перших християнських мучеників [13]. Серед найдавніших зразків таких зображень слід згадати Міланський диптих V ст., вирізьблений зі слонової кістки, на одні ступці якого представлено сюжети Страстей Христових: Умивання ніг, Христос під вартою і Пилат умиває руки, Іуда повертає срібники і вішається, Варта біля Гробу Господнього, на іншій ступці – сюжети теми Воскресіння: Явлення Ангела жонам-мироносицям, Христос являється жонам-мироносицям, Христос являється Апостолам, Увірування Фоми [5, 60-61, 255]. У IV – V ст. з'явилися також перші зображення Розп'яття в провінціях Римської імперії – в Антіохії і Херсонесі Таврійському.

Багаточасні іконописні зображення Страстей Христових у східнохристиянському мистецтві зустрічаються серед візантійських пам'яток, наприклад, страсна ікона третьої чверті XIV ст. (51 x 41 см) з Музею монастиря Влатадон у Салоніках, на якій представлено 6 сюжетів (Тайна Вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гефсиманському саду, Поцілунок Іуди, Бичування Христа, Несіння Хреста). Ймовірно, ця ікона була частиною диптиха або триптиха.

У російському іконопису також є приклади багаточасного зображення Страстей, зокрема в новгородській традиції. Донині збереглися дві двосторонні невеликого розміру ікони-таблетки XV ст. (24,5 x 20 см) з колекції Новгородського державного об'єднаного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника [2]. На першій представлено з одного боку сюжети Тайна Вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гефсиманському саду, Христос перед військом, з іншого – Бичування Христа, Радій, царю Іудейській, Несіння Хреста, Розпінання Христа. На другій іконі-таблетці зображено з одного боку сюжети Поцілунок Іуди, Христос перед Анною і Каіафою, Відречення Петра, Пилат умиває руки, з іншого – Йосиф з Аримафеї випрошує тіло Господнє, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу, Явлення Ангела жонам-мироносицям. Загалом на обох іконах показано 16 сюжетів, за іконографією яких можна стверджувати, що дані образи виставлялися для поклоніння одночасно так, щоб віруючі спочатку бачили хронологічно послідовні зображення з восьми сюжетів – від Тайної Вечері до Пилат умиває руки, а потім – від Бичування Христа до Явлення Ангела жонам-мироносицям.

Для нашого ж дослідження не менший інтерес становлять пам'ятки західнохристиянського мистецтва після розділення Церкви. При чому слід зазначити, що композиційні й стилістичні ознаки православних і католицьких зображень мають багато спільного.

Уже з XII ст. на теренах Італії і Балкан стають популярними великі мальовані на дереві Розп'яття складної фігурної, сильно розвинутої по силуету форми. До речі, у католицькій традиції образ Розп'ятого Христа первісно сприймався як зображення так званих Пасій, тобто Страстей. Серед таких мальованих Розп'ять є твір 1220 р. з Пізи іконописця Берлінгієрі, виконаний за традиціями східнохристиянського мистецтва. На це вказують певні особливості іконографії: у зображенні Розп'ятого Христа руки розміщено нижче від плечового пояса, очі відкриті, кожну ногу прибито до хреста окремо.

Іншими подібними пам'ятками є три Розп'яття Джоната Капітіні: одне – 1236 р. з музею при костьолі Санта Марія дель Анджелі в Асізі, інше з Національного музею в Пізі, а також виконане бл. 1250 р. з домініканського костьолу в Болонії.

З XII ст. у католицькій традиції з'являються також композиції розп'ятого Христа в поєднанні зі сценами Страстей з боків у клеймах – вертикально біля постаті Розп'ятого під поперечною перекладиною хреста. Вочевидь, сюжети і композиції цих страсних клейм були запозичені з привезених візантійських ікон або мініатюр рукописів. З майстерні Джульєльмо походить намальоване у 1138 р. Розп'яття, що зберігається в Сарцані. Вертикально симетрично по боках від Розп'яття зображено великі постаті чотирьох предстоячих, під ними – чотири невеликі чотирикутні та два трикутні клейма із зображенням Страстей Христових: Поцілунок Іуди, Бичування Христа, Христа ведуть на розп'яття, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу і Явлення Ангела жонам-мироносицям.

Десять сцен Страстей має Розп'яття з музею у м. Пізі, що датується початком XII ст. Майже ідентичні сюжети Страстей повторюються в інших Розп'яттях митців Тоскани XIII ст., зокрема у творах Конно ді Матровільдо та ін. Мальовані Розп'яття зустрічаються, переважно, на терені Італії, хоча чимало їх є в Хорватії, і взагалі на Балканах.

У XIII ст. в Італії з'являється новий тип багаточасної ікони Страстей, середнє поле якої (десь одна чверть усієї поверхні) займає велике зображення Розп'яття, а обабіч нього розташовано сцени Страстей Христових, які починаються з сюжету Входу Господнього в Єрусалим і закінчуються Зішестям до пекла. Одним з перших таких циклів є Страсті, написані майстром Дуччо для головного вітваря собору в Сієні. Ця ікона, розміром 370 x 450 см, є двохсторонньою, виконаною в 1308-1311 рр. На іншому боці ікони зображено Похвалу Богородиці.

На вітварному образі Дуччо зображено 26 сюжетів Страстей Христових і кілька сцен на тему Воскресіння: Вхід Господній в Єрусалим, Умивання ніг, Тайна Вечеря, Проповідь після останньої вечері, Зрада Іуди, Молитва у Гефсиманському саду, Христос перед Анною і перше відречення Петра, Христос перед Каіафою і друге відречення Петра, Наруга і третє відречення Петра, Христос у преторії, Христос перед Пілатом, Христос перед Іродом, Христос вдруге перед Пілатом (у білому одязі), Бичування Христа, Возложення тернового вінця, Пілат умиває руки, Дорога на Голгофу, Розп'яття, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу, Явлення Ангела жонам-мироносицям, Зішестя до пекла, Христос і Марія Магдалина, Дорога в Еммаус.

У композиційному вирішенні Сієнського образу Дуччо виявився послідовником візантійських традицій. У ньому представлені композиції різних розмірів з великим Розп'яттям посередині. Такий принцип зображення Страстей Христових набуде поширення у великих багаточасних іконах інших шкіл, зокрема української.

У церковному малярстві на терені сучасної України зображення Страстей Христових з'являються вже в XI ст., про що свідчать збережені фрески Софійського собору в Києві [3]. Вони презентують, хоч і фрагментарно, страсні сюжети – Христос перед Каіафою, Відречення Петра, Розп'яття, а також сюжети теми Воскресіння – Зішестя до пекла, Явлення Христа жонам-мироносицям, Увірування Фоми.

Серед пам'яток настінного малярства в Україні на тему Страстей Христових особливо вирізняється монументальний розпис першої половини XVII ст. у дерев'яній Святодухівській церкві с. Потелич Львівської області, виконаний талановитим народним майстром [4]. Тут страсний цикл, що складається із 25 клейм, розміщених п'ятьма рядами, займає більшу половину північної стіни храму.

В оздобленні українських храмів окрім настінного живопису страсні сюжети використовувались в образно-символічній системі іконостаса – в святковому ярусі, а з другої третини XVII ст. – у верхньому страсному ярусі [12, 27-29]. Також у церквах західних земель України набули популярності великі багаточасні ікони Страстей Христових, що в інтер'єрі розміщувались на північній стіні.

Українські багаточасні ікони Страстей Христових – самобутнє явище в історії християнського мистецтва. Вони вирізняються складною іконографією з великою кількістю зображуваних сюжетів, доповнених за рахунок апокрифічних джерел (у таких іконах трапляється до 25 клейм). Також ці ікони мають великі розміри (деякі пам'ятки 263,5 x 205 або 257 x 218 см). У цих творах яскраво виявився творчий потенціал народних майстрів-богомазів, які доповнили євангельські оповіді зворушливими деталями, спостереженими з життя.

Найдавнішими з багаточасних ікон Страстей Христових, що збереглися донині в Україні, є образ із Хрестовоздвиженської церкви с. Здвижень на Лемківщині (колекція Національного музею у Львові), ікона з церкви Собору Богородиці с. Трушевичі Старосамбірського району, Львівської обл. і ще одна, нещодавно відреставрована (2006 – 2008 рр.), багаточасна страсна ікона з церкви Успіння Богородиці с. Мігова також Старосамбірського району (колекції Національного музею у Львові). Ікона з с. Здвижень була датована XV ст., із с. Трушевичі – XV – XVI ст. [9, 238–240; 8, 11–12; 11, 84], а з с. Мігова – першою половиною XVI ст.

Цікавим є композиційне вирішення ікони зі Здвиження: зверху образа розташовано два яруси клейм, нижче міститься велике зображення сцени Розп'яття, обрамлене клеймами з боків по вертикалі та нижнім ярусом. До речі, ікона з Мігова має подібну композицію, що можливо стало основним аргументом на користь її датування першою половиною XVI ст., здійснене В. Свенціцькою в 60-х рр. XX ст. Складність визначення сюжетів, зображених в іконі зі Здвиження, полягає у тому, що на клеймах зліва та по центру низу присутні значні втрати живописного шару. Втім можна стверджувати, що їх не менше 20: перший ярус згори – Вхід Господній в Єрусалим (частково втрачено), Преображення, Тайна Вечеря, Умивання ніг, Моління про Чашу; другий ярус згори – Іуда зраджує Христа (частково втрачено), Поцілунок Іуди, Відречення Петра, Христос перед Анною і Каіафою, Пілат умиває руки; вертикаль зліва – Бичування, Радій, царю Іудейський (Наруга) і сюжет, можливо, Встановлення хреста (усі частково втрачено); вертикаль справа – Йосиф з Аримафеї і Никодим випрошують тіло Господнє, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу; нижній ярус – Дорога на Голгофу (частково втрачено), Зішестя до пекла, Христос являється жонам-мироносицям, Воскресіння Христа. Сюжети другого ярусу зображено як єдину композицію, без розділення умовною лінією.

Дослідники ікони Страстей Христових із с. Здвижень вже відмічали певні особливості та своєрідні деталі зображення сюжетів. Наприклад, у Дорозі на Голгофу, що майже не збереглась, присутнє

зображення трубача, що йде попереду, і двох розбійників у білих сорочках, яких ведуть із зв'язаними за спиною руками [9, 208–336]. Зображення сурмача також є на іконі з Мігова. В іконі із Здвиження привернула увагу мистецтвознавців сповнена життєвої виразності група гравців у кості в центральній сцені Розп'яття – група воїнів, що ділять одяг Христа. У сцені Поцілунок Іуди цікаво показано подію з відрубанням вуха слуги Малха, що майже зливається з Відреченням Петра: перед Христом на тлі башти постать Петра, який вихоплює меч з піхов, біля Христа на колінах стоїть слуга Малх, якому лівою рукою Христос притуляє відрубане вухо. Тут же, пообіч, постать Петра зображена вдруге у розмові зі служницею, яка впізнала його як спільника Христа [7, 279–290; 10].

Дослідник В. Александрович, здійснюючи аналіз іконопису другої половини XV – першої половини XVI ст., зазначає: "...в малярстві західноукраїнських земель у складі Польщі об'єктивно посилюлися західні впливи, переважно у вигляді засвоєння окремих елементів західної іконографії. Прикладом можуть бути перебиті ноги розбійників у "Страстях" із Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені" [1, 425–446].

На наявність "елементів західної іконографії" в зображенні Страстей із Здвиження вказує не лише зображення перебитих голів у розбійників. Вплив католицьких зображень виявляється набагато сильнішим.

Як вже зазначалось, у західноєвропейському релігійному мистецтві сцена Розп'яття Христа первісно сприймалась як зображення Пасії. В епоху Відродження відбулися значні зміни у трактуванні даного сюжету, зокрема в ньому було поглиблено драматичне звучання, з'явилися нові деталі. Наприклад, спираючись на католицьку інтерпретацію сюжету художники прагнули показати відмінність між стражданнями Христа на хресті та розп'ятих поруч з ним розбійників. Так, з XV ст. митці почали зображувати розбійників не прибитими цвяхами до хрестів, а прив'язаними до них, а часом навіть просто до засохлих дерев. До речі, в мистецтві Раннього Відродження розбійників зображували, як і Христа – прибитими до хрестів цвяхами, підкреслюючи значення Розп'яття його центральним положенням, а також більшим розміром.

Також ще в період Раннього Відродження в даній сцені почали зображувати Ангелів і демонів, що забирають душі розбійників, відлітаючи, згідно з давнім повір'ям, від рота померлих. Від праведного розбійника, що традиційно зображувався з лівого боку (тобто справа від Христа), летів Ангел. Відповідно, від розбійника, що не розкаявся, відлітав демон.

У католицьких зображеннях Розп'яття також часто фігурує Ангел, що збирає Кров Христа з рани на ребрі в Священну Чашу.

Зауважимо, що всі ці деталі, запозичені із західноєвропейської традиції, присутні в зображенні Страстей із Здвиження, разом із сотником Лонгином, що пробиває списом ребро Христа, з воїном, що підносить Спасителю губку, змочену в оцті, з воїнами, що кидають жереб про Його одягу. У зв'язку з цим, не зовсім зрозуміло, як народний майстер, що писав ікону для православного храму в XV ст. у період досить жорсткого протистояння між двома церквами так швидко зміг опанувати надбання католицького церковного живопису, навіть зовсім нові.

Тепер розглянемо клеймо на іконі із Здвиження, що розташовано в нижньому ярусі останнім з правого боку. На ньому зображено Христа, що по пояс стоїть оголений у Гробі, біля якого сплять вартові, а на задньому плані присутні два Ангела з червоними крилами. З точки зору іконографічної атрибуції дане зображення є своєрідним синтезом двох різних зображень. Поза Ісуса Христа зі схрещеними руками і схиленою головою, Його стояння в Гробу відповідають іконографії "Не ридай Мене, Маті", відомій у візантійському мистецтві з XIII ст. Вона набула поширення в російському іконопису XIV – XVII ст. [6, 68–71], а серед пам'яток українського сакрального малярства цього ж періоду таких зображень не збереглося. Слід зауважити, що ікона "Не ридай Мене, Маті" має пряме відношення до теми Страстей, адже показує перебування Христа в Гробу до моменту Воскресіння. Також важливим елементом композиції "Не ридай Мене, Маті" є зображення Голгофського Хреста за спиною Спасителя, яке відсутнє в іконі із Здвиження.

Інше зображення, яке за іконографією має спільні риси з досліджуваним клеймом – це Воскресіння, а саме Повстання Христа з Гробу. У православній іконографії довгий час зображеннями події Воскресіння виступали "Явлення Ангела жонам-мироносицям" і "Зішестя до пекла", адже вважалось, що момент цього надприродного явища не здатне передати жодне описання і зображення. Проте в мистецтві Відродження вже на зламі XIV – XV ст. вперше зустрічаються живописні композиції, в яких показано як Христос виходить з гробу, вдягнений в червоний або білий гіматій з оріфламою – прапором перемоги у руці. Біля гробу сплять вартові, а на задньому плані присутні Ангели. У православній іконографії такий тип зображення з'являється досить пізно: в Україні лише з другої половини XVI ст., а в Росії – з XVII ст. як фрагмент багатофігурної композиції, так званого "Воскресення полного извода", де зверху показано Повстання з Гробу, а знизу – традиційне Явлення Ангела жонам-мироносицям або Зішестя до пекла. Найдавнішими українськими образами Воскресіння Христова такої іконографії є твір другої половини XVI ст. із Рави-Руської з колекції Національного художнього музею України та ікона кінця XVI ст. із с. Березів на Бойківщині з колекції Національного музею у Львові [11, 36]. У досліджуваній нами пам'ятці так само, як і в згаданих українських іконах XVI ст., біля Гробу зображено сплячих або спостерігаючи за подією вартових, а на задньому плані обабіч Христа – двох Ангелів з червоними крилами.

Отже, зображення на клеймі ікони Страсті Христові із Здвиження є своєрідною перехідною ланкою від традиційного православного зображення "Не ридай Мене, Маті" до нового художнього тра-

ктування теми Воскресіння Христового. Хронологічно ці процеси у православній іконографії могли відбуватися лише в XVI ст., і аж ніяк у XV ст.

Більш пізні українські багаточасні образи Страстей Христових – ікони із Трушевич і з Мігова – мають спільні риси з іконою із Здвиження, але й певні відмінності. Це перш за все стосується системи розміщення в них сюжетів, а також нових деталей їхнього трактування. Дослідники уже відмічали поглиблення драматизму та динамічності зображуваних подій за допомогою експресивного підкреслення жестів і рухів, наприклад як в сценах "Зняття з Хреста" та "Покладення до Гробу" [9, 239]. До речі, зображення цих сцен, що наче відтворюють народний звичай голосіння над померлим, є дуже схожим в іконах із Трушевич і з Мігова.

Ще одна деталь своєрідного композиційного вирішення присутня в обох образах – це поєднання сцени Розп'яття зі сценами, розміщеними під нею. У цьому випадку пагорб, на якому стоїть хрест Спасителя, виступає об'єднуючим тлом для нижніх композицій. В іконі з Мігова, наприклад, це Дорога на Голгофу (справа), Явлення Ангела жонам-мироносицям і Христос являється жонам-мироносицям (по центру). В обох іконах під хрестом розміщено групу гравців у кості, тоді як в іконі із Здвиження показано розлом землі, в якому, за православною іконографічною традицією, зображувався череп Адама. Його зображення присутнє в сцені Розп'яття в інших українських багаточасних страсних іконах: образ кінця XVI – початку XVII ст. з с. Білі Ослави Галичини (колекція Національного художнього музею України) та образ першої половини XVII ст. зі Сколе Бойківщини (колекція Національного музею у Львові). Повторюється розміщення гравців у кості під Розп'яттям в іконах Страстей XVI ст.: образ середини XVI ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Дрогобича, Львівської області та образ 1593 р. з с. Великого Бойківщини (колекція Національного музею у Львові).

Цікавим фактом є те, що в українських страсних іконах середини XVI ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Дрогобича, Львівської області та 1593 р. з с. Великого Бойківщини серед клейм присутнє зображення сюжету Воскресіння, показаного саме як Повстання Христа з Гробу. Нагадаємо, що дана іконографія має багато спільного із зображенням клейма з нижнього ярусу ікони "Страсті Христові" із с. Здвижень.

Іконографічний аналіз найдавнішої пам'ятки з-поміж українських багаточасних страсних образів, а саме ікони із с. Здвижень на Лемківщині, доводить, що цей твір, раніше датований XV ст., міг бути створеним лише в XVI ст., ймовірно, в його першій половині. Відтак, більш пізні пам'ятки – ікона з Трушевич, раніше датована XV – XVI ст., і образ з Мігова, датований першою половиною XVI ст. – було створено не раніше середини XVI століття. І як би нам не хотілось стверджувати, що "іконографія страстей відома на Україні з XV ст., про що свідчать збережені пам'ятки іконопису (Здвижень, Трушевичі) [11, 84]", згадані багаточасні образи розповідають нам іншу історію.

Література

1. Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво / В. С. Александрович // Історія української культури. В 5 томах. Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 425 – 446.
2. Вздорнов Г. И. Иконы-таблетки Великого Новгорода: Софийские святцы / Г. И. Вздорнов. – М.: Гранд-Холдинг, 2007 – 208 с.: ил.
3. Логвин Г. Н. Софія Київська / Г. Н. Логвин: Альбом. – К.: Мистецтво, 1971. – 52 с., 274 с.: іл.
4. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. / Л. С. Міляєва. – К.: Мистецтво, 1969. – 248 с., 114 іл.
5. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства / Н. В. Покровский. – СПб.: Лига-Плюс, 2000. – 412 с.: ил.
6. Припачкин И. А. Иконография Иисуса Христа / И. А. Припачкин. – Паломник, 2001. – 224 с.
7. Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень / В. И. Свенцицкая // Древнерусское искусство: Пробл. и атрибуции. – Москва, 1977. – С. 279–290.
8. Свенцицька В. І. Українське малярство XIV – XVI століть / В. І. Свенцицька // Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 7–9.
9. Свенцицька В. І. Живопис XIV–XVI століть / В. І. Свенцицька // Історія українського мистецтва. В 6-ти томах. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К.: Наукова думка, 1967 р. – С. 208–274.
10. Свенцицька В. І. Народний живопис / В. І. Свенцицька // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983.
11. Свенцицька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII – XX століть / В. І. Свенцицька, В. П. Откович: Альбом. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.: іл.
12. Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII – XVIII століть / О. Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 20–40.
13. Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства / А. Фрикен. – М., 1885. – Ч. 4. Живопись и пластика у первых христиан Запада и Востока. – 403 с.

References

1. Aleksandrovych V. S. Obrazotvorche i dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo / V. S. Aleksandrovych // Istoriiia ukrainsoi kultury. V 5 tomakh. T. 2. Ukrainaska kultura XIII – pershoi polovyny XVII stolit. – K.: Naukova dumka, 2001. – С. 425 – 446.

2. 12. Vzdornov G. I. Ikony-tabletki Velikogo Novgoroda: Sofiyskie svyatsy / G. I. Vzdornov. – M.: Grand-Kholding, 2007 – 208 s.: il.
3. 13. Lohvyn H. N. Sofiia Kyivska / H. N. Lohvyn: Albom. – K.: Mystetstvo, 1971. – 52 s., 274 s.: il.
4. 14. Miliaieva L. S. Stinopys Potelycha. Vyzvolna borotba ukrainskoho narodu v mystetstvi XVII st. / L. S. Miliaieva. – K.: Mystetstvo, 1969. – 248 s., 114 il.
5. 15. Pokrovskiy N. V. Ocherki pamyatnikov khristianskogo iskusstva / N. V. Pokrovskiy. – SPb.: Liga-Plyus, 2000. – 412 s.: il.
6. 16. Pripachkin I. A. Ikonografiya lisusa Khrista / I. A. Pripachkin. – Palomnik, 2001. – 224 s.
7. 17. Svetsitskaya V. I. Master ikon XV veka iz sel Vanivka i Zdvizhen' / V. I. Svetsitskaya // Drevnerusskoe iskusstvo: Probl. i atributsii. – Moskva, 1977. – S. 279–290.
8. 18. Svetsitska V. I. Ukrainske maliarstvo XIV – XVI stolit / V. I. Svetsitska // Spadshchyna vikiv. Ukrainske maliarstvo XIV – XVIII stolit u muzeinykh kolektsiiakh Lvova. – Lviv: Kameniar, 1990. – S. 7–9.
9. 19. Svetsitska V. I. Zhyvopys XIV–XVI stolit / V. I. Svetsitska // Istorii ukrainskoho mystetstva. V 6-ty tomakh. T. 2. Mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII stolittia. – K.: Naukova dumka, 1967 r. – S. 208–274.
10. 20. Svetsitska V. I. Narodnyi zhyvopys / V. I. Svetsitska // Boikivshchyna: Istoryko-etnografichne doslidzhennia. – K., 1983.
11. 21. Svetsitska V. I., Otkovych V. P. Ukrainske narodne maliarstvo XIII – XX stolit / V. I. Svetsitska, V. P. Otkovych: Albom. – K.: Mystetstvo, 1991. – 304 s.: il.
12. 22. Sydor O. F. Tradytii i novatorstvo v ukrainskomu maliarstvi XVII – XVIII stolit / O. F. Sydor // Spadshchyna vikiv. Ukrainske maliarstvo XIV – XVIII stolit u muzeinykh kolektsiiakh Lvova. – Lviv: Kameniar, 1990. – S. 20–40.
13. 23. Friken A. Rimskie katakomby i pamyatniki pervonachal'nogo khristianskogo iskusstva / A. Friken. – M., 1885. – Ch. 4. Zhivopis' i plastika u pervykh khristian Zapada i Vostoka. – 403 s.

Кравченко Н. И.

Проблема датировки древнейших украинских многочастных икон Страстей Христовых

Статья посвящена проблеме датировки ранних украинских многочастных икон Страстей Христовых. Рассмотрены примеры подобных изображений в восточной и западной христианских художественных традициях. Также определены этапы и хронология формирования особенностей иконографии страстных сюжетов. В контексте этого процесса осуществлен иконографический анализ сохранившихся украинских памятников из Здвижня, Трушевичей и Мигова и уточнена их датировка.

Ключевые слова: многочастная икона, датировка, иконография, Страсти Христовы, Распятие.

Kravchenko N.

Problem of determination of the actual age of the oldest multi-tiered Ukrainian icons of the Passion of Christ

This article is devoted to the problem of determination of the actual age of the oldest multi-tiered Ukrainian icons of the Passion of Christ.

The article describes examples of such images in Western and Eastern Christian traditions. In particular iconography of Eastern Christian ancient icons on the Passion of Christ and the Resurrection are studied, including Milan diptych of the V century, Byzantine icon depicting the Passion of Christ of the third quarter of the XIV century from the museum of the Monastery of Vlatadon in Thessaloniki and two Novgorod "icons-tablets" of the XV century from the collection of Novgorod State United Museum Reserve. The author notes small sizes and common iconographic programs of the works among features of such images.

Art works of western Christian art after the separation of the Church present special interest to this study. It was noted that big complex figured Crucifixes painted on wood and developed by the silhouette shape as well as compositions of the crucified Christ, coupled with scenes of the Passion on the sides of stamps became popular in Italy and the Balkans starting from the XII century. Crucifixes of the XII – XIII centuries that originate from Toscana were studied among the latest samples and common features of these works of art and Byzantine orthodox images were discovered.

A new type of multi-tiered icon of the Passions, the main field of which holds a big picture of the Crucifixion with scenes of the Passion of Christ on both sides of it, starting from the Entrance into Jerusalem to the Descent into hell is considered as an interesting phenomenon in Western European painting of the XIII century. The icon by Duccio 1308-1311 for the main altar of the cathedral in Siena (Italy) is such work of art. Among the features of the image the author marks the large size of the work, extensive iconographic program consisting of 26 subjects, imitation of Byzantine artistic traditions. This principle of depicting of Passion of Christ with the Crucifixion of in the middle was widespread in large multi-tiered icons of other schools, in particular, in Ukrainian school.

Images of the Passion of Christ in Ukrainian church painting were applied in mural painting from the XI century, later they were used in the figurative and symbolic systems of iconostasis on the holiday tier and from the second third of the XVII century they were applied on the top tier depicting the Passion of Christ. Large multi-tiered icons depicting the Passion of Christ that were placed on the north wall became popular also in the churches in Western Ukraine.

Ukrainian multi-tiered icons of the Passion of Christ are distinguished by complex iconography depicted with a large number of subjects (up to 25 scenes), supplemented by apocryphal sources, these icons are large in size (about 2.5 x 2 m). Bright creativity of craftsmen, icon painters that added touching details from real life to the Gospel narratives was brightly reflected in these works.

The oldest Ukrainian multi-tiered icons depicting the Passion of Christ that have survived to this day are the icon from Zdvizhen village in Lemki region (collection of the Lviv National Museum), the icon from village of Trushevychi of Starosambirski district, Lviv region and the icon from the village of Mihova, Starosambirski district, Lviv region (collection of the Lviv National Museum). The determination of the actual age of these works was made in the 60's of the XX century and the icon from Zdvizhenya (XV c.) was recognized as the oldest one.

The author analyzes the iconographic image of the Passion of Christ from Zdvizhenya. The author denotes the compositional features of multi-tiered icons, selection of subjects and reveals signs of Western influences such as assimilation of certain elements of Western iconography.

Particular attention is paid to the central story, the Crucifixion, in which the following borrowings of Western religious art of the Renaissance era have been found: the thieves are not nailed to the crosses and attached to them, the robbers had broken tibia, Angel and demons that take the souls of the executed are present on both sides of Christ and etc. In Catholic works some of these elements of the image of the Crucifixion scenes appear only in the XV century as an expression of new religious interpretations of the story. So their active use by folk artists in the Orthodox icon of the XV century during the period of tough confrontation between the two churches was impossible.

Iconographic hallmarks scheme of Zdvuzhenya icon located on the lower tier supports this statement. In terms of attribution this image is a kind of synthesis of two different iconographers – Orthodox "Do not weep for me, Mother" and Catholic "Resurrection" (Rise of the Tomb of Christ). As Ukrainian works of art prove this iconography of Western origin began to be used in the Orthodox images only starting from the second half of the XVI century.

Iconographic analysis of the oldest work of art among Ukrainian multi-tiered icons depicting the Passion of the Christ, such as icons from Zdvuzhen village prove that this work previously dated as the XV century could be created only in the XVI century, probably in the first half of the XV century. Thus, the more recent works, icons from villages of Trushevych and Mihova were created not earlier than in the middle of the XVI century.

Keywords: multi-tiered icon, determination of the actual age, iconography, the Passion of the Christ, Crucifixion.

УДК 711.57(477)

Михальчук Вадим Володимирович
кандидат мистецтвознавства

ХУДОЖНІ ГАЛЕРЕЇ І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті подано огляд діяльності художніх галерей України в галузі сучасного візуального мистецтва новітніх технологій впродовж останніх двох десятиріч років. Основну увагу приділено львівському Мистецькому об'єднанню "Дзига", в складі якого функціонує однойменна галерея, щодо організації щорічного фестивалю "Дні Мистецтва Перформанс у Львові. Школа перформансу", який проходить вже восьмий рік поспіль.

Ключові слова: художня галерея, сучасне візуальне мистецтво України, новітні технології візуального мистецтва, перформанс, хепенінг, львівська школа перформансу.

Актуальність запропонованої статті зумовлена тим, що за роки незалежності українське мистецтво набуло надзвичайного розмаїття і стимулювало не тільки розвиток державних, а й виникнення альтернативних творчо-організаційних форм його функціонування. Економічна криза зачепила і мистецтво: призвела до зниження купівельної здатності споживачів художніх творів, через нестачу бюджетних коштів Міністерство культури України четвертий рік поспіль не проводить державних закупівель до Музейного фонду України. Державного фінансування ледь вистачає на проведення двох-трьох всеукраїнських виставок. Попри скрутний економічний стан, художні галереї поки що лишаються єдиною опорою сучасної образотворчості. Це стосується переважно традиційних видів образотворчого мистецтва – живопису, скульптури, графіки, декоративно-прикладної творчості.

У найгіршому стані опинилося мистецтво новітніх технологій, що виникли в епоху постмодерну. Ці напрями реалізуються виключно за межами державних художніх інституцій на галерейних теренах за рахунок спонсорської підтримки та іноземних грантів. Вирішення зазначених проблем потребує сьогодні не тільки практичних дій, а й теоретичного осмислення.

Мета дослідження полягає у висвітленні діяльності художніх галерей у розвитку візуального мистецтва новітніх технологій.

Джерелами вивчення питання є переважно журналістські огляди та популярні статті в засобах масової інформації, окремі публікації спеціалістів: Г.Вишеславського, О.Сидора-Гібелінди, О.Ременяки, Г.Скляренко, О.Авраменко, О.Соловійова та ін.

Художня галерея – багатофункціональний організм. Водночас це експериментальний полігон, де відбувається апробація експериментів новітніх технологій. Художні галереї здебільшого активно реагують на вимоги часу, намагаються бути пластичними в опануванні принципів взаємодії різних форм сучасного мистецтва з новітніми технологіями у створенні нових візуальних і віртуальних форм візуального мистецтва. Цьому у вирішальній мірі сприяє їх юридична та фінансова незалежність, здорова підприємливість і конкуренція у творчо-організаційній діяльності. Практичне втілення новітніх технологій дає змогу виявити основні спрямування та певною мірою прогнозувати тенденції подальшого розвитку сучасних течій українського модерного мистецтва, а також зрозуміти принципи, які сприятимуть процесу входження цих форм у контекст сучасних світових мистецьких тенденцій.

Спершу розглянемо деякі види новітніх технологій, які впродовж останніх десятиліть активно увійшли в образотворче мистецтво та достатньо активно презентуються в художніх галереях України. Серед них найбільш поширеними є перформанс та хепенінг.

Авангардне мистецтво прагне активного й агресивного впливу на публіку через реальне перетворення дійсності, через творчу трансформацію середовища. Проте саме за постмодерної доби пре-

зентація художньої практики в публічному просторі стає інтегральною частиною мистецького організму. Його візуальним символом можна вважати "реді-мейд", що виступає як повноцінна складова в усіх напрямках візуального мистецтва останнього століття – асамбляжів, інсталяцій, об'єктів, енвайронментів, перформенсів, хепенінгів, акцій та інших арт-практик.

Реді-мейд – від англійського "Ready made" – готовий виріб. В основі традиції лежить ідея про те, що витвір мистецтва створюється шляхом переміщення об'єкта з профанного в сакральне середовище. Під "сакральним середовищем" в даному випадку розуміється "храм мистецтва" (музей, виставковий зал), під профанним – буденне середовище [1, 16].

Перформанс – вистава, гра – він об'єднує театр і візуальність. Відповідно, перформанс може бути менш виразний і лаконічний, ніж акція; насичений "другорядними" деталями і навантажений прихованими значеннями і неявними підтекстами. У цьому сенсі перформанс ближче до театрального явлення, ніж власне до акціонізму [1, 85].

Хепенінг – просто подія, випадок. Подібний до перформансу. Це художнє дійство у міському середовищі, без чітко окресленого плану і концепції, з наперед визначеним результатом. Виник на Заході у 60-х роках минулого століття як варіант контркультури [1, 251].

Інсталяція – термін походить від англійського "install" – встановлювати, що свідчить про технічні аспекти виготовлення інсталяції. Її встановлюють, складають, формують з окремих розрізаних частин. Це молодий жанр, який вбирає в себе всі застарілі класичні жанри. Інсталяціями сьогодні займаються майже всі художники, проте поки що написано про інсталяції вкрай мало. Інсталяція тривимірна. Це не "об'єкт", а простір, організований волею художника. Кращі з інсталяцій виглядають як спроба створення іншого, відмінного від буденної реальності на обмеженій, спеціально відведеній для цього території.

Перелічені жанри є не комерційними. Напевно, в консервативних умовах арт-ринку України ще довго будуть такими. Крім того, ці види новітнього мистецтва є доволі складними для музейно-галерейного експонування, а також не мають відповідного глядацького середовища серед колекціонерів, оскільки українська публіка мало підготовлена до подібного нетрадиційного різновиду мистецтва.

Мистецтво сьогодні значно багатогранніше, різноманітніше і більш представницьке, ніж будь-коли. Воно може брати на себе досить різні функції: від веселої розваги до декларації чогось, не прийняттого в суспільстві. Сучасне мистецтво знаходиться на вістрі гуманітарних технологій, що існують в логіці загальних модернізаційних процесів.

У ідеалі модернізаційний процес повинен забезпечуватися збалансованим співвідношенням матеріальних і гуманітарних технологій. Нерівномірність розвитку культури і техносфери очевидна і насправді потужності цих просторів не співпадають. Мистецькі арт-практики в Україні не є винятком. Вони мають свої прикметні особливості, свою специфіку використання й трансформації цитат, а також власний історичний контекст. Щодо останнього, то українська школа живопису (в різних регіональних проявах), послідовниками якої є більшість сучасних художників, відіграє тут роль домінанти. Інсталяції, перформанси, асамбляжі, енвайронменти, створені першокласними митцями, несуть в собі відбиток традиційної естетики – іноді поза бажанням їхніх творців, на рівні генетичного коду, але зазвичай абсолютно усвідомлено.

У цьому контексті слід згадати творчість Віктора Сидоренка, Євгена Матвеева, Анатолія Степаненка, Андрія Блудова – кожен у властивій лише йому, а тому легко впізнаваній живописній стилістиці створює свої інсталяційні проекти.

Федір Тетянич (1942–2007) – людина-арт-об'єкт, "жива інсталяція", легенда мистецького середовища Києва кінця 60–90-х років ХХ століття, знаний як Фрипулья. Феномен Фрипульє є незмірним навіть у контексті сучасних арт-практик, не кажучи вже про застійні 80-і, коли він виглядав не просто білим, а разюче білим круком: "...я художник, і хоч би що робив – малюю: навіть якщо витираю ноги об ганчірку" [5, 3], – говорив про себе митець.

Його філософсько-естетична та образна система "Фрипулья" стала основою своєрідного виду мистецтва – "форматизму з формату", суть якого полягає у триванні до нескінченності людського й всепланетарного життя [6, 62-69].

Наприкінці 80-х починає творити свої об'єкти та інсталяції Гліб Вишеславський ("Яблуко", 1983; "Брама сонця", 1988), з'являються "реді-мейди" Олега Пінчука ("Конгломеративний" та "Індустріальний" натюрморти, 1988), виконує ситуативні інсталяції Оксана Чепелик ("Хрести", "Труби", Гідропарк, Київ 1988), створюють квазі-скульптури з пап'є-маше на виставці "PostAnaesthesia" (Мюнхен – Лейпциг, грудень 1992р– січень 1993 р.) Арсен Савадов і Георгій Сенченко, komponує інсталяції Павло Керестей. Реалізуються міжнародні проекти, зокрема такі, як "Ангели над Україною" в Единбурзі за участю тих же художників "нової хвилі", та "Степи Європи" – у варшавському центрі сучасного мистецтва Замок Уяздовські 1993 р., куратором якого був Єжи Онух, а з художників, окрім вищезгаданих, взяли участь львів'яни Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський з кімнатою "хаосу і абсурду", Гліб Вишеславський – з інсталяцією "Всі конфесії" та одесит Василь Рябченко – з інсталяцією "Гойдалки для пенів", в якій були використані елементи живопису.

У 90-х в напівзруйнованому Староакадемічному корпусі Києво-Могилянської академії, де пізніше розмістився Київський центр Сороса, відбулася виставка "Києво-Могилянська академія. Дослі-

дження художнього простору" (1993) за участю Олега Тістола, Олександра Харченка, Миколи Маценка і Анатолія Степаненка. Останній органічно пов'язав культурні середовища Львова та Києва, був ініціатором та куратором проекту "Косий капонір" (Київ, 1992; художники Голосій, Гнилицький, Степаненко, Ратт, Босард, Тістол, Чічкан, Соловійов, Керестей, Мамсіков, Маценко). В обох проектах "розроблялась надзвичайно перспективна, але й досі належним чином не осмислена творча концепція суб'єктивного дослідження простору, її мета – художній аналіз того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових, естетичних та інших нашарувань, що й утворюють своєрідність вітчизняного культурного контексту" [4].

Львів'яни Ігор Подольчак та Ігор Дюрич, які у середині 90-х створюють групу "Фонд Мазоха", виступають із іронічно-політичними інсталяціями ("Мавзолей для президента", 1994) й чи не першими в Україні починають працювати з відео.

У цей же період, 1991–1992 рр., у Львові відбуваються один за одним два арт-фестивали "Ви-ВиХ". Їхніми ідейними натхненниками та організаторами стали Влодко Кауфман та Юрко Кох, яких тоді сприймали як єдине ціле, артикулюючи через дефіс: "Кох-Кауфман", а також поетичне угруповання "Бу-Ба-Бу". У рамках фестивалів відбулася низка перформансів, хепененгів та виставок-інсталяцій, де багатозначність арт-об'єкта обмежувала лише фантазійна спроможність тандему художник-глядач.

У середині 90-х у царину "арт-практик" приходять Олександр Ройтбурд, Анатолій Федірко, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін, стають знаковими такі проекти, як "Barbaros. Нове варварське бачення" (1995, ЦДХ), виставляється епатажна інсталяція Сенченка, Савадова та Харченка "Бар-бар-ост".

Варто згадати кураторський проект Валерія Сахарука "Київська художня зустріч", який відбувся у грудні 1995-го в Українському домі за участю провідних польських та російських художників. Проте він був скандально закритий через кілька годин після відкриття, що теж стало своєрідним "хепенінгом". Саме для цього задуму Тістолом і Маценком було створено грандіозну інсталяцію "Проект грошей".

Кінець 90-х позначився виставками "Парниковий ефект" (1997, Центр Сороса), на яких відтворювалась ситуація природної катастрофи, пов'язаної з глобальним потеплінням. При цьому виводились прямі асоціації на замкнутий, "оранжерейний" характер українського культурного простору. Тоді ж з'являється фешн-кімната Іллі Чічкана, з його авторським одягом, а в межах виставки "Інтермедія" – фотOVERсія інсталяції "Сплячі принци України", елементи якої було показано під час проекту "Алхімічна капітуляція" (1995, корабель "Гетьман Сагайдачний", Севастополь).

У так звані "нульові" здійснюється новий виток у творчості – низка талановитих, визнаних майстрів, носіїв традицій регіональних живописних шкіл України (Київ, Львів, Харків) починають активні арт-практики, які вже отримують свою наукову диференціацію (за Глібом Вишеславським): "монтаж речей за семантичними ознаками – концептуальні, та монтаж речей за асоціаціями – чуттєво інтуїтивні твори" [1, 12].

Наприкінці 90-х у царину арт-практик приходять Андрій Блудов, Олександр та Тамара Бабак, Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Микола Журавель та інші. Засадничою рисою творчості цих митців є використання елементів ленд-арту.

Останнім часом з'явилося чимало складних у технічному виконанні, проте концептуально та структурно вивершених мистецьких творів, які гідно представляють Україну в міжнародному арт-просторі. "Аутентифікація" Віктора Сидоренка (2008 р., галерея "Taiss", Париж) є логічним продовженням його проекту "Жорна часу", що 2003 р. представляв Україну на 50-й Венеційській Бієнале і був названий серед п'ятірки найкращих. Якщо суть першого – час у всіх його проявах і філософських концепціях, то другий присвячено пошуку та обстоюванню власної ідентичності, що неможливо без відчуття твердого ґрунту традиційної культури – ідеї, яка пронизує структуру творів художника на всіх рівнях.

Арт-об'єкти руйнують кордони між мистецтвом та навколишньою дійсністю, інтенсивно залучаючи до дії соціум. Так, у 2005 р., коли конкурс Євробачення відбувався в Києві, на площі біля Палацу Спорту було встановлено "Пам'ятник співаючому мікрофону" Олега Пінчука у співавторстві з Геннадієм Курочкою та Григорієм Смітюком. Могутні сріблясто-сірі колони з титану, що від дотику вібрували потужним звуком, стали новітнім Стоунхенджом під древнім небом України. Це була інсталяція-відтворення стародавнього духу в динамічному середовищі сучасного мегаполісу.

Засноване в 1993 р. у Львові Мистецьке Об'єднання "Дзиг'а" згуртувало громадських діячів з середовища Студентського руху періоду здобуття Україною незалежності ("Студентське братство" 1989 – 1993), з середовища авангардного мистецтва (мистецька група "Шлях" 1989–1992 – Ю. Кох, В. Кауфман, Х. Абрагамовська, Я. Шимін, Н. Шимін, Я. Крицький) та музикантів тогочасного андеграунду Львова ("Клуб шанувальників чаю", "Мертвий Півень", фестиваль андеграунду "ВиВиХ"). Команда, яка створила це мистецьке об'єднання, в принципі орієнтувалася у всьому, що робиться в андеграунді, але її завданням було не просто витягти та показати, а й задекларувати цей мистецький потужний пласт. "Дзиг'а" об'єднує митців, літераторів, громадських діячів, підприємців задля створення різноманітних культуротворчих проектів та об'єктів (клуби, фестивалі, медіа-проекти, тощо) [3].

Від самого заснування "Дзиг'а" позиціонувала себе як естетський заклад з акцентуванням на новітніх мистецьких технологіях. Кількісні підсумки 15-річного існування в 2008 р. свідчать, що галерея провела 394 виставки, 1223 клубні концерти, 119 ексклюзивних концертних проектів, 26 фестивалів, 117 перформансів, 360 літературних презентацій та безліч інших неординарних атракцій, які зібрали більше півтора мільйона учасників, відвідувачів та глядачів. Ідеологічним та фізичним центром "Дзиги"

є її галерея у Львові на вулиці Вірменській. В її оточенні уживаються культовий кафе-клуб "Лялька", студія звукозапису та відеостудія, кафе "Під Клепсидрою", антикварний магазин, бібліотека "Четверга" і водночас міні-редакція цього журналу в особі Юрка Іздрика, але головне – люди та ідеї.

"Дзига" проявляє особливу вигадливість у жанрі перформансу, а серед найбільш знакових особистостей у об'єднанні, безперечно, є Володимир Кауфман. Саме у Львові реалізувалась ідея єдиного в Україні щорічного фестивалю "Дні Мистецтва Перформанс у Львові. Школа перформансу".

Фестиваль поєднав "Школу перформансу", зустрічі з митцями, лекції, відеопокази, виконання перформансів, авторами яких є як відомі майстри, так і представники молодішої генерації перформерів.

2011 р. у фестивалі брали участь – засновник центру мистецтва перформанс у Тель-Авіві "Performance Art Platform", куратор багатьох проєктів, арт-директор фестивалю перформанс в Ізраїлі "ZAZ" Тамар Рабан, разом з якою на фестиваль приїхали відомі ізраїльські перформери Яків Хейфец, Бені Корі та Кінерет Макс, а також знані польські перформери Януш Балдига, Вальдемар Татарчук, молоді перформ-артисти Міхал Діаковскі, Йоанна Огороднік та Сильвестр Пясецькі. Росію представляли веселі й радикальні Александр Шабуров та В'ячеслав Мізін, відомі як група "Сініє носи". Україну репрезентували Влодко Кауфман, Мирослав Вайда, Володимир Топій та Василь Бажай [2].

Найбільш точно поняття перформансу визначила учасниця цього щорічного фестивалю Тамар Рабан: "Мені цікаво нівелювати, наскільки це можливо, поняття "важливості" у моїй роботі та концентруватися на простих, "одновекторних", "беззмстовних", швидкоплинних моментах людського буття. Мій метод полягає у спонтанній зустрічі мене, як виконавця з аудиторією, з кожним з них, я даю їм можливість самим знайти власні витлумачення. Таким чином, цілком може статись, що мій перформанс може привести до неочікуваної інтимної зустрічі глядача з самим собою. Для мене досягнення цієї стадії в перформансі, коли ви можете дозволити існувати порожнечі й тиші, вимагає більше зусиль, довіри та глибокого відчуття свободи від обох: і від мистця, і від глядача" [2].

Під час тижня актуального мистецтва у Львові було представлено яскраве дійство Ярослава Вайди "Здичавіння" – з червоною килимовою доріжкою, простеленою на сходах палацу Потоцьких, на яку довго зі смаком і почуттям відповідальності перформер вимастив 36 кг смальцю, а потім – феєричний спуск перформера по смальцеві униз на лижах. Володимир Кауфман стверджує: "Самобутність українського перформансу полягає в тому, що він активно реагує на процеси, які відбуваються в соціумі, у формуванні країни і, відповідно, всі болісні, хворобливі процеси впливають на його розвиток" [2].

Влодко Кауфман показав оновлений варіант свого перформансу "Карпаторозділ 2", вже презентованого на відкритті виставки у Музеї Сучасного мистецтва на Глибочицькій (Київ). Цього разу автор дійство озвучував і записував озвучене "на стовпі". Текст являв собою різновид нонсенсу, тобто беззмстовних звуків, які нагадували фрази, оскільки вимовлялись з відповідною інтонацією.

Володимир Топій представив складне, майже трагічне дійство гіпсування власної бороди у пустотах гіпсової голови Сократа. Перформанс Василя Бажая – це розбивання плазмових моніторів, як символу обридливих мас медіа. "Сініє носи" з Росії показали веселі феєрверки у найкращих культурних традиціях російських скоморохів. Отже, на прикладі "Дзиги" бачимо, що галерея при вдалому менеджменті може перетворитись у культурний центр, який здатний успішно пропагувати некомерційні види мистецтва.

За браком місця подаємо лише вкрай стисло інформацію про Фестиваль за останні два роки.

З 31 серпня по 8 вересня 2012 р. на "Тижні Актуального Мистецтва" було представлено близько двадцяти авторських і кураторських проєктів та кілька проєктів молодих митців. До Львова з лекціями та проєктами завітали класики сучасного українського мистецтва Тіберій Сільваші і Анатоль Степаненко та визнаний польський митець Кшиштоф Беднарський. Авторські проєкти здійснили знані митці Олекса Фурдіяк, Данііл Галкін, Сергій Петлюк, Ярослав Першко, Яцек Ягельський, Василь Лінде-Кричевський молодший, Владислав Бунін, Олесь Демко, а також представники молодого покоління Богдан Шумилович, Тарас Котляр, Олег Перковський, Денис Струк, Володимир Стецькович та інші.

Впродовж "Днів Мистецтва Перформанс у Львові" свої перформанси представили молоді художники Юрко Білей, Павло Ковач та Ярина Шумська, визнані майстри Василь Бажай і Володимир Топій, перформери з Ізраїлю Тамар Рабан, Гай Гутман і Мішел Шра та Ярина Шумська, поляки Януш Булдига, Кароліна Кубік, Вальдемар Татарчук, Моніка Шидловська, а також Найджел Ральф з Ірландії та Надін Суре із Канади.

У "Школі перформансу" взяло участь більше сорока учнів із Львова, Києва, Харкова, Одеси, Тернопільської області, Любліна, Ченстохова та Варшави.

Кураторами бієнале були Володимир Кауфман (Україна), Тамар Рабан (Ізраїль), Януш Балдига (Польща) [3].

2013 р. Фестиваль проходив з 30 серпня по 8 вересня. Разом з "Днями" тривав масштабний проєкт презентації сучасного польського мистецтва "ArtNastup". Цього року тема "Днів" була означена як "Лабораторія міждисциплінарності перформансу". Учасниками "Днів" стали: Вальдемар Татарчук (Польща), Анат Шен (Ізраїль), Редас Діржис (Литва), Анат Пік (Ізраїль), Ева Зажицька (Польща), Еліас Файнгерш (Ізраїль), Губерт Вінчик (Польща), Ярас Рамунас (Литва), Пауліна Сьвєньцаньська (Польща), Бенас Шарка (Литва), Анна Кальвайтис (Польща), Родді Гантер (Великобританія), Алевтина Кахідзе, Володимир Топій, Юрій Білей, Павло Ковач, "відкрита група" та Василь Одрехівський. Традиційно

разом з "Днями" було багато супутніх проєктів сучасного мистецтва: київська перформанс-група "TancLaboratorium" під керівництвом Лариси Венедиктової, львівські "Dance Platform" та польські "HARAKIRI FARMERS" і "The Dance Theatre Zawirowania".

У "Школі перформансу" взяло участь більше сорока учнів із Львова, Києва, Харкова, Одеси, Москви, Тернополя, Ужгорода, Понінки та Варшави.

Кураторами бієнале були Володимир Кауфман (Україна), Тамар Рабан (Ізраїль), Януш Балдига (Польща). Керівник проєкту Ліда Савченко-Дуда. (детальні відео звіти розміщено на YouTube) [3].

Відтак львівська "Дзига" стала провідною інституцією в Україні в галузі візуального мистецтва новітніх технологій.

Підсумовуючи, можна зазначити, що сучасна художня галерея є складним культурним і соціальним організмом, який достатньо чутливо реагує на всі напрямки культурного життя країни, а також може володіти колосальною систематизованою інформацією щодо світових культурних процесів та напрямків сучасного актуального мистецтва. Це простір, в якому виникають та реалізуються нові мистецькі ідеї.

В Україні галереї – це не стільки комерційні інституції, скільки організації, що займаються культурно-просвітницькою діяльністю й беруть участь у різноманітних соціальних, некомерційних проєктах. Здійснюючи репрезентативну, науково-просвітительську, комунікативну, експертну, колекційну, комерційну, рекламну та інші функції, художні галереї, займаючись актуальними напрямками сучасного мистецтва й визначаючи вектор його розвитку, тим самим знайомлять із ним глядача, виховуючи художній смак, вичають і зберігають для майбутніх поколінь найбільш значимі творчі здобутки сучасного мистецтва.

Впродовж років незалежності України галерейна діяльність дістала значного розвитку, а відповідно, й впливу на сучасний творчий процес. Тим важливішим видається ґрунтовне вивчення сучасних напрямків галерейної діяльності, а також пануючих в Україні тенденцій розвитку галерейної справи.

Література

1. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва /Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. – Paris-Kyiv, 2010.
2. Дні мистецтва перфоманс у Львові. Школа перформансу. Тиждень актуального мистецтва. – Львів. – 28.08. – 4.09. 2011.
3. Мистецьке об'єднання "Дзига". – Офіційний сайт: www.dzyga.com.ua.
4. Склиаренко Г. Мистецтво Анатолія Степаненка. Між метеликом та песиголовцем / Склиаренко Г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://community.livejournal.com/stanatot/6122.html>.
5. Федір Тетянич: Буклет. – К., 2009.
6. "Фрипуля – мій вічний дім, моє нескінченне тіло". Останній аудіозапис Федора Тетянича, зроблений дружиною Ганною влітку 2006 р. // Артанія. – Книга 17. – № 4. –2009.

References

1. Vysheslavskiy H. Terminolohiia suchasnoho mystetstva /Vysheslavskiy H., Sydor-Hibelinda O. – Paris-Kyiv, 2010.
2. Dni mystetstva perfomans u Lvovi. Shkola performansu. Tyzhden aktualnoho mystetstva. – Lviv. – 28.08. – 4.09. 2011.
3. Mystetske obiednannia "Dzyga". – Ofitsiyni sait: www.dzyga.com.ua.
4. Skliarenko H. Mystetstvo Anatolia Stepanenka. Mizh metelykom ta pesyholovtsem / Skliarenko H. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://community.livejournal.com/stanatot/6122.html>.
5. Fedir Tetianych: Buklet. – K., 2009.
6. "Frypulia – mii vichnyi dim, moie neskinchenne tilo". Ostannii audiozapys Fedora Tetianycha, зробleni druzhynoiu Hannoiu vlitku 2006 r. // Artaniia. – Knyha 17. – № 4. –2009.

Михальчук В. В.

Художественные галереи и визуальное искусство новейших технологий

В статье даётся обзор деятельности художественных галерей Украины в области современного визуального искусства новейших технологий на протяжении последних двух десятков лет. Основное внимание уделяется львовскому Художественному объединению "Дзыга" (Юла), в составе которого функционирует одноименная галерея, по организации ежегодного фестиваля "Дни Искусства Перформанс во Львове. Школа перформанса", который проводится уже восьмой год подряд.

Ключевые слова: художественная галерея, современное визуальное искусство Украины, новейшие технологии визуального искусства, перформанс, хэппенинг, львовская школа перформанса.

Mykhalchuk V.

Art-galleries and visual art of the newest technologies

The article is the review of Ukrainian art-galleries activities in the area of modern visual art of the newest technologies during the last twenty years of Independence.

The contemporary Ukrainian visual art is in the difficult state nowadays. An economic crisis resulted the decline of purchasing power of consumers of artistic works. The lack of budgetary facilities of the Ministry of Culture of Ukraine for the last four years does not conduct the public purchasing of the Museum fund. Money lasts the realization of two-three all-ukrainian exhibitions barely. The number of participants of exhibitions narrows from year to year. The art of the

newest technologies that arose up in an epoch of postmodernism appeared in the worst state. These directions are realized exceptionally outside state artistic museums in the non-state galleries due to sponsor support and foreign underbacks.

An art-gallery is a multifunction organism, and at the same time it is an experimental ground, where approbation of experiments of the newest technologies takes place. Art-galleries actively react on the requirements of time, try to be flexible in a capture principles of co-operation of different forms of modern art with the newest technologies in creation of new visual and virtual forms of visual art.

A vanguard art wants active and aggressive influence on public through the real transformation of reality, through creative transformation of environment, however exactly in postmodernist times presentation of artistic practice in public space becomes integral part of artistic organism. Him it may consider a visual symbol "ready-made", that comes forward as a valuable constituent in all directions of visual art of the last century – installations, objects, environments, performances, happenings, actions and other art-practices.

Art of today – considerably more many-sided, more various and more representative, than in previous time. Artistic practices in Ukraine have the sign features, specific of the use and transformation of quotations, and also its own historical context. In relation to the last, the Ukrainian school of painting (in different regional displays), the followers of that are most modern artists, plays the dominant role here. Installations, performances, environments, created by first-class artists, carry in itself the imprint of traditional aesthetics at the level of genetic koda, but usually absolutely consciously.

Founded in 1993 in Lviv Artistic Association "Dzyga" unites artists, writers, public men, businessmen for the sake of creation of various cultural projects and objects (clubs, festivals, media-projects, and others like that). From the very day of its founding "Dzyga" positioned itself as aesthetic establishment with accenting on the newest artistic technologies. The ideological and physical center of "Dzyga" is her gallery in Lviv. In its surroundings a cult cafe-club "Doll", studio of the audio recording and video studio, cafe "Under Clepsidra", antique shop, library of "Thursday" and at the same time editorship of this magazine, get along in the person of G. Izdrik. But the most important are the team and ideas.

"Dzyga" shows the special ingenuity in the genre of performance, and among the most sign personalities in the gallery, indisputably is V. Kaufman. The idea of the only in Ukraine annual festival "Days of Art Performance in Lviv" exactly in Lviv was successfully realized. The festival connected "School of Performance", meetings with artists, lectures, videoshows, implementations of performances, the authors of that are both well known masters and representatives of young generation of performers from different countries.

Visual art of the newest technologies, performance, in particular, develops in modern Ukraine exceptionally in non-state institutions, and among them the Lviv gallery "Dzyga" is the leader.

In Ukraine of gallery are not only commercial institutions, but mainly organizations that carry on in a civilized manner-elucidative activities and participate in various social, noncommercial projects. Carrying out scientific, communicative, expert, collection, commercial, advertisement and other functions, art-galleries are, engaged in actual directions of modern art and determine the vector of its development. They introduce modern visual art to spectators, bringing up their artistic taste, study and keep the most meaningful creative achievements of modern art for future generations.

During the years of Independence of Ukraine gallery activities got considerable development, and accordingly, influence on modern creative process in the country.

Keywords: art-gallery, modern visual art of Ukraine, newest technologies of visual art, performance, happening, Lviv school of performance.

УДК. 783 (477. 043.3)

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

РУКОПИСНА СЛОВ'ЯНСЬКА (КИРИЛИЧНА) СПАДЩИНА СВЯТО-ПАНТЕЛЕЙМОНОВА МОНАСТІРЯ СВ. ГОРИ АФОН У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ XIII–XVII СТ.

У статті досліджується колекція слов'янських кириличних рукописів XIII–XVIII ст., що зберігається у Свято-Пантелеймоновому монастирі на Афоні. Подано характеристики спільних та відмінних рис рукописів, що розрізняють їх за національними відмінностями. Колекцію поділено за трьома видами належності книг. За результатами досліджень виявлено хронологічні, географічні та жанрові відмінності рукописів, що врешті-решт підтвердило належність їх до певних національних традицій, а також роль колекції – скарбниці слов'янської національної культури.

Ключові слова: рукопис, слов'янський, кириличний, національна традиція.

Звертаючись до проблеми Українсько-Грецьких зв'язків XVII–XVIII ст., тематики паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції вказаного періоду, неодмінно пильну увагу приваблює рукописна спадщина обох країн. Предметом даного дослідження обрано слов'янські (кириличні) рукописи Свято-Пантелеймонова монастиря Св. Гори Афон.

Афон – це закрита для стороннього погляду й втручань територія. Тому саме в монастирях Св. Гори варто шукати рукописні скарби (можливо, унікальні за своїм змістом) як грецького, так і слов'янського походження. А Пантелеймонов монастир вважається "руським" монастирем. Його друга назва – Русик. Тому слов'янські (кириличні) рукописи варто шукати саме тут.

До питань вищезазначеної проблематики звертались мандрівник XVIII ст. Василь Григорович Барський [2], професор Казанського університету Віктор Іванович Григорович [3], сербський дослідник Дмитро Аврамович [1], Антонін Капустін [6], аримандрит Леонід Кавелін [5], Антоніос-Еміліос Н. Тахіаос [8] та інші.

Мета даного дослідження – виявити або відродити слов'янську (кириличну) рукописну спадщину, а за можливості й українські рукописи, що зберігаються на території Греції, в даному випадку в Свято-Пантелеймоновому монастирі Святої гори Афон.

Для досягнення мети дослідження варто вирішити такі завдання: надати загальну характеристику виявленню слов'янських рукописів з грецького рукописного масиву, що зберігається в бібліотеці Свято-Пантелеймонового монастиря; виявити українські зразки з слов'янського комплексу кириличних рукописів; дати характеристики окремим кодексам.

Перші відомості про наявність слов'янських кириличних рукописів на Афоні сягають 1142 р. За свідченнями Антоніоса-Еміліоса Н. Тахіаоса історія створення Пантелеймонова монастиря починається з XI ст. Раніше це було дві обителі, згодом об'єднані в одну. Перший монастир знаходився між монастирями Ватапед та Пантократор і був населений в основному монахами, що були вихідцями з Київської Русі, а тому називали себе руськими. І монастир стали називати ρουσων, що в перекладі означає – руський. За свідченнями документів 1162 р. у зв'язку зі зростанням чисельності чернецтва влада Афону дозволила утворити другий монастир, що носив назву του Θεσσαλωνικεως – Фесалонікійця. Монахи жили в ньому до кінця XVIII ст., а потім перейшли в сучасний Пантелеймонов монастир.

Слов'яни-монахи, в основному болгари та серби, жили поруч із грецьким чернецтвом. Але вони мали, зберігали, плекали власні, притаманні їх нації зразки слов'янської культури. Це й живопис, й спів, й рукописна книга.

Слов'янські рукописи у монастир потрапляли разом з монахами, що привозили їх з батьківщини, або їх приймали в дар від слов'янського духовництва чи посольських місій, чи паломництва. А ще рукописи створювалися в стінах самого монастиря. Наприклад, Євангеліє, писане церковнослов'янською мовою, зі вставками у вигляді акварелей, що зображають євангельські історії.

Спочатку слов'янські рукописи зберігались в олтарях монастирських церков. А у XIX ст. були перенесені в окреме приміщення монастирської бібліотеки. Відоме навіть ім'я одного з бібліотекарів – Мат фей. Він у 1850 р. пише звіт про наявну у бібліотеці рукописну колекцію.

Станом на початок XIX ст. про рукописні пам'ятки відомо, що у вищезазначених монастирях зберігалися в основному сербські та болгарські рукописи. Лише аримандрит Леонід (Кавелін) свідчить про наявність у монастирі двох "русських" рукописів XVIII ст. [5].

У путівнику Пантелеймонового монастиря, виданого у 1886 р. в Москві, подається така інформація: "До совсем недавнего времени (в монастыре (Л. Т-К.) хранилось только несколько славянских рукописей и печатных церковных книг. Но позже библиотека монастыря Русик розрослась до таких размеров, что насчитывает приблизительно 700 на греческом и около 100 на славянском и русаком языках рукописей X – XIX вв." [7, 112].

За мовним наповненням рукописи афонських монастирів розділялися на грецькі, греко-слов'янські, слов'янські з вимовами, етнічні (болгарські, сербські, російські, українські).

Виокремити рукопис, що належить до конкретної національної меншини, дуже важко. К. П. Дмитрієв-Петкович наполягає на тому, що всі болгарські рукописи, що зібрані в бібліотеці Пантелеймонова монастиря, позначені біля № слов'янською літерою "ж". А Д. Аврамович вбачає в них сербські рукописи. К. П. Дмитрієв-Петкович за походженням – болгарин, а Д. Аврамович – серб. Знаючи національність дослідників, можна цілком зрозуміти їх прагнення вбачати у рукописах їх належність до власної нації.

Повстає питання: яким же чином серед наявного фонду слов'янських рукописів можна виокремити українські?

Перша особливість – це вимова. Всі кириличні рукописи писані церковнослов'янською мовою. Виняток становлять ті кодекси, що належать до конкретної країни і писані мовою цієї країни, наприклад, болгарською, сербською, російською чи українською. Ті ж рукописи, що писані слов'янською мовою, при рительному дослідженні обов'язково виявлять належність до певної нації чи країни.

В даній роботі досліджується виключно православна слов'янська кирилична спадщина. Це звує коло дослідження до чотирьох країн – Болгарії, Сербії, Росії, України. Зрозуміло, що православний світ не обмежується тільки цими країнами і цілком можливо зустріти під час досліджень й рукописи, що належать до румунської або молдово-валазької традиції. Такі кодекси мають подвійне письмо, наприклад, слов'янською та румунською мовами. Ці пам'ятки не належать до кириличних. Ідея ж цього дослідження полягає в тому, щоб відродити саме кириличні пам'ятки, до котрих належать й українські.

Виділяючи українські кириличні пам'ятки з рукописного загалу за мовними ознаками, необхідно враховувати період створення рукопису (наявність хомонії, або мовні особливості перекладу), регіону, де створювався рукопис (український в Росії, центральна або західна Україна), прихованості оригіналу (русифіковані болгарські рукописи).

Другою рисою, за котрою можна виявити належність рукопису, є наявність імен переписувачів, упорядників, перекладачів тощо. Наявність таких імен значно прискорює процес виявлення належності рукопису.

Наступною ознакою належності кодексу до тієї чи іншої національної традиції є структурування книги, розташування текстів у середині кодексу. Виявлення типології пам'ятки призведе до підтвердження її належності до тієї чи іншої традиції.

Окремо досліджується внутрішнє наповнення книги. Ці дослідження можуть стосуватися окремих богослужінь. Наприклад, служба на пам'ять битви під Полтавою. Це пам'ятка XVIII ст., що має відношення до Російської імперії. Або служба місцево шанованим святим, наприклад, Борису та Глібу. В сербському рукописі навряд зустрінеш служби цим святим, а в українському цілком можливо.

Гарною допомогою в пошуку та виявленні національних традиційних рукописів є наявність музичних текстів. За репертуарним наповненням книги можна абсолютно чітко визначити її належність.

Звернемось до колекції рукописів Свято-Пантелеймонова монастиря. За чисельністю рукописів 75. Всі пам'ятки можна поділити на три групи: 1) священно-церковні книги; 2) церковно-богослужбові книги; 3) інші книги. Спробуємо за допомогою таблиці наочно представити: 1) наповнення колекції за належністю до видів та жанрів книг; 2) до хронології; 3) до території чи національної традиції (Таблиця 1).

Таблиця 1

Священно-церковні книги	Церковно-богослужбові книги	Інші книги
Апостол. XIV ст. Сербія	Октоїх. XIV ст. Сербія	Патерик 1485 р. Сербія
Євангеліє-Апракос. Кінець XIII – поч. XIV ст. Сербія	Служба Св. Вел. Муч. Пантелеймона. Сер. XIV ст. Сербсько-грецький	Патерик 1633 р. Сербія
Діяння апостолів кінця XIV ст. Сербія	Октоїх. 2-а пол. XIV ст. Сербія.	Хроніка Георгія Амартопа. 1387 р. Сербія.
Діяння апостолів та Євангеліє 1313 р. Македонія (Скоп'я)	Мінея. 320–330 рр. Сербія	Патерик. 1-ї пол. XV ст. Сербія
Діяння апостолів. XIV ст. Боснійська Сербія	Мінея. 2-а пол. XIV ст. Сербія	Збірник. 1-а чверть XV ст. Сербія
Чотириєвангеліє 2-а пол. XIII ст. Болгарія	Октоїх XV ст. з сербською та болгарською вимовами	Аскетичний збірник XIV ст. Болгарія
Апостол та Євангеліє-апракос. Сер. XIV ст. Сербія	Цвітна триодь. Остання чверть XIV ст. Сербія.	Отечник 1364 р. Сербія
Чотириєвангеліє. Середина XVI ст. Болгарія	Мінея на червень. Перша чверть XV ст. Сербія	Збірник XVIII ст. Україна
Діяння апостолів 2-га чверть XV ст. Сербія	Святкова мінея. Кін. XV – поч. XVI ст. Сербія	Лествиця Іоана Схоластика XVIII ст. Суч. церковно-слов'янська мова.
Чотириєвангеліє. поч. XVII ст. Сербія	Триодь 3-тя чверть XVII ст Сербія	Царственна книга XVIII ст. Росія
	Мінея на січень. Ост. чверть XVI ст. Сербія	Літопис келійний Дмитра Ростовського (Туптала) 1706 р. Україна
	Триодь 1359 р. Сербія	
	"Разрядная" книга XVIII ст. Російська	
	Типікон XVII ст. Україна	Соборное уложение 1649 р. Російська
		Хронограф XVIII ст. Російська
		Крини Сельныя XVIII ст. Суч. Церковнослов'янська мова.
		Катехізаторські гомілії Федора Студита 1777 р. Суч. Церковнослов'янська мова.
		Творіння Петра Дамаскіна 1779 р. Суч. Церковнослов'янська мова.
		Літописець та родовід XVIII ст. Російська
		Патерикон 1775 р. Кириличний румунський ?
		Тмаксима і Деонісія Ареопакита і Максима ісповідника кінець XVIII ст. Суч. Церковнослов'янська мова.
		Антологія кін. XVIII ст. Суч. Церковнослов'янська мова.
		Іліотропійон 1714 р. Російська

За показниками Таблиці 1 видно, що з 44 розглянутих рукописів 10 належать до священно-церковних книг, 13 – до церковно-богослужбових книг, 21 – до інших книг. При цьому рукописи дуже цікаво розподіляються за хронологією та географією. За хронологією в цілому вся колекція охоплює період від XIII до XVIII ст. При цьому Священно-церковні рукописи – з XIII по XVII ст., церковно-богослужбові – з XIV по XVII ст., а інші книги – з кінця XV по кінець XVIII ст. Як вже йшлося вище, колекція нараховує 75 кодексів і хронологічно вони розповсюджуються ще й на XIX ст. Але для даного дослідження обрано кінцевий термін – XVIII ст. Отже, наочно видно градацію своєрідного "старіння" священно-церковної рукописної книги після XVII ст. В даному зібранні ці рукописи не оновлювалися. Трохи краща ситуація з церковно-богослужбовими рукописами. Але також ані у XVIII, ані у XIX ст. Вони не оновлювалися. Інші книги навпаки з'являються у колекції значно пізніше інших (на 2 століття), преважують над іншими й усамітнюються у XIII ст. Цю ситуацію можна пояснити тим, що інші книги на різні теми, крім богослужіння, почали з'являтися на Афоні з того часу, коли відбулося послаблення уставних суворих порядків. Відсутність оновлених книг перших двох груп пояснюється або тим, що монастирям вистачало старих кодексів, або не було потреби в оновленні слов'янських рукописів для богослужбової практики. Тому що богослужіння велися грецькою мовою по грецьких книгах, за грецьким уставом.

І все ж таки залишається не зрозумілим, чому, починаючи з XVIII ст., різко змінилась жанрове наповнення колекції? Невже хоча б у вигляді дарчих, або привезених книг, священно-церковна та церковно-богослужбова слов'янська (кирилична) література не потрапляла до монастиря? Складається таке враження, що практична богослужбова слов'янська література або навмисно знищувалась (продавалась, дарувалась), або зберігається в інших колекціях.

Не менш цікавою є географія слов'янських рукописів даної колекції. Звернемось до таблиці. Всього 44 рукописи. З 10 священно-церковних книг – тільки одна має болгарське і одна македонське (скоп'я) походження. Дев'ять рукописів – сербські. З 13 кодексів церковно-богослужбової літератури – одинадцять рукописів мають сербське походження, одна – болгарське, а одна – українське походження. При чому до української книги належить Типікон VII ст. – богослужбовий устав церкви. Виходить, що не байдужі були насельники Свято-Пантелеймонова монастиря до слов'янської богослужбової практики. І причину зникнення богослужбової літератури пізнішого часу з колекції треба шукати в інших ситуаціях.

Географія інших книг більш різноманітна, ніж богослужбової літератури. З 21 рукопису представлених у колекції 6 – сербських, при чому це знов ранні рукописи, хронологічно завершуються XV ст., Традиційно болгарію представляє 1 рукопис. В колекції знаходиться 1 кодекс з надзвичайно цікавою графікою, з наявністю "" після приголосних у церковнослов'янській мові, наприклад, в' к'нізі та вимови, наприклад "сколко", замість "скільки" (укр.), чи "сколько" (рос.). Висновок такий, що це або болгарський рукопис, або кириличний румунський. Рукопис.

Серед інших книг колекції знаходяться 2 рукописи, що представляють українську традицію. Це Збірник XVIII ст., до складу котрого увійшли праці Св. Отців церкви та Літопис келійний Дмитра Ростовського (Туптала) 1706 р.

Крім цих двох яскраво виражених українських рукописів, у колекції міститься ще 6 рукописів, що можуть належати або до української, або до білоруської, або до російської традицій. Ці книги писані сучасною формою церковнослов'янського письма, тобто адаптованого (русифікованого) письма XVIII ст. Крім цих 6 рукописів, у колекції присутні 5 рукописів, писаних російською мовою.

Отже, й за географічним, й за хронологічним описом колекція чітко ділиться на дві частини. До XVII ст. це в основному сербські рукописи, починаючи з XVII ст., це кодекси українсько-білорусько-російських традицій. Болгарська традиція у всіх трьох видах книг представлена у вигляді одного кодексу для кожного виду.

Тепер що стосується жанрового наповнення колекції. Серед священно-церковних книг відсутній Псалтир, хоча жодна церква не може обійтися без цієї книги у практичній діяльності. А серед церковно-богослужбової літератури взагалі немає систематизації. Представлені поодинокі зразки тієї чи іншої літератури, а комплексу богослужбової книги немає. Це свідчить про те, що слов'янські рукописи даної колекції не передбачалися для богослужбової практики, а зберігаються як пам'ятки, виразники певних традицій культури, мови, церковної філософії, мистецтва слов'янських країн: Сербії, суч. Македонії (Скоп'ї), Болгарії, України, Росії, Білорусі та, можливо, кириличної Румунії. Яскравим свідченням цієї гіпотези є болгарська традиція, що, як вже йшлося вище, представлена одним кодексом для кожного з трьох видів книг.

Для української культури важливе відкриття яскраво-виражених трьох українських рукописів: Типікон XVII ст., Збірник XVIII ст. та Літопис келійний Дмитра Ростовського (Туптала) 1706 р. Наявність у колекції цих трьох книг для української культурної спадщини є знахідкою і підтвердженням присутності української книги, а звідси й традицій на Афоні та у Греції.

Література

1. Аврамович Д. Све та Гора со стране вере, художества и повеснице / Дмитрий Аврамович. – Београд, 1848. – 142 с.
2. Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях сходу з 1723 по 1747 р./ Василь Григорович-Барський. – К., 2000. – 767 с.
3. Григорович В. И. Очерк путешествия по Европейской Турции / Виктор Иванович Григорович. – М., 1877.

4. Дмитриев-Петкович К. П. Обзор афонских древностей / К. П. Дмитриев-Петкович // Приложение к VI тому Записок Императорской Академии наук. – № 4. – СПб., 1865.
5. Кавелин Л. (архимандрит). Русский монастырь Св. Пантелеимона – Русик/ Леонид Кавелин // Прибавления к Херсонским епархиальным ведомостям. – Ч. XXIII. – Херсон, 1867.
6. Капустин А. Заметки поклонника Св. горы / Антонин Капустин. – К., 1864. – 47 с.
7. Русский монастырь Святителя и великомученика и целителя Пантелеимона // Путеводитель. – М., 1886.
8. Тахиаос А-Э. Н. Славянские рукописи Свято-Пантелеимонова монастыря (Русик) на Горе Афон / Антониос-Эмилиос Н. Тахиаос. – СПб.: Блиц, 2012. – 200 с.

References

1. Avramovich D. Sve ta Gora so strane vere, khudozhestva i povestnitse / Dmitriy Avramovich. – Beograd, 1848. – 142 s.
2. Hryhorovych-Barskyi V. Mandry po sviatykh mistsiakh skhodu z 1723 po 1747 r./ Vasyi Hryhorovych-Barskyi. – К., 2000. – 767 s.
3. Grigorovich V. I. Ocherk puteshestviya po Evropeyskoy Turtsii / Viktor Ivanovich Grigorovich. – М., 1877.
4. Dmitriev-Petkovich K. P. Obzor afonskikh drevnostey / K. P. Dmitriev-Petkovich // Prilozhenie k VI tomu Zapisk Imperatorskoy Akademii nauk. – № 4. – SPb., 1865.
5. Kavelin L. (arkhimandrit). Russkiy monastyr' Sv. Panteleymona – Rusik/ Leonid Kavelin // Pribavleniya k Khersonskim eparkhial'nym vedomostyam. – Ch. XXIII. – Kherson, 1867.
6. Kapustin A. Zametki poklonnika Sv. gory / Antonin Kapustin. – К., 1864. – 47 s.
7. Russkiy monastir Svyatitelya i velikomučenika i tselitelya Panteleimona // Putivoditel'. – М., 1886.
8. Takhiaos A-E. N. Slavyanskije rukopisi Svyato-Panteleimonova monastyrya (Russik) na Gore Afon / Antonios-Emilios N. Takhiaos. – SPb.: Bliits, 2012. – 200 s.

Терещенко-Кайдан Л. В.

Рукописное славянское (кириллическое) наследие Свято-Пантелеимонова монастыря св. горы Афон в контексте культурных традиций XIII-XVII вв.

В статье исследуется коллекция славянских кириллических рукописей XIII-XVIII вв., хранящаяся в Свято-Пантелеимоновом монастыре на Афоне. Предоставлено характеристики общих и отличительных черт рукописей, которые различают их по национальным отличиям. Коллекция разделена на три раздела по видам принадлежности книг. По результатам исследований выявлено хронологические, географические и жанровые различия рукописей, что подтвердило принадлежность их к определенным национальным традициям, а также роль коллекции – хранилища славянской национальной культуры.

Ключевые слова: рукопись, славянский, кириллический, национальная традиция.

Tereshchenko-Kaidan L.

Manuscripts Slavonic (Cyrillic) Heritage of Saint Panteleimon Monastery Holy Mount Athos in the context of the cultural traditions of the XII-XVII century.

This article examines the collection of Slavic Cyrillic manuscripts XIII-XVIII centuries which are kept at St. Panteleimon Monastery on Mount Athos. The characteristics of common and distinctive features manuscripts are distinguished by their national differences. The collection is divided into three types of membership books. Research results revealed chronological, geographical and genre differences manuscripts which finally confirmed their belonging to certain national traditions and the role of the collection – the treasury of Slavic national culture.

Addressing the problems of Ukrainian Greek bonds XVII-XVIII centuries and overlapping themes, features of the spiritual culture of Ukraine and Greece of said period, manuscript heritage of both countries certainly attract great attention. The present research is Slavonic (Cyrillic) manuscripts Saint Panteleimon Monastery St. Mount Athos.

The first information about the availability of Slavic Cyrillic manuscripts on Athos reaches 1142 years. Athos is closed to outside view and interventions territory. That's why exactly in the monasteries of St. Mount manuscript treasures should be looked for. Perhaps it's is unique in its content, as well as the Greek and Slavic origin. A Panteleimon Monastery is considered to be "rus" monastery. His second name is Rusyk. Therefore Slavonic (Cyrillic) Manuscripts should be looked for exactly here.

The survey showed that 44 of the 10 reviewed manuscripts belong to the sacred-church books, 13-to church and prayer books, 21-to other books. At the same time this manuscript is distributed by chronology and geography in a very interesting way. According to the chronology of the whole entire collection spans the period from the XIII to the XVIII century.

The sacred- religious manuscripts date from XIII to XVII., Liturgical church – from XIY to XVII., and other books – from the end of XV to the end of XVIII century. As already mentioned above, a collection has 75 codes which chronologically apply until XIX century. However, for this research the deadline is XVIII century. So, the gradation is clearly visible in kind of "aging" of sacred- church manuscripts after XVII century. In this collection manuscripts have not been updated. Situation is slightly better with the church and liturgical manuscripts. But at the same time, in the XVIII and XIX centuries they weren't updated. Other books on the contrary appear in collection much later than the other (2 centuries), but at the same time have a privilege over the other and only retreat in the XIII century. This can be explained by the fact that other books on various topics, besides worship, began to appear on Mount Athos from the time when there was a relaxation of the strict statutory orders. Lack of updated books of the first two groups, is explained that the old monasteries had enough of old codes, or there was no need to update the Slavic manuscripts for liturgical practice. Because worship were done in Greek with Greek books, with the Greek ordinance.

Yet it remains unclear why, since the XVIII century. Changed dramatically genre filled collection? Really, at least in the form of gifts or brought books, clergymen and church liturgical Church Slavonic (Cyrillic) literature did not get to the monastery? The impression is that the practical liturgical Slavic literature or intentionally destroyed (sold, granted), or stored in other collections.

No less interesting is the geography of Slavic manuscripts in this collection. Referring to the table. Only 44 of the manuscript. With 10 sacred – Church books – only one has and one Bulgarian – Macedonian (Skopje) origin. Nine manuscripts – Serbian. With 13 codes church – religious literature – eleven manuscripts have rural origins – one – Bulgarian , and most interestingly – one Ukrainian origin. And the Ukrainian book belong to Typicon VII. – liturgical charter church. It turns out that was not indifferent to the monks of St. Panteleimon Monastery in Slavonic liturgical practice . And the reason for the disappearance of religious literature of the late time of collection must be sought in other situations.

Geography of other books is more diverse than theological literature. With 21 manuscripts represented in the collection of 6 -. Serbian, and it again early manuscripts chronologically completed in XV, Bulgaria is traditionally presented by one manuscript.

Among other books are collections of two manuscripts, representing Ukrainian tradition. This collection of XVIII century, which included the works of the Holy Fathers and the Church Chronicle Exclusionary Dmitry of Rostov (Tuptalo) 1706.

In addition to these two distinct Ukrainian manuscripts in the collection contains 6 more manuscripts, may belong to either Ukrainian or Belarusian or Russian tradition. These books were written in the modern form of the Church Slavonic letters, adapted (Russified) letters of XVIII century. In addition to these 6 manuscripts in the collection are five manuscripts written in Russian.

Hence and by geographical and chronological description of the collection is clearly divided into two parts: Until the XVII century. It's mainly Serbian manuscript. Since the XVII century. They are codes in Ukrainian-Belarusian-Russian traditions. Bulgarian tradition in all three types of books presented in a single code for each type.

Now, as a genre filled collection. Among the sacred religious books-no Psalter, although no church cannot do without this book in practice. A Church of theological literature there are no systematization. There were presented rare examples of a particular literature, and no complex liturgical books. This suggests that the Slavic manuscripts in this collection do not provide for the liturgical practice, and saved as monuments, exponents of certain cultural traditions, language, church philosophy, art Slavic countries: Serbia, modern Macedonia, Bulgaria, Ukraine, Russia, Belarus and possibly Cyrillic Romania. Clear evidence of this hypothesis is the Bulgarian tradition, as mentioned above, is represented by one code for each of the three books.

For Ukrainian culture opening a salient three Ukrainian manuscripts: Typicon XVII., Collection of the XVIII century. And Chronicle Exclusionary Dmitry of Rostov (Tuptalo) 1706 Presence in the collection of these three books for the Ukrainian Cultural Heritage is a godsend, and confirming the presence of Ukrainian books, and hence the tradition of Mount Athos in Greece.

Keywords: manuscript, Slavic, Cyrillic, national tradition.

УДК 781.041/049; 786.24 (786.26)

Щербакова Ольга Константиновна
кандидат искусствоведения

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

В статье предлагается анализ фортепианно-дуэтных произведений, программная концепция которых направлена на отражение образов или техники пространственных видов искусств музыкальными средствами. Выявлено значение звукоизобразительности, различных видов движения, тембровой колористики, музыкальной символики для передачи звуковым способом информации об образах зрительного характера. Определяется плодотворность художественной коммуникации между различными видами искусств.

Ключевые слова: пространственные искусства, фортепианный дуэт, жанр, образ, программное название, интерпретация, художественное отражение.

Среди различных аспектов, касающихся проблем взаимодействия и взаимообогащения одних видов искусств другими, находится вопрос о значении для композитора, исполнителя и слушателя художественного отражения в инструментальном музыкальном произведении образов изобразительных искусств. Ведь сегодня исполнительская практика, как и сфера теории искусствоведения, переосмысливает художественные явления синтетического порядка.

Необходимость и актуальность постановки этой проблематики обусловлена также все возрастающей самостоятельностью жанрово-стилевых характеристик каждой из отраслей творчества в процессе их формирования, с одной стороны, и генетическим кодом, лежащим в основе развития различных видов искусств, с другой стороны. Ведь то принципиальное единство разнообразных видов творчества, которое в синкретическом искусстве составляло базу для исполнительской презентации художественного целого, подчеркивало возможность и плодотворность их тесного сосуществования в пределах одного круга образов.

Исходя из ведущего значения роли принципов музыкальной программности в развитии художественного потенциала жанра фортепианного дуэта, исследованных в диссертации автора, ставим перед собой цель в рамках этой статьи проследить за художественными результатами в фортепианно-дуэтных произведениях при наличии в них программных факторов, исходящих от образов или тех-

ники пространственных искусств. Поэтому постановка проблемы обращена к произведениям для фортепианного дуэта, композиторская концепция которых с помощью авторского программного названия направляет внимание интерпретатора на коммуникативную функцию образов пространственных видов искусств в музыке. В результате такого межвидового жанрового синтеза, несомненно, образуется группа музыкальных произведений, которые обладают своей характерностью, а значит, представляют интерес для концертно-исполнительской, музыковедческой и педагогической практики.

Задачами исследования станут: 1) выявление в фортепианно-дуэтных произведениях источников программного замысла, исходящего от пространственных искусств, для определения его значения в развитии инструментальной музыки; 2) раскрытие коммуникативной значимости изобразительно-выразительных образов для музыкальной композиции; 3) выявление специфики художественного отображения в музыке программных факторов, связанных с "иллюстративностью", "портретностью", "изобразительностью", изначально свойственных языку пространственных искусств.

Вопросы, связанные с влиянием творческих достижений архитектуры, живописи и скульптуры на музыкальное искусство периодически затрагиваются в научных исследованиях как со стороны изучения зрительных образов, так и со стороны постижения принципов звукового мышления. Вместе с тем не все аспекты этих взаимодействий и их значение для социума изучены с необходимой полнотой. Рассмотрение роли влияния образов зрительных искусств на композиторское творчество в жанре фортепианного дуэта, предпринятое впервые, позволит приблизиться к пониманию важности такого взаимопроникновения, к определению специфики исполнительского творческого процесса, а также поможет оценить значимость бытования этого художественного явления в обществе.

Затрагивая область сложнейших вопросов отражения действительности в разных видах искусств, опираемся на классификационные концепции В. Круга, Л. Бендавида о пространственных и временных видах искусств, а также на традицию разделения искусств (Н. Гартман, М. Каган, В. Гусев, В. Кожин и др.) на различные типы, исходя из их изобразительного или неизобразительного характера.

На примере фортепианных произведений украинских композиторов В. Клин рассматривает сюитные циклы, в которых воплотились конкретные образы живописи или художественной росписи. Взяв за основу связи между традиционной инструментальной музыкой и пространственными искусствами (прежде всего, орнаментально-декоративным искусством и архитектурой), И. Мациевский анализирует факторы их родства. Среди них он отмечает единую природу орнаментальных символов, традиционно используемых в архитектуре, живописи, а также отраженных в инструментальной мелодике музыкальных произведений. Речь идет о программной инструментальной музыке, которая через звукоподражание вводит элементы "рисования", а "завдяки тематичній персоніфікації та великій ролі сюжетності у побудові великої форми програмних композицій – до створення досить розгорнутих картин" [4, 73]. В статье Н. Бондарь говорится о параллелях музыки и архитектуры. Автор подмечает, что "в музыке не обязательные, но возможные зрительные ассоциации становятся обязательными или как бы предполагающими эту обязательность при наличии программы, которая как раз и обращена к зрительному ряду" [2, 14].

Среди композиторов немало тех, чьим творческим кредо стало желание воплотить имеющиеся у них средствами (чисто музыкальными) эстетические впечатления от объекта творчества художника, скульптора, архитектора, или приблизиться к образному объекту как со стороны зрительной, так и со стороны звуковой характеристик. В результате личной интерпретации импульсов, пришедших из сферы пространственных искусств, композитор предлагает индивидуальный эмоциональный "отпечаток" действительности, и таким способом переносит зрительные образы в слуховые. Приведем в пример мнение Г. Берлиоза о возможностях воздействия музыки, которая при помощи средств, присутствующих только ей одной "способна воздействовать на воображение таким образом, что может вызывать ощущения совершенно аналогичные тем, какие вызывает искусство живописи" [1, 90]. При всей уверенности великого композитора в силе аналогичного воздействия музыки и живописи, придерживаемся мнения, что музыкальный способ художественного отражения образов все же содержит свой круг ассоциаций и аналогий. Скорее всего, одни и те же образы (темы), представленные различными средствами, только обогащаются новыми выразительными качествами.

Исследуя романтический программный симфонизм, Г. Крауклис заметил, что в рамках программной музыки возникло целое направление, связанное с изобразительным искусством [3, 254]. Подобную тенденцию можем наблюдать и в композиторских "авторских проектах" [9, 9] в жанре фортепианного дуэта.

Достаточно часто в произведениях для фортепианного дуэта встречается название "картины". Назовем "Картины путешествия" Л. Нормана, Сюиту ор. 5 "Картины" С. Рахманинова, "Лунные картины" Э. Мак-Доуэлла, "Горные картины" С. Бурлиха, "Картины жизни" А. Иенсена. Слово "картина", являясь общепринятым обозначением для произведения живописи, ассоциируется с запечатленным на холсте одним моментом действительности, хотя и не лишенным элементов движения. В музыкальном произведении, свойством которого является экспонирование "звуковых картин" во времени, образы или комплекс образов наполняются различными эмоциональными оттенками и настроениями. Здесь у композитора есть возможность сочетать звукоизобразительные эффекты, приближающие в слуховых ассоциациях конкретные образы сочинения, с настроениями, в динамике передающими личностное отношение компо-

зителя к захватившей его фантазию картине. Согласимся с мнением Ю. Хохлова, что "область картинной программности – область широкого применения музыкальной изобразительности...при том условии, однако,...что главенствующим фактором в музыке остается эмоциональный фактор" [6, 44].

Романтически приподнятое расположение духа при создании композитором музыкальных картин иногда сопровождается еще и привлечением в музыкальную композицию поэтического слова, например, в Сюите №1 "Картины" С. Рахманинова. В ней музыка не иллюстрирует содержание предосланных частям сюиты поэтических эпитафий Лермонтова, Байрона, Тютчева, Хомякова, а передает их общее настроение [8, 282]. "Авторский проект" величайшего русского композитора, опираясь на творческий процесс художника и творческий процесс поэта, погружает интерпретатора "в особый мир рахманиновского лирического пейзажа, в котором удивительно слиты жизнь природы и жизнь души" [5, 235].

Необходимо отметить выразительные возможности ансамблевого инструментального состава (фортепианный дуэт), на которые рассчитывает композитор при выборе картинно-программных произведений. Сочетание прозрачного и глубокого тембра, звонкого и приглушенного звучаний, светлого и темного оттенков, подвижного и неспешного видов движения – это одновременно употребляется в разных фортепианных партиях композитором, придавая музыкальной картине необходимую объемность и внутренне насыщая ее "прорисованными" деталями.

Ассоциацию с техникой акварели вызывают произведения Ф. Шагина "Акварели" и мини-диптих литовского композитора В. Багдонаса "Две акварели". В. Багдонас демонстрирует в этих пьесах владение как рафинированной музыкальной палитрой на фортепиано, так и яркими сочными красками при достаточно простой фактуре. Трактую художественную акварельную технику в музыкальной композиции, Багдонас часто применяет тембровые сопоставления в партиях роялей, широко пользуется педальными эффектами для создания красочных пятен, а центр внимания участников фортепианного дуэта направляет на поиск звуковой живописи.

Изображение различных человеческих характеров в импровизированной манере, не требующей тщательной отделки, подчеркивающее в рисунке детали, которые могли бы ускользнуть от глаз в традиционно выписанном портрете, способствовало быстрой популярности принципа "силуэта" в среде представителей творческих специальностей. Среди фортепианно-дуэтных произведений, программная основа которых обращена к технике искусства живописи, назовем "Силуэты" А. Дворжака, А. Иенсена, А. Аренского. Музыкальная графика, раскрывающая яркие и характерные образы портреты в сюите "Силуэты" А. Аренского, подчеркнула богатые возможности этого полижанрового вида техники изображения, цель которой схватить внешние очертания персонажа.

Не имея возможности в рамках данной статьи подробно остановиться на всех примерах "музыкальной изобразительности", обратим внимание на многочисленные образцы "музыкальных портретов" в жанре фортепианного дуэта. Назовем некоторые из них: сюита "Портреты" Б. Тищенко, цикл "15 детских портретов О. Ренуара" и сюита "Наполеон" Ж. Франсе, цикл "Костюмированный бал" А. Рубинштейна, пьеса "Жанна, отважная и святая" Г. Белова. Наряду с музыкальным воспроизведением черт внешнего облика портретируемых персонажей, отображаются и их характер, эмоциональное состояние и настроение. В отличие от художественного портрета, схватывающего определенный момент изображения, музыка в движении синтезирует эти конкретные изобразительные черты, порождая качественно новую реальность. В размышлениях Н. Римского-Корсакова о различиях искусств, именно область построения становилась ключевым звеном между живописью и музыкой: "Живопись непосредственно дает образ и мысль, и нужно создать в своем воображении настроение..., а музыка непосредственно дает настроение, и по нем надобно воссоздать мысль и образ, а иногда и прямо образ" [10, 78].

Возможности музыкального искусства распространяются на отражение действительности как в движении и изменчивости во времени, так и в статике. Композиторы, для которых программной идеей становится воплощение статичных объектов, предлагают интерпретаторам художественную концепцию, которая направлена на создание цельной звуковой конструкции, дающей о них панорамное представление. Например, в пьесе "Обелиск" Г. Дмитриеву удается, наполняя каждую фортепианную партию разнообразием фактурно-динамичных изложений (долго выдержанные аккорды, повторение одного звука и аккордов, движение по заданным группам звуков вверх и вниз), сформировать звуковую картину, соответствующую монументальной цельности недвижимого художественного объекта. Интерпретация статичного объекта в условиях специфики развертывания музыкальной композиции, скорее всего, должна быть направлена на ассоциацию с теми пространственными координатами, которые связаны с удалением и приближением к экспонируемому объекту.

О разнообразных возможностях, заложенных в типах организации фактурных слоев, построении композиционных пропорций и композиционной динамики, а также в других принципиальных основах организации музыкального произведения, говорят следующие примеры фортепианно-дуэтных сочинений, воплощающих художественно-ценные памятники мирового искусства. Обратимся к циклу С. Балабаняна "По Армении". Музыкальная графика пьесы "Хачкары" наполнена как символикой креста, так и семантикой орнаментальных рисунков, воссоздавая образ армянских средневековых памятников (в виде вертикально поставленных каменных плит с резным изображением креста в сложной орнаментальной композиции). Движение интонационного слоя, диапазон тембровых переливов, звуковысотная

дистанция между партиями роялей, сопоставление темпов внутри композиции – все это образует эмоциональный слой, отображающий художественный мир композиторской интерпретации данных культурных артефактов. Семантика других новелл этого цикла ("У стен древнего Гегарда", "Возрожденный Гарни") наполнена символикой древних памятников архитектуры. Исполнительское мастерство фортепианного дуэта состоит в том, чтобы при интерпретации символов пространственного и изобразительного, выявить специфику музыкального произведения, в котором отражены объекты пространственных видов искусств. Подобные задачи придется решать как в "Самаркандской сюите" Г. Мушеля, так и в одной из частей сюиты "Мифы Эллады" Ж. Металлиди ("Храм бога Посейдона").

Ярчайшим примером воплощения образов скульптуры является сюита Й. Сисилианоса "Тангреа". Обращение греческого композитора к артефактам древнегреческой истории "приносит новизну при помощи синтеза композиторских выразительных средств XX века с исторической памятью о художественном творчестве далекого прошлого" [7, 240], оживляя духовные образы античной классики в структурно-выстроенной динамике единого драматургического замысла.

Несмотря на кажущуюся отдаленность и даже в определенной мере, оппозицию различных видов творческой деятельности, в программном инструментальном произведении они объединяются уже на другом по сравнению с синкретическим искусством уровне. Наблюдения над творчески-преобразовательным процессом при отражении образов в различных проекциях приводят к выводу о плодотворности коммуникативных пересечений таких оппозиций: художественное пространство (для пространственных искусств) – художественное время (в музыкальном произведении); созерцание (т.е. зрительное восприятие объектов скульптуры, архитектуры и живописи) – вслушивание (слуховое восприятие музыкальной выразительности); сохранность в течение долгого исторического времени неизменяемых объектов пространственных искусств – множественность интерпретаций (и различия между ними) музыкального произведения при сохранности нотного текста. Объединение этих оппозиций в музыкальном произведении является новой формой существования культурных ценностей во времени и пространстве, открывая путь к обобщениям и свежим переживаниям, и пополняя духовный опыт человека.

В результате анализа программных произведений, связанных с образами пространственных искусств, полагаем, что важна не только степень воспроизведения в них первичных артефактов, но и исследовательский поиск, который возникает у интерпретаторов музыкального произведения (как исполнителя, так и слушателя). Ведь после получения ими информации о программном замысле музыкального произведения, дополнительно запускаются новые процессы освоения художественного объекта внемузыкальной действительности. Взаимодействие разных сторон постижения мира (личностью архитектора, композитора, скульптора, группы творцов), проходя обработку сознанием воспринимающего, создает новое духовно-эмоциональное поле контакта с действительностью.

Понимание разнообразия в технологии и ориентирах композиторского "авторского проекта" в последующих научных исследованиях будет способствовать расширению познаний о специфике и закономерностях художественно-образного отражения жизненных явлений с помощью синтеза выразительных и изобразительных средств различного качества.

Литература

1. Берлиоз Г. О подражании в музыке / Г. Берлиоз // Избранные статьи / пер. с франц. – М., 1956. – С. 88–99.
2. Бондарь Н. Взаимосвязи в системе искусств: музыка и архитектура / Н. А. Бондарь // Гуманітарні науки в освіті музикантів : зб. наук. праць до ювілею Н.О. Бондар / [відп. ред.. А.О. Стьопін]. – Одеса : Фенікс, 2011. – С.11–20.
3. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г.В. Крауклис. – М., 2007. – 312 с.
4. Мацієвський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво / І. Мацієвський // Українська музика, Традиції та сучасність : зб. статей. – Львів, 1993. – С. 70–93.
5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра : [исслед.] / Е.Г. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.
6. Хохлов Ю. О музыкальной программности / Ю.Н. Хохлов. – М. : музгиз., 1963. – 145 с.
7. Щербакова О. От скульптуры к музыке : культурологические проекции Йорго Сисилианоса / О.К. Щербакова // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : зб. наук. праць [упор. : С.М. Садовенко, Л.В. Терещенко-Кайдан]. – К. : НАККіМ, 2013. – С.234–240.
8. Щербакова О. Поетичний епіграф як комунікативно-художній елемент програмості в жанрі фортепианного дуету / О.К. Щербакова // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної академії імені А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2006. – Вип. 7. Кн.1. – С.276–286.
9. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепианного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мис-ва : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". ОНМА ім. А.В. Нежданової. / О.К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 18 с.
10. Ястребцев В. Николай Андреевич Римский-Корсаков / В.В. Ястребцев. – Л. : Музгиз, 1959. – Т.1 – 526 с.

References

1. Berlioz G. O podrazhanii v muzyke / G. Berlioz // Izbrannyye stat'i / per. s frants. – M., 1956. – S. 88–99.
2. Bondar' N. Vzaimosvyazi v sisteme iskusstv: muzyka i arkhitektura / N. A. Bondar' // Gumanitarni nauki v osviti muzikantiv : zb. nauk. prats' do yuvileyu N.O. Bondar / [vidp. red.. A.O. St'opin]. – Odesa : Feniks, 2011. – S.11–20.

3. Krauklis G. Romanticheskiy programmnyy simfonizm. Problemy. Khudozhestvennyye dostizheniya. Vliyanie na muzyku XX veka / G.V. Krauklis. – M., 2007. – 312 s.
4. Matsievskiy I. Tradytiina instrumentalna muzyka ta prostorove mystetstvo / I. Matsievskiy // Ukrainska muzyka, Tradyti ta suchasnist : zb. statei. – Lviv, 1993. – S. 70–93.
5. Sorokina E. Fortepianny duet. Istoriya zhanra : [issled.] / E.G. Sorokina. – M. : Muzyka, 1988. – 319 s.
6. Khokhlov Yu. O muzykal'noy programmnosti / Yu.N. Khokhlov. – M. : muzgiz., 1963. – 145 s.
7. Shcherbakova O. Ot skulptury k muzyke : kulturolohycheskye proektsyy Yorho Sisylyanosy / O.K. Shcherbakova // Polifoniia dialohu v postsuchasniy kulturi : zb. nauk. prats [upor. : S.M. Sadovenko, L.V. Tereshchenko-Kaidan]. – K. : NAKKKiM, 2013. – S.234–240.
8. Shcherbakova O. Poetychniy epigraf yak komunikatyvno-khudozhniy element prohramosti v zhanri fortepiannoho duetu / O.K. Shcherbakova // Muzychne mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi akademii imeni A.V. Nezhdanovoi : [zb. nauk. statei / hol. red. O.V. Sokol]. – Odesa : Drukarskiy dim, 2006. – Vyp. 7. Kn.1. – S.276–286.
9. Shcherbakova O. Prohramni osnovy zhanrovo-stylovoi formy fortepiannoho duetu : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupeniu kand.. mys-va : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo". ONMA im.. A.V. Nezhdanovoi. / O.K. Shcherbakova. – Odesa, 2012. – 18 s.
10. Jastrebcev V. Nikolaj Andreevich Rimskiy-Korsakov / V.V. Jastrebcev. – L. : Muzgiz, 1959. – T.1 – 526 s.

Щербаківа О. К.

Просторові мистецтва у контексті розвитку жанру фортепіанного дуету

У статті пропонується аналіз фортепіанно-дуетних творів, програмна концепція яких спрямована на відображення образів або техніки просторових мистецтв музичними засобами. Виявлено значення звукообразності, різних видів руху, тембрової колористики, музичної символіки для передавання звуковим засобом інформації про образи зорового характеру. Окреслюється плідність художньої комунікації між різноманітними видами мистецтв.

Ключові слова: просторові мистецтва, фортепіанний дует, жанр, образ, програмна назва, інтерпретація, художнє відображення.

Shcherbakova O.

Dimensional arts in the piano duo genre development

There is suggested analysis of piano duo works, whose programme concept is aimed at reflecting images or techniques of dimensional arts by music means. There is described the meaning of sound figurativeness, various types of action, timbre colouring and music symbolics for transferring information about visual images by means of sounds. There is defined fruitfulness of artistic communication between different arts.

Taking into consideration primary importance of the role of principles of music programmed basis in the development of artistic potential of the piano duo genre, researched in the author's thesis, the aim of the article is to follow artistic results in piano duo compositions, which contain programmed factors, based on images or technique of dimensional arts. That is why the problem statement refers to compositions for the piano duo, whose composer concept with the help of the author's programme title directs the interpreter's attention to the communicative function of images of dimensional arts in music. As a result of such interspecific genre synthesis, there is certainly formed a group of music pieces, which have their characteristic features, and, therefore, represent an interest for concert, performance, musicological and pedagogical practices.

The issues, which are linked to the influence of creative achievements of architecture, art and sculpture on the music art, are occasionally raised in scientific researches both from the perspective of studying visual forms and from the perspective of studying principles of thinking in sounds. On the example of piano compositions of Ukrainian composers V. Klin analyzes suite cycles, in which certain painting images are reflected. Taking as a basis connections between traditional instrumental music and dimensional arts (first of all, ornamental-decorative art and architecture), I. Matsievskiy analyzes factors of their likeness. In the article of N. Bondar on the example of creative work of Iannis Xenakis there are revealed possibilities for symbiosis of music and architecture.

While researching romantic programme symphonism, G. Krauklis marks a trend in the area of use of arts terminology in the titles of XX-century music pieces (sketches, engravings, monuments, statues etc.) A similar trend can be observed in composers' "authors' projects" in the piano duo genre.

The name "picture" is used quite often in the piano duo pieces. There can be named L. Norman's "Pictures of travel", S. Rachmaninoff's Suite op.5 "Pictures", E. MacDowell's "Moon pictures", S. Burlich's "Mountain pictures", A. Jensen's "Pictures of life". In the music piece with the feature of exposure of "sound pictures" in time images and complexes of images are filled with various emotional shades and moods. The composers have a possibility to combine sound and graphic effects, which are bringing one closer to the audial associations, with specific images and moods of the music, conveying personal attitude of the composer to the picture, which captured his imagination. Combination of transparent and deep touch, clear and dimmed sound, light and dark shades, static's and various kinds of action is simultaneously used in different piano parts, giving to the picture necessary dimension and completing its content with clear details.

Mini-diptych of Lithuanian composer V. Bagdonas "Two watercolors" evokes associations with watercolor techniques. Programmed basis of the music pieces with the same name "Silhouettes" by A. Dvorak, A. Jensen and A. Arenskiy is referring to one of popular types of graphics art technique – silhouette. In quite varied piano-duo "music portraits" along with music reproduction of features of general appearance of portrayed characters, there is reflected their character, emotional state and mood.

Composers, for whom embodiment of static objects becomes a programme idea, suggest for the interpreters an artistic concept, aimed at creation of a single sound construction, giving a panoramic impression about them (play of G. Dmitriev "Obelisk", S. Balasanyan's cycle "On Armenia", G. Mushel's "Samarkand Suite"). The work of Y. Sicilianos "Tanagra", in which a Greek composer of XX century revives spiritual images of ancient classics in structurally built

dynamics of a single dramaturgy idea, became the most illustrative example of embodiment of sculpture images. This piece of music carries to the recipient a varied potential of cultural information with a new lyrical-poetic force.

Observations of creative and transforming process while reflecting images in various projections bring to the conclusion about fruitful communicative intersections of the following oppositions: artistic space (for dimensional arts) – artistic time (in a music piece); contemplation (i.e. visual perception of the objects of culture, architecture and painting) – listening (audial perception of music expressiveness); integrity of unchanging objects of dimensional arts during a long historic time – a number of interpretations (and differences between them) of a music piece with the same music. Uniting such oppositions is a new form of existence of cultural values in time and space, along with opening a way towards summaries and fresh feelings and enriching a spiritual experience of a person.

As a result of analysis of programme works, connected with images of dimensional arts, we consider that not only the level of reflection of original artifacts is important, but also research, done by the interpreter of the music piece (performer and listener). After receiving information on the programmed idea of the music piece, there are launched new processes of mastering an artistic object of extra music activity.

Keywords: dimensional arts, piano duo, genre, image, programmed title, interpretation, artistic reflection.

УДК 370

Щербаков Віктор Вікторович
здобувач

ДО ПРОБЛЕМИ НОТАЦІЇ В ІТАЛІЇ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЇХ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ (перша половина XV – кінець XVI ст.)

Стаття присвячена виявленню специфіки нотації хореографічних творів епохи Відродження та є першою у добірці з чотирьох публікацій, присвячених проблемі нотації творів хореографії в Європі першої половини XV – першої половини XX ст. Період, що досліджується у першій статті, охоплює першу половину XV – кінець XVI ст. і обмежується Італією.

Аналізуються праці Доменіко да П'яченцо "Про мистецтво танцю та вміння вести танець", Гульєльмо Ебрео да Пезаро "Про практику або мистецтво танцю", Антоніо Корназано "Книга про мистецтво танцю" та ін.

Ключові слова: балет, балетмейстер, мистецтво, нотація, сценічна хореографія, танцювальна лексика, хореографія.

Хореографія виокремилась у мистецтво ще з античних часів, про що свідчать численні артефакти із зображенням людей, що танцюють, та стародавні театри, тобто будівлі, що зводилися спеціально для виконання в них творів мистецтва, зокрема хореографічного. Важливого значення при цьому набуває нотація (лат. *notatio* – запис) хореографічних творів, тобто процедура запису інформаційних даних щодо танцювальних рухів засобами певної системи. Під термінами "нотація" митці хореографії розуміють використання виключно письмових засобів збереження запису на паперових носіях чи в електронному вигляді. До нотації не включають записи, здійснені аудіовізуальними пристроями. Значна кількість театрів світу для запису і відтворення хореографічних творів користується послугами так зв. "нотатора" ("хореолога") – штатного чи запрошеного.

Сучасні наукові розвідки з історії хореографічних творів і засобів їх нотації викликають значний інтерес у вітчизняних вчених, а також дослідників далекого і ближнього зарубіжжя. Серед них: українці К. Василенко і К. Кіндер, росіяни Н. Віхрева, Ю. Кондратенко, А. Меланьїн, К. Михайлова-Смольнякова, М.-С. Тиренко, Д. Філімонов, американці К. Гейнор і М. Еліс (молодша), англійці Ф. Вейт, С. Віндіг, Д. Епплбі, Д. Фаллоуз, В. Хілтон, італійка Б. Спарті та ін.

Автор статті знаходить власний ракурс в осмисленні мистецтва балету як визначального феномена епохи Ренесансу, а також у науковому обґрунтуванні існування в указаний період в Італії спроб нотації творів класичної хореографії й їх значення для подальшого розвитку хореографічного мистецтва.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки та значенні нотації хореографічних творів класичної хореографії в Італії Ренесансної доби для збереження та подальшого їх відтворення.

Створення і виконання сценічних танців стало метою і ціллю життя неймовірно великої кількості талановитих людей. Серед них були не просто таланти, а видатні особистості і генії хореографії. Когорта постановників, балетмейстерів, виконавців створювала шедеври хореографії, які до виникнення надійних пристроїв аудіовізуального запису рухомих об'єктів з плином часу просто втрачались.

Кожна річ матеріального світу, вироблена людством, має певний адекватний термін зберігання (наприклад, речі побутового вжитку зберігаються до часу, коли власник визнає за необхідне позбавитись їх). Твори хореографічного мистецтва мають зберігатись і відтворюватись впродовж століть. Проте, на відміну від творів образотворчого мистецтва, які зберігають здатність візуального сприйняття їх впродовж тривалого проміжку часу, хореографічні твори втрачають таку здатність у момент їх втілення на сцені і показу глядачам. Сама природа танцю є такою, що кожний танцювальний рух є по-

хідним від попереднього руху і водночас моментом початку наступного танцювального руху. З такої беззаперечної обставини випливає єдиний висновок про те, що зберігання хореографічних творів можливе тільки шляхом їх запису.

В усі часи людство шукало засоби фіксування на наявних носіях (глиняних дощечках, папірусах, папері, фотопапері тощо) характеру танцю, його порядку, танцювальних рухів. Бібліотеки та архіви Старого і Нового світу зберігають численні писемні пам'ятки (рукописні і друковані), які свідчать про спроби занотувати опис танцювальних рухів і візерунків популярних танців. Такі джерела користуються значною популярністю серед знавців хореографії, дослідників і шанувальників історичних танців. Вони доволі часто цитуються.

Найбільший інтерес для дослідження становлять пам'ятки, що походять з Італії, Франції та Бургундії. Адже саме в цих країнах знаходиться коріння такого соціокультурного явища, яке ми називаємо сучасною європейською хореографією.

Ренесанс, зокрема перша половина XV ст., вважається першим історичним періодом, який залишив у спадщину писемні пам'ятки-нотації творів хореографії. Становлення італійської хореографії того часу пов'язано з іменем видатного майстра танцю Доменіко да П'яченцо (Domenico da Piacenza, 1390/1400–1464/1470 рр.), відомого також під ім'ям Доменіко да Ферара (Domenico da Ferrara). Він вважався бажаною особою у товаристві аристократів і багатіїв, користувався неабиякою повагою у суспільстві, і за свою діяльність був посвячений у лицарі Золотої шпори. Д. П'яченцо оприлюднив кілька праць з хореографії, найвідоміша з яких "Про мистецтво танцю та вміння вести танець" ("De Arte saltandi et choreas ducendi") (Рис. 1). Праця містить початки перших теоретичних розробок щодо природи танцю та описи 23 танців з мелодіями. Рукопис датується близько 1425 р. і зберігається у Національній бібліотеці Парижа.

Наведена в книзі нотація танців ґрунтується на використанні мовленнєвих формул у поєднанні з детальним описом танцювальних рухів, траєкторії руху виконавців і малюнку танцю. У книзі викладені настанови з танців, об'єднаних загальною назвою "Радощі та ревності". Праці П'яченцо вплинули на подальший розвиток хореографічного мистецтва, зокрема на його прикладний аспект – нотацію.



Рис. 1. Доменіко да П'яченцо "Про мистецтво танцю та вміння вести танець"

Найвідомішими учнями Д. П'яченцо, які продовжили пошуки у вирішенні проблеми нотації танців, стали Гульєльмо Ебрео да Пезаро і Антоніо Корназано.

Гульєльмо Ебрео да Пезаро (Guglielmo Ebreo da Pesaro, близько 1420 – близько 1484 рр.), можливо, охрестився під ім'ям Джованні Амбросіо (Giovann Ambrosio). Він був учителем танців у Флоренції, Мілані, Неаполі й інших містах Італії. Гульєльмо розвивав новаторські традиції свого вчителя і доступними йому засобами поширював у суспільстві танці як мистецтво. Наприклад, він запровадив практику, коли перед початком тривалих за часом спектаклів у якості прологу танцівники показували танцювальну пантоміму.

Гульєльмо видав посібник "Про практику або мистецтво танцю" ("De pratica seu arte tripudii", 1455 р.) (Рис. 2). У праці вперше сформульовані вимоги до танцівників, які, на думку автора, мали мати правильну статуру, відчуття ритму, музичний слух. Повинні були запам'ятовувати порядок танцю і першими парами на балах показувати іншим приклад у виконанні танцювальних рухів, вести танцюючих за собою. Після пояснень і настанов Гульєльмо наводить вправи, якими потрібно користуватись для розвинування вправності, необхідної в мистецтві хореографії. В рукописі наголошується на визначальному значенні мелодії для створення танцю. Збірка містить опис 31 з тогочасних танців, з яких 17 басдансів* і 14 балло**. Опис танців, наведений у посібнику, не дає можливості без участі хореографа відтворити танцювальні рухи у тому варіанті, який був поставлений автором танцю.

Існують ще кілька копій рукопису Гульєльмо. Їх зберігають у Муніципальній бібліотеці Сієни, Бібліотеці герцогів Есте університету Модени, Національній центральній бібліотеці Флоренції, Лаврентійській бібліотеці Медичів у Флоренції, у Публічній бібліотеці Нью-Йорка.



Рис. 2. Гульєльмо Ебрео да Пезаро "Про практику або мистецтво танцю"

Іншим послідовником Д. П'яченцо, який переймався проблемою нотації, був поет і балетмейстер Антоніо Корназано (Antonio Cornazzano, близько 1430 – близько 1483/1484 pp.). У 1455 р. він опублікував "Книгу про мистецтво танцю" ("Libro dell'arte del danzare") (Рис. 3), присвятивши її десятирічній Іпполіті Марії Сфорце (дочці герцога Мілану), зокрема на честь її заручин. Оригінал твору вважається втраченим, проте в архівах Ватикану зберігається прижиттєва копія, створена у 1465 р. Копія містить опис одинадцяти танців, мелодії Доменіко П'яченцо для танців, а також пояснення та настанови щодо виконання танцювальних рухів.

Як і всі відомі тогочасні писемні пам'ятки запису танців, ця книга не містить системи нотації, яка дає змогу без участі балетмейстера відтворити описані танці.



Рис. 3. Антоніо Корназано "Книга про мистецтво танцю"

Доба Відродження залишила нам окремі писемні пам'ятки у вигляді листів чи навіть віршів, зміст яких повідомляє про певні події, згадуючи при цьому танці. У контексті нотації ці рукописи цікаві передусім описами певних танців. Наприклад, віршований звіт про урочистості на честь приїзду до Флоренції в 1459 р. Папи Римського Пія II і спадкоємця міланського герцогства Галеаццо Марія Сфорца викладено на тридцяти аркушах. Цей звіт містить яскравий опис танцювальної частини свята і виглядає так:

"Почали грати сальтарелло, майстерно скомпоноване в кожній його частині.

Потім кожен дворянин, витончений і моторний, запросив заміжно даму чи молоду дівчину і почав танцювати, спочатку один, потім інший.

Деякі ходили по колу і стрибали, і бралися за руки, деякі покидали дам, в той час, як інші їх запрошували, деякі виконували гарні танці з двох або трьох частин.

Дві молоді дівчини, з ввічливістю об'єднавшись, посміхаючись, й із сяючими досконалими обличчями пройшли запитати благородного графа, усім виглядом виказуючи готовність висловити йому повагу, роблячи низький реверанс до самої землі.

Войовничий господар випростався, у свою чергу, вклонився їм, вийшов до центру зали, танцюючи, і в танці не зробив жодної помилки.

Танцюючи з цими дамами кожного разу, коли він проходив перед будь-яким чоловіком чи жінкою, кожен і кожна з них піднімалися і кланялися йому..."

Не потребує особливих пояснень теза, що звіти очевидців про перебіг урочистостей не можна вважати хореографічною нотацією.

Певну нотацію хореографії чоловічих танцювальних партій зберіг рукопис "Записи Ланціолотто Річчіареллі" (між 1468/1505 рр.). "Записи" містять більш детальні, порівняно з іншими подібними, описи ускладнених танцювальних кроків, стрибків, віртуозних поворотів і навіть ускладнений розподіл кроків (наприклад, опис контрпасо, коли виконується три доррію впродовж двох тактів мелодії замість звичайних двох доррію). Танці у рукопису мають назви: "Квіти радощі", "Танець ревнощів", "Лев, квіти та віолончель". Стосовно нотації творів хореографії, то цьому рукопису притаманні такі самі вади, що й його попередникам.

Звернемо увагу також на ту обставину, що в італійському місті Монтефьясконе (містечко на відстані 100 км. на північ від Риму), де складалась "Записи Ланціолотто Річчіареллі", не існувало навіть правлячого клану, а відтак, не було королівського двору та придворних – основних носіїв і споживачів субкультури придворних танців. Така обставина свідчить про достатньо високий рівень популярності танців балло і басдансів серед міських міщан у XV ст. і може похитнути усталений стереотип про їхню "обраність". Проте, як і у інших випадках, коли подібні записи знаходили у місцях, де було відсутнє коло людей, які потенційно могли бути виконавцями придворних чи бальних танців, такі знахідки могли бути випадковими. Іншими словами, передчасно робити висновок про поширеність серед міщан придворних танців на підставі окремих поодиноких артефактів.

Варто навести ще один рукопис – "Венеціанський рукопис" (близько 1473 р.), який складається лише з одного аркушу і містить вісімдесят чотири рядки з аматорськими записами танців та особистими нотатками молодого людини, можливо, студента чи студента-церковника (таке припущення виникло через те, що кожний запис закінчується словом "amen" замість загальноприйнятого "fine"). Рукопис містить записи танців з назвами: "Сучасний", "Сальтарела" (танець стрибків), "Низький танець", "Під віолончель", "Будь щасливою", "Граціозність" та інші. Як і у випадку із "Записами Ланціолотто Річчіареллі", ці аматорські записи вишуканих танців зроблені особою, яка не входить до числа придворної аристократії. Тому можна дійти висновку про високу ймовірність поширення та популярності серед міщан так зв. "придворних танців".

Наступна варта уваги пам'ятка – "Пергамент Стрибальді" (1517 р.). Він представляє собою пергаментний сувій, на якому викладено записи порядку і танцювальних кроків двадцяти басдансів. Рукопис містить підпис: "записано Стрибальді 27 грудня 1517 року". Серед фахівців документ також відомий, як Туринський рукопис, зокрема через те, що зберігається в міському архіві Туріна (Італія) в колекції архіву родини Біскаретті.

З огляду на авторство і застосування виключно мовленнєвих формул, зміст цього і попереднього рукописів також неможливо вважати хореографічною нотацією.

Цікавим є й рукопис, підшитий до копії Гульєльмо, що зберігається в Публічній бібліотеці Нью-Йорка і має назву "Священик, котрий навчає своїх учнів танцювати балетто" (близько 1520/1530 рр.). Тут вміщені описи придворних танців у виконанні кількох пар, але відсутні ноти мелодій. На жаль, авторство цього рукопису не встановлене. Можливо, авторів було навіть три, з яких один і насправді міг бути священиком. Танці мають назви: "Життя", "Юпітер", "Зигзаги", "Не докоряй мені", "Я з тобою", "Підступність", "Світлий", "Вперше", "Королівський", "Французький", "Докази", "Заміський", "Барамаціо" та "Лукреція". Цей рукопис, як і наведені раніше, не вирішує проблеми точного відтворення танців.

Отже, здійснений аналіз середньовічних пам'яток свідчить про те, що у період першої половини XV – кінця XVI ст. в Італії існувала проблема запису творів хореографії з метою їх збереження та відтворення у подальшому. В країні були відсутні загальноприйняті правила нотації, які давали б змогу зберегти і відтворити танець у первісному вигляді. Для запису творів хореографії використовувалися мовленнєві формули, які містили загальний опис ходи і рухів танцюристів, проте не давали змоги однозначно встановити характеристики танцювальних рухів та їхню композицію. Проте діяльність професіоналів, які здійснювали спроби запису творів хореографії, безумовно, вплинула на появу та розвиток хореографічної нотації у майбутньому.

Примітки

*Басданси (італ. *basses danses* – низький танець) – узагальнена назва найпопулярніших у Середньовічній Європі придворних танців, що нагадували прогулянку парами, які здійснювали танцювальні рухи урочисто, витонченим повільним ковзанням без стрибків, використовуючи присідання та підйоми у комбінації музичних розмірів 6/4 та 3/2. Зазвичай Басданси мали чотири основних кроки: одинарний (Singl), подвійний (Double), бранль (Branle) і демарш (Desmarche) та один додатковий елемент: онер (Honen), інша назва – реверанс (Reverence). Супроводом басдансів слугували повільні мелодії, а також популярні на той час пісні, що дозволяло називати танець за словами першого рядка: "Моя кохана", "Місяцю мій", "Радість", "Квіти краси". Басданси були популярні як у середовищі аристократів, так і в салонах багатіїв. Музичні мелодії для басдансів на відкритому просторі виконувались свирілляю та барабаном, у приміщеннях – флейтою, лютнею, віолою, арфою або співом тих, хто танцював. Обов'язковою рисою басдансів є відсутність стрибків. Аристократи називали басданс королем танців. Зберігаючи загальні риси променадного танцю, басданси у різних країнах мали деякі відмінності. Зокрема, басданси у Франції мали жорстко визначений порядок черговості рухів, танцювалися парами у колоні, не були обтяжені складним візерунком. Італійські басданси виконувалися декількома парами, мали іноді складний малюнок танцю і ускладнені танцювальні рухи.

**Балло (лат. *ballo* – танець). Саме це слово дало назву іншим популярним суспільним явищам, зокрема балам, балету. Спочатку під балло розуміли народні танці, згодом, у Середньовічній Європі, цим терміном позначався різновид придворного, бального танцю. Вмінню балло навчали фахівці цієї справи, які самі й створювали

такі танці для урочистостей на замовлення. Іменували таких фахівців – вчитель танцю (Professor di balare). У досліджуваній період до слова Vallo додалось слово Figurato, тобто – образно, виразно.

Література

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М., 1957.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974.
3. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – СПб. : Изд-во "Лань" ; Изд-во "Планета музыки", 2008.
4. Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
5. Карп П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Ленинград : Искусство, 1980. – 246 с.
6. Ваганова А. Я. Основы классического танца : [учебник ; 5-е изд.] / А. Я. Ваганова. – Ленинград : Искусство, 1980. – 191 с.
7. Ванслов В. В. Что такое искусство / В. В. Ванслов. – М. : Изобразительное Искусство, 1988.
8. Виолле-ле-Дюк Э. Э. Жизнь и развлечение в средние века / Э. Э. Виолле-ле-Дюк. – СПб : Евразия, 2003.
9. Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Н. А. Вихрева ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС) ; Московская государственная академия танца. – М., 2008. – 269 с.
10. Вихрева Н. А. Labanotation / Н. А. Вихрева. – М. : Голос-Пресс, 2006. – 186 с.
11. Вихрева Н. А. Методические принципы записи уроков классического танца / Н. А. Вихрева // Уроки классического танца / ред. П. А. Пестов. – М. : Вся Россия, 1999. – С. 19–20.
12. Волынский А. Л. Статьи о балете / А. Л. Волынский / сост. Г. Н. Добровольская. – СПб. : Гиперон, 2002. – 400 с.
13. Вспомогательный фотословарь терминов классического танца / Н. А. Вихрева // Уроки классического танца / ред. П. А. Пестов. – М. : Вся Россия, 1999. – С.21–49.
14. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана / Н. А. Вихрева. Labanotation. – М. : Голос-Пресс, 2006. – С. 7–186.
15. Кондратенко Ю. А. Язык сценического танца : видовая специфика и морфология. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 136 с.
16. Меланьин А. А. Методы и анализы танцевального движения : автореф. дис. на соискание учен. степени канд искусствоведа : / А. А. Меланьин. – М., 2010.
17. Михайлова-Смольнякова К. С. Неповні, маловідомі та перекладні першоджерела з європейських танців XV століття [Електронний ресурс] / К. С. Михайлова-Смольнякова.
18. Михневич В. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете / В. Михневич // Исторические эпизоды русской жизни. – Т. 2. – СПб., 1882.
19. Фокин М. М. Против течения : воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью, письма : [2-е изд., доп. и испр.] / М. М. Фокин. – Ленинград : Искусство, 1981. – 510 с.
20. Худеков С. Н. История танцев / С. Н. Худеков. – СПб. : Типография "Петербургская газета", 1913–1915 гг. – Т. 1–3.
21. Cornazano A. Libro dell'arte del danzare (1455) : [transl. by Madeleine Inglehearn and Peggy Forsyth] / Antonio Cornazano // The Book on the Art of Dancing. – London : Dance Books Ltd, 1981.
22. Ebreo G. Guglielmi Hebraei pisauriensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum (1463) / Guglielmo Ebreo / Ms. by the amanuensis Paganus Raudensis. – Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 973). unpublished.
23. Ebreo G. . Untitled (c. 1460) / Guglielmo Ebreo / Ms. in Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca L. Jacobilli (MS DI 42). Published (as a nuptial offering to the couple Renier-Campostrini) by Michele Faloci-Pulignani. Otto bassdanze di M. Guglielmo de Pesaro e de M. Domenico da Ferrara (Foligno: 1887).
24. Ebreo G. De praticha seu arte tripudii vulgare opusculum, Ghuglielmi hebrei Pisauriensis / Guglielmo Ebreo / Ms. in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Codex Magliabecchiana-Stroziano XIX, 9, Nr. 88). Published by Francesco Zambrini. Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo, pesarese (Bologna: 1873). Reprinted by Forni (Bologna: 1968).
25. Ebreo G. Trattato della danza composto da Maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di Maestro Domenico, Cavaliere Piacentino (nd) / Guglielmo Ebreo / Ms. in Siena, Biblioteca Comunale (Codex V. 29). Published, with omission of passages agreeing with Zambrini (above) and Roncaglia (below) versions, by Curzio Mazzi. "Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli." La Bibliofilia. Florence: Anno 16 (1915), pp.185–209.
26. Ebreo G. Title page absent. Ms. in Modena / Guglielmo Ebreo / Biblioteca Estense (Ital. 82, aJ9.4. (formerly VII.A.82)). Published by Giovanni Messori Roncaglia. Della virtute et arte del danzare... (Modena: 1885).
27. Ebreo G. (G. Ambrosio). Domini Iohannis Ambrosii Pisauriensis de Practica seu arte Tripudii Vulgare Opusculum / Guglielmo Ebreo / Ms. in Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 476). Unpublished.
28. Ebreo G. Guglielmus ebrei pisauriensis de pracha seu arte tripudi vorghare opusculum / Guglielmo Ebreo / Ms. (dated 6 December 1510 (or possibly 1540)) in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana (Codex Antinori A 13). Unpublished.
29. Guglielmo Ebreo. Guglielmi ebrei pisauriensis de pracha seu arte tripudi vulghare opuschulam feliciter incipit senper chongratia sia di dio senper. Ms. (originally owned by Giorgio del Giudeo (c. 1470), donated by Walter Toscanini) in New York, Public Library, Dance Collection (Cia Fornaroli Coll. (S) *MGZMB-Res. 72-254). Unpublished.
30. Ebreo G. Untitled. Ms. fragment in Florence / Guglielmo Ebreo / Biblioteca Nazionale Centrale (Fondo Palatino 1021, ff. 105r-106v.). Unpublished.
31. Torino Ms. Untitled single sheet (dated 27 december 1517) in Torino, Archivi Biscaretti (Mazzo 4, No. 14) / Published by P. Meyer. "Role de chansons a danser du XVI siecle".– Romania. – Paris. Vol. 23 (1894), pp. 156–60.

References

1. Aristotel'. Ob iskusstve poezii / Aristotel'. – M., 1957.
2. Arnkheym R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie / R. Arnkheym. – M., 1974.
3. Balet. Tanets. Khoreografiya. Kratkiy slovar' tantseval'nykh terminov i ponyatiy / sost. N. A. Aleksandrova. – SPb. : Izd-vo "Lan" ; Izd-vo "Planeta muzyki", 2008.
4. Balet. Entsiklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. – M. : Sov. entsiklopediya, 1981. – 623 s.
5. Karp P. M. Balet i drama / P. M. Karp. – Leningrad : Iskusstvo, 1980. – 246 s.
6. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa : [uchebnik ; 5-e izd.] / A. Ya. Vaganova. – Leningrad : Iskusstvo, 1980. – 191 s.
7. Vanslov V. V. Chto takoe iskusstvo / V. V. Vanslov. – M. : Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1988.
8. Violle-le-Dyuk E. E. Zhizn' i razvlechenie v srednie veka / E. E. Violle-le-Dyuk. – SPb : Evraziya, 2003.
9. Vikhрева N. A. Sokhranenie i rekonstruktsiya avtorskoy khoreografii (metody fiksatsii i rasshifrovki) : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01 / N. A. Vikhрева ; Rossiyskaya akademiya teatral'nogo iskusstva (GITIS) ; Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya tantsa. – M., 2008. – 269 s.
10. Vikhрева N. A. Labanotation / N. A. Vikhрева. – M. : Golos-Press, 2006. – 186 s.
11. Vikhрева N. A. Metodicheskie printsipy zapisi urokov klassicheskogo tantsa / N. A. Vikhрева // Uroki klassicheskogo tantsa / red. P. A. Pestov. – M. : Vsy Rossiya, 1999. – S. 19–20.
12. Volynskiy A. L. Stat'i o balete / A. L. Volynskiy / sost. G. N. Dobrovolskaya. – SPb. : Giperon, 2002. – 400 s.
13. Vspomogatel'nyy fotoslovar' terminov klassicheskogo tantsa / N. A. Vikhрева // Uroki klassicheskogo tantsa / red. P. A. Pestov. – M. : Vsy Rossiya, 1999. – S.21–49.
14. Zapis' tantsa. Elementarnye osnovy zapisi dvizheniy po sisteme Rudol'fa Labana / N. A. Vikhрева. Labanotation. – M. : Golos-Press, 2006. – S. 7–186.
15. Kondratenko Yu. A. Yazyk stsenicheskogo tantsa : vidovaya spetsifika i morfologiya. – Saransk : Izd-vo Mordovskogo un-ta, 2009. – 136 s.
16. Melan'in A. A. Metody i analizy tantseval'nogo dvizheniya : avtoref. dis. na soiskanie uchen. stepeni kand iskusstvovedeniya : / A. A. Melan'in. – M., 2010.
17. Mykhailova-Smolniakova K. S. Nepovni, malovidomi ta perekladni pershodzherela z yevropeiskykh tantsiv XV stolittia [Elektronnyi resurs] / K. S. Mykhailova-Smolniakova.
18. Mikhnevich V. Plyaski na Rusi v khorovode, na balu i v balete / V. Mikhnevich // Istoricheskie epizody russkoy zhizni. – T. 2. – SPb., 1882.
19. Fokin M. M. Protiv techeniya : vospominaniya baletmeystera, stsenarii i zamysly baletov, stat'i, interv'yu, pis'ma : [2-e izd., dop. i ispr.] / M. M. Fokin. – Leningrad : Iskusstvo, 1981. – 510 s.
20. Khudekov S. N. Istoriya tantsev / S. N. Khudekov. – SPb. : Tipografiya "Peterburgskaya gazeta", 1913–1915 gg. – T. 1–3.
21. Cornazano A. Libro dell'arte del danzare (1455) : [transl. by Madeleine Inglehearn and Peggy Forsyth] / Antonio Cornazano // The Book on the Art of Dancing. – London : Dance Books Ltd, 1981.
22. Ebreo G. Guglielmi Hebraei pisauriensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum (1463) / Guglielmo Ebreo / Ms. by the amanuensis Paganus Raudensis. – Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 973). unpublished.
23. Ebreo G. . Untitled (c. 1460) / Guglielmo Ebreo / Ms. in Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca L. Jacobilli (MS DI 42). Published (as a nuptial offering to the couple Renier-Campostrini) by Michele Faloci-Pulignani. Otto bassdanze di M. Guglielmo de Pesaro e de M. Domenico da Ferrara (Foligno: 1887).
24. Ebreo G. De praticha seu arte tripudii vulgare opusculum, Ghuglielmi hebrei Pisauriensis / Guglielmo Ebreo / Ms. in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Codex Magliabecchiana-Stroziano XIX, 9, Nr. 88). Published by Francesco Zambrini. Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo, pesarese (Bologna: 1873). Reprinted by Forni (Bologna: 1968).
25. Ebreo G. Trattato della danza composto da Maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di Maestro Domenico, Cavaliere Piacentino (nd) / Guglielmo Ebreo / Ms. in Siena, Biblioteca Comunale (Codex V. 29). Published, with omission of passages agreeing with Zambrini (above) and Roncaglia (below) versions, by Curzio Mazzi. "Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli." La Bibliofilia. Florence: Anno 16 (1915), pp.185–209.
26. Ebreo G. Title page absent. Ms. in Modena / Guglielmo Ebreo / Biblioteca Estense (Ital. 82, aJ9.4. (formerly VII.A.82)). Published by Giovanni Messori Roncaglia. Della virtute et arte del danzare... (Modena: 1885).
27. Ebreo G. (G. Ambrosio). Domini Iohannis Ambrosii Pisauriensis de Practica seu arte Tripudii Vulgare Opusculum / Guglielmo Ebreo / Ms. in Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 476). Unpublished.
28. Ebreo G. Guglielmus ebrei pisauriensis de pracha seu arte tripudi vorghare opusculum / Guglielmo Ebreo / Ms. (dated 6 December 1510 (or possibly 1540)) in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana (Codex Antinori A 13). Unpublished.
29. Guglielmo Ebreo. Guglielmi ebrei pisauriensis de pracha seu arte tripudi vulghare opusculum feliciter incipit senper chongratia sia di dio senper. Ms. (originally owned by Giorgio del Giudeo (c. 1470), donated by Walter Toscanini) in New York, Public Library, Dance Collection (Cia Fornaroli Coll. (S) *MGZMB-Res. 72-254). Unpublished.
30. Ebreo G. Untitled. Ms. fragment in Florence / Guglielmo Ebreo / Biblioteca Nazionale Centrale (Fondo Palatino 1021, ff. 105r-106v.). Unpublished.
31. Torino Ms. Untitled single sheet (dated 27 december 1517) in Torino, Archivi Biscaretti (Mazzo 4, No. 14) / Published by P. Meyer. "Role de chansons a danser du XVI siecle". – Romania. – Paris. Vol. 23 (1894), pp. 156–60.

Щербаков В. В.

К проблеме нотации в Италии эпохи Возрождения хореографических произведений для их сохранения и воспроизведения (первая половина XV – конец XVI в.)

Статья посвящена выявлению специфики нотации хореографических произведений эпохи Возрождения и является первой в подборке из четырех публикаций, посвященных проблеме нотации произведений хореогра-

фии в Европе первой половины XV – первой половины XX в. Период, исследуемый в первой статье, охватывает первую половину XV – конец XVI в. и ограничивается Италией.

Анализируются труды Доменико да Пьяченца "Об искусстве танца и умение вести танец", Гульельмо Эбрео да Пезаро "О практике или искусстве танца", Антонио Корназано "Книга об искусстве танца" и др.

Ключевые слова: балет, балетмейстер, искусство, нотация, сценическая хореография, танцевальная лексика, хореография.

Shcherbakov V.

The problem in Italy notation Renaissance choreographic works for their conservation and restoration (first half of XV – XVI century end.)

Important in this notation becomes (Latin notatio – entry) choreographic works, that procedure for recording information data on the dance movements by means of a system. The term "reprimand" dance artists understand the exclusive use of written means of maintaining records on paper or electronically. By the notation does not include records made audiovisual equipment. A large number of theaters in the world to record and play dance pieces using the services of so-called. "Notatora" ("horeoloha") – a full-time or a guest.

The author is a perspective in understanding the art of ballet as a defining phenomenon of the Renaissance and the scientific substantiation of the existence of the specified period in Italy tries notation works of classical dance and their importance for the further development of choreographic art.

The purpose of the study is to identify the specific meaning and notation of choreographic works of classical dance in Italy of the Renaissance era to maintain and further their playing.

At all times, mankind has sought means of fixing the existing media (clay tablets, papyrus, paper, photo paper, etc.) the nature of the dance, its manner of dance movements. Library and Archives of Old and New World store numerous written documents (handwritten and printed) that indicate attempts to write down a description of dance movements and patterns of popular dances. These sources are in great popularity among connoisseurs of dance, researchers and admirers of historical dancing. They are quite often quoted.

Of greatest interest to study up sights that come from Italy, France and Burgundy. It is in these countries is the root of the social and cultural phenomenon that we call modern European choreography.

Renaissance, especially the first half of the XV century. Is considered the first historical period, which left a legacy of written monuments, works of dance notation. Becoming Italian dance of the time associated with the name of the great master of Domenico da Piacenza Dance (Domenico da Piacenza, 1390/1400-1464/1470 years), also known as Domenico da Ferrari (Domenico da Ferrara). D. Piacenza published several papers on the choreography, the most famous of which is "The Art of Dance and ability to lead the dance" ("De Arte saltandi et choreas ducendi").

The most famous disciples D. Piacenza, who continued quest to solve the problem of notation dances were Guglielmo Ebreo da Pesaro and Antonio Kornazano.

Guglielmo Ebreo da Pesaro (Guglielmo Ebreo da Pesaro, about 1420 – about 1484), possibly baptized under the name of Giovanni Ambrosio (Giovann Ambrosio). Guglielmo issued a handbook entitled "On the practice or art of dance" ("De pratica seu arte tripudii", 1455). The paper first defined the requirements for dancers, according to the author, have to have the right build, rhythm, musical ear. Had to memorize the order of the first couples dance and balls to show another example in performing dance moves, to dancing along.

Another follower AD Piacenza, which was concerned with the problem of notation, was a poet and choreographer Antonio Kornazano (Antonio Cornazzano, about 1430 – about 1483/ 1484). In 1455 he published "The Book of the Art of Dance" ("Libro dell'arte del danzare"). Original work is considered lost, but preserved in the archives of the Vatican lifetime copy, established in 1465.

Certain men dance notation dance party kept the manuscript "Notes Lantsiolotto Richchiarelli" (between 1468 / 1505). "Records " include a detailed comparison with other similar , describing the complicated dance steps, jumps, turns and virtuoso even complicated distribution steps (eg, description kontrpaso while a doppio three tunes for two cycles instead of the usual two doppio). Dancing with the manuscript title, "Flowers joy", "Dance of jealousy," "The Lion, the flowers and the cello".

It should give another manuscript – "Venetian manuscript" (about 1473), which consists of only one sheet and contains eighty-four lines of amateur dance records and personal notes of a young man, perhaps a student or student churchman (this assumption arose from that each record ends with the word "amen" instead of the conventional "fine").

Next worthwhile attraction – "Parchment Strybaldi" (1517). It is a parchment scroll, which contained records of order and twenty basdansiv dance steps.

It is interesting manuscript turned up to Guglielmo copies stored in the Public Library of New York, entitled "The priest who teaches his students to dance baletto" (around 1520/ 1530). It contained descriptions of court dance performed by several pairs, but no music tunes.

Thus, the analysis carried out by medieval monuments indicates that during the first half of XV – end of the sixteenth century. In Italy there was a problem writing works of choreography for the purpose of conservation and restoration in the future. In the country there was no generally accepted rules of notation that would provide an opportunity to preserve and recreate the dance in its original form. For recordings of dance used verbal formulas that contain a general description of gait and movements of the dancers, but did not allow clear set features dance movements and their composition.

Keywords: ballet, balletmaster, art, notation, scenic choreography, dancing lexicon, choreography.

**ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ОРІЄНТИРІВ
В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ**

У статті розглядаються питання розвитку театрального мистецтва, яке вимагає постійного вдосконалення системи управління театральною справою, підвищення художньо-естетичного рівня театральної діяльності театральних колективів та створення необхідних умов для їх подальшого художнього розвитку. Висвітлено роль керівників театру в справі становлення та розвитку сучасної театральної творчості.

Стаття містить відомості про досвід сучасної організації театральної творчості в Україні, загальне уявлення щодо структури театрального управління в цілому, розкриває чинники, які впливають на розвиток та підвищення художньо-естетичного та організаційного рівнів театральної діяльності.

Ключові слова: театр, театральний керівник, театральна діяльність, творчість, художньо-естетичний рівень.

Жодний процес, пов'язаний із культурою та мистецтвом, немислимий без створення умов для митців, без урахування господарсько-економічних факторів, які сьогодні є далеко не другорядними для вирішення творчих задумів.

Володіння основами сучасного управління театральною справою – складний, багатоплановий процес, який оцінюється фахівцями неоднозначно. Без сучасних методів управління і сучасного корпусу організаторів театральної справи театр як мистецька установа може не вижити в умовах ринкових відносин. Але у будь-якому разі формування театрального творця має здійснюватися через постійне навчання. Проте нові знання у сфері управління так само важливі для сучасного керівника театру, як і знання ним тенденцій розвитку театрального мистецтва, драматургії, сценографії, музики тощо.

Мета статті – висвітлити роль театральних творців у справі організації ділових і людських стосунків у театрі; дослідити роль своєрідного логотипа керівника театру і його можливе застосування в подальшій професійній діяльності.

Окремі складові даної теми висвітлювалися в працях Н. Єрмакової, М. Гринишиної, А. Липківської, Г. Дутчак, А. Димнікова, С. Данченка, І.Чернічка, Ю. Богуцького. Зокрема, вивченню питань організації творчої діяльності театрів присвячено низку досліджень, в яких висвітлено деякі аспекти формування системи управління театральною справою в другій половині ХХ ст. (О.І. Безгін), діяльність київських театральних установ в контексті соціокультурних змін 80-90-х років ХХ ст. (Я.О. Биструшкін), діяльність українських театрів у період сучасних суспільних трансформацій (В.І. Ковтуненко), державна політика в Україні в галузі театрального мистецтва (1917-2000) (Г.О. Дутчак), досвід роботи французького драматичного театру ХХ ст. представив українській аудиторії В.В. Корнієнко. Попри наявність зазначених наукових праць з організації творчого процесу в українському театрі, вибір теми зумовлений пошуками вирішення організаційних проблем в сучасних ринкових умовах.

Говорити про шляхи розвитку художньо-естетичних орієнтирів в українському театрі – значить одночасно говорити і про роль адміністративного корпусу в його розвитку.

На мою думку, саме театральні керівники мають не лише визначати, а й формувати такі шляхи, забезпечуючи при цьому, з одного боку, задоволення естетичних потреб творчих колективів, а з іншого – потребу в певному театрально-мистецькому дійстві глядача, тобто звичайного громадянина України. Знайти рівнодіючу в такому випадку можна лише за однієї умови: якщо театральний ринок України буде різнобарвний і багатий на різноманітні художньо-естетичні концепції й експерименти: від елітних до маскультовських. Саме в такому сенсі роль і значення управління театром є визначальною. І справа не лише в тому, що керівники мають забезпечити фінансове благополуччя театральної трупи – але чи не в першу чергу в тому, що саме директор театру сьогодні має визначати творчий напрямок мистецького пошуку театрального колективу, забезпечувати колективу, власну нішу в театральному процесі України. А тому питання репертуарної політики, формування творчих (театрально-мистецьких), художніх, естетичних засад колективу мають бути в центрі уваги управління театральною справою.

Інакше кажучи, театральна діяльність сьогодні є різноманітною, багатофункціональною і вкрай відповідальною. І свідчення тому – сучасний театральний процес і тенденції, які в ньому є визначальними. Саме тому при розгляді заявленого питання неможливо виключити з поля зору саме театрознавчий аспект проблеми: керівник і театральна практика. Такий поворот проблеми обумовлений об'єктивними причинами й об'єктивними тенденціями розвитку як театральної творчості, так і управління театром. Вони не просто доповнюють одне одного, а є складовими частинами єдиного явища, яке можна визначити як сучасний український театральний процес.

У такому напрямі (поєднання адміністративних і творчих проблем в єдине і нерозривне ціле) рух українського театру та дослідницької театральної думки розпочався ще з 80-90 рр. ХХ ст., а сьогодні набув особливої гостроти та актуальності. Адже за останні 20 років принципово змінилися художньо-естетичні орієнтири театрального мистецтва. Як відзначала театральна критика, саме в цей період було закладено створення багатобарвного, різностильового театру України. І подібна націленість театральної справи була зафіксована передусім у Статуті Спілки театральних діячів України, в якому зазначалося, що однією з актуальних завдань, які стоять перед сучасним театром, є необхідність стимулювати творче експериментування і галузі режисури, що необхідно забезпечити акторам свободу самореалізації, що потребує розширення прав сценіграфів, урегулювати й форми їхньої творчо-виробничої взаємодії з режисурою, акторами, постановочною частиною.

І найголовніше, у Статуті було зазначено, що практика вимагає визнати сьогодні творчим організатором театральних колективів режисера-лідера. Необхідно надати йому широкі права у формуванні репертуару, трупи, визначенні напрямку. Одним словом, уже в 90-і рр. ХХ ст. сформувалося уявлення та поняття про театральний менеджмент як інститут, що займається не лише питаннями економічного розвитку, а й творчого. Акцентування лідируючої ролі режисера у формуванні обличчя театрів, не подібних за своїми естетичними та художніми принципами, давало можливість створенню тієї театральної багатовекторності, без якої театрові просто не вистачало повітря для повноцінного життя, що в свою чергу неминуче мало призвести до театральньо-сценічного колапсу.

Саме тому у 80-90-і рр. ХХ ст., попри драматичний перебіг життя і соціальних та економічних процесів, театр України шукав і знаходив дорогу до нових і відродження давно забутих форм театрального видовища як складової і невід'ємної частини театральної практики. Відроджується напівзабутий поетичний театр. Як справедливо зазначав В. Гаккебуш, "Поетичний театр був органічним різновидом українського мистецтва протягом усієї його історії" [2]. Але саме такий театр потребує від режисури таких принципів художнього осмислення і втілення, які принципово відмінні від поширеного на тодішній українській сцені тяжіння до побутовізму та життєвої правди.

Проте одна справа – існування режисера як суто постановника вистави, а інша – режисера-керівника. Доля останнього відповідальніша та значно складніша. Але як подати те бажане для глядача? Адже одна справа – знайти драматичний матеріал, інша – сценічно осмислити його.

Сучасний український театральний процес вражає розмаїттям пошуків, стильових течій та напрямів. Традиційні форми театрального дійства – поруч із нетрадиційними. Відкриття нових обр'їв у царині театральної стилістики призвели до появи практично нових мистецьких явищ.

Достатньо в такому контексті пригадати, що за роки незалежності в Україні відкрилися та заявили про себе як про повноцінні мистецькі явища театр пластики, відбулися театри, які за основу взяли вихідні естетичні положення європейського театру абсурду, а шокувальний театр Жолдака відкрив принципово нову сторінку в історії українського сценічного мистецтва.

Хтось може сприймати новації експериментаторів на кону, хтось може їх засуджувати та відштовхуватися від новацій на українській сцені, але безсумнівно є одне: український театр сьогодні користується всією багатобарвною палітрою світового театру та включений не в контекст однієї театральної системи, а в контекст світової театральної справи.

Сучасний театр України – багатовекторний і в репертуарній наповненості, і в принципах художнього перетворення життя. Але саме такий стан речей у живому українському театрі сьогодні буквально провокує пошук і появу нових принципів організації театральної діяльності, нових задач управління театром. Причому, народження таких нестандартних для нашої театральної практики принципів диктує їхню універсальність, тобто незалежність від тих чи інших естетичних засад певного театру. З-посеред них – опанування своєї ніші в театральному процесі України, аби забезпечити місце під театральним сонцем театрові, інтересами якого опікується директор.

Проте при всій багатовекторності сучасного українського театру досить чітко простежується одна з його тенденцій: певна частина сучасних керівників театру так і лишається в полоні старих уявлень про одновекторність у сучасному театральному процесі.

У даному випадку йдеться про те, що в умовах панування постмодерністської свідомості в сучасному українському мистецтві досить часто використовуються принципи маскультовської культури – з її експлуатацією акцентованої еротики, не знаючих моральних меж і самообмежень зображень і по-тракувань.

Найменше хотілося б називати конкретні мистецькі колективи, театральні трупи, які так чи так, але віддали данину такій маскультивській тенденції. Та й це не є предметом дослідження. Зазначимо лише: сучасні українські театральні менеджери мають усвідомити свою абсолютну відповідальність за ступінь моральності створених дійств. Адже знамените Шиллерівське "Театр як моральна установа" є не лише прикметою пошуків театрального мистецтва ХVІІІ ст., а й тим вічним, що передали покоління майстрів минулого, до проблем організації театрального процесу, які висвітила творча театральна практика наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Як відомо, саме в цей час склалися напрочуд несприятливі умови для театру не лише України, а й близького зарубіжжя. Складний, якщо не сказати трагічно кризовий фінансово-економічний стан театрів зумовив пошук нових шляхів для підтримання життєдіяльності театрів і їхнього збереження як

закладів мистецтва, без яких подальший духовний розвиток держави і нації був практично неможливий. Шиллерівське висловлювання, що лише національний театр спроможний сформувати народ у націю, стало одним із визначальних у праці найкращих представників театральної справи.

За наших часів глядача матиме лише той театр, який зуміє його зацікавити. Естетичний і організаційний плюралізм стрімко увірвався в життя сцени. Перемогли ті сценічні колективи, які не потурали глядачеві, а перетворили театр на кафедру, з якої можна багато сказати світові про той самий світ. Критична позиція стала основною в діяльності митців. Але, закреслюючи фальшиве, декларативне, пусте, керівникам сучасного театру слід думати і про те, що має прийти на зміну. Вчити і вчитися можна не лише на запереченнях – ствердження ідеалів завжди було основною рисою кращих митців усіх часів і народів.

Фактом театрального життя стало і те, що послабилася увага режисерів до нових творів національної драматургії. Якщо й раніше були нарікання на недостатній взаємозв'язок драматургів і театрів, то нині він, здається, взагалі зведений нанівець. Винні в цьому театри, яким зараз надана можливість навіть зараховувати до штату письменників під час їхньої роботи над новим твором. Отже, права є, а бажання реалізовувати їх мають далеко не всі керівники театральних колективів. Режисерам сьогодні дозволено ставити все. Їхня енергія, яка ще кілька років тому витрачалася на те, щоб "пробити" той чи інший твір, тепер може бути використана більш продуктивно.

Сьогодні глядач іде в театр на автора, а завтра він знову, як було в усі часи існування сцени, піде на актора, актора-творця, здатного передати усі потаємні порухи душі, психологію людини, а не на більш-менш вправного ілюстратора характеру, запропонованого автором. На жаль, саме цей бік творчості актора нині домінує на сцені.

Головне завдання будь-якого керівника – будувати новий театр, виводити його на нові мистецькі орбіти, надавати нового дихання тому, що вже відбулося і що є відомим (а то й заявленим від частого вжитку).

Кожен із творчих діячів, у міру своїх сил і можливостей, повинен створювати власний національний мистецький простір. Такі діяння особливо потрібні людям тепер, у час національного відродження, але, як свідчить досвід, – культура ніколи не розвивалася в національній замкненості, не вибираючи в себе досягнення інших, особливо етнічно близьких народів.

Роки експериментів були позначені не святковою парадністю, а зосередженою багатотрудною роботою, активізацією культурно-мистецького життя в умовах демократії, гласності, морального прозріння.

Проте, чи готовий сьогодні театр, такий як він є, виконувати якнайкраще відповідальну місію? Про це думають, сперечаються діячі театру, цим вони серйозно заклопотані та схвилювані:

- очевидно, що надалі розвиток театральної культури визначатиметься суспільними імпульсами, дією живих і активних соціальних сил;
- зрозуміло, що потрібні свіжі, не зіграні репертуарні та художні ідеї, бо сучасний глядач (він же і критик) порівнює у сприйнятті зміст твору з реальним життям і актуальністю дня і неправди не вибачить, не стерпить;
- немає сумніву в тому, що сценічна мова минулих років "приїлася", а нової немає; очевидно, ми підійшли до межі, коли в ході художньої еволюції потрібен перехід на нову естетичну якість;
- усі зійшлися на тому, що театральна критика повинна навчитися виступати глибоко, послідовно, зважено; виважувати кожне своє слово на теренах громадянськості й порядності;
- доводиться визнати, як це не прикро, що стає вкрай необхідним удосконалення методів управління театром.

Відомий критик Валентина Заболотна у статті "Театр і глядач" писала: "Про стосунки з глядачем (не фінансові, а естетичні) мало хто думає і дбає. Хоча б про це: чи відповідає сьогоднішнє співвідношення сцени і залу настроям моменту? Хто і з якими думками сидить сьогодні на виставі? Це люди, в яких прокинулася особистість, які ковтнули свободи та демократії, які зрозуміли, що треба єднатися, бо інакше втрачимо останній шанс. Ці люди перестали боятися, з'явилася розкутість і бажання щось робити, бути до чогось безпосередньо причетними, брати активну участь у певних акціях. А якщо такі настрої конче потрібні нашому часові, ще не оволоділи масами, не стали ще матеріальною силою, їх необхідно виховувати, пробуджувати, культивувати. І це театр може робити як ніяке інше мистецтво" [3, 7].

Варто подивитися в очі шекспірівській істині "життя – театр, а люди в нім – актори", бо в театральному процесі все – і сцена, і зал, і фойє, і вулиця – театр, а всі люди – адміністратори, актори, робітники цехів, капельдинери і глядачі – актори. І живуть вони всі прекрасною грою.

Управління театральним виробництвом має свої специфічні особливості. Проте, аж ніяк не можна ігнорувати і той незаперечний факт, що існують певні закономірності, які й визначають особливості соціокультурних вимірів сучасного театрального процесу. І з-посеред них чи не найголовнішим фактором успішної театральної діяльності є нагальна необхідність врахування новітніх характеристик сучасного театру з його експериментальною цілеспрямованістю, з його новаціями і водночас – із його безумовним тяжінням до багатовекторності мистецьких пошуків. Неврахування саме такої особливості загрожує перетворенню театрального процесу на звичайнісінький виробничий (бізнесовий). Тоді твор-

чі, суто мистецькі засади і принципи відступають на якийсь десятий план, що неминуче призводить до деградації мистецького колективу, до скочування до звичайнісінького заробітчанства, а отже – до втрати довіри глядача, втрати глядача.

А оскільки театр без контакту з публікою – нонсенс, театр у такому випадку лишається за межами мистецтва, без кисню для продовження життєдіяльності. Як зазначають дослідники, під управлінням у театральній діяльності слід розуміти цілеспрямований вплив на театральний колектив, координацію діяльності всіх учасників художньо-виробничого процесу, спрямування їхніх спільних зусиль на здійснення поставленої мети: створення та соціальне функціонування твору сценічного мистецтва.

Сучасна наука про театральний менеджмент виокремлює чотири дійові підсистеми, кожна з яких має свої особливості та власну специфіку. Перша – творча, друга – сприймаюча, третя – оцінююча, четверта – регулятивно-управлінська. Показово, що на перший план виходить творча складова в діяльності. Саме вона одночасно є найскладнішою, оскільки в її центрі питання не лише творчої зайнятості акторів і режисерів, але й фінансового забезпечення творчого складу театру. Це найбільш конфліктна за своєю сутністю сфера діяльності в театральному колективі. Адже актори як творчі особистості наділені певними амбіціями та сподіваннями на активну участь у підготовці та здійсненні вистав, прагнуть, як правило, бути зайнятими в репертуарі театру. Якщо ж театральний колектив (його акторський склад) є громіздким, непомірно "роздутим", то виникають ситуації, коли той чи інший актор роками не може дочекатися не те, що провідної ролі, а просто ролі другого, третього планів. Виникають творчі "простої", які неминуче призводять до втрати професійності, а згодом зводять нанівець сам сенс перебування актора в певному театральному колективі. І як наслідок – безперервність конфліктів, які подекуди виливаються в розкол трупи у гіршому випадку, а в кращому – у вимушену міграцію акторів з однієї до іншої театральної трупи. В результаті – поламані, понівечені акторські та суто людські долі.

Є ще один аспект, про який не так часто говориться відверто: адже театр – це окрема держава, в якій діють неписані (корпоративні) закони і морально-етичні приписи. Справа в тому, що, наприклад, головний режисер (або ж художній керівник), маючи певну художньо-естетичну програму, прагне якнайповніше втілити її у власних постановках. І, як правило, у своїх постановках спирається на ту частку трупи, яка повністю поділяє його творчу позицію та принципи.

Водночас у надрах акторського колективу визрівають цілком протилежні художньо-естетичні засади, які об'єднують навколо себе інших. Творчо – опозиційну частину трупи, яка також прагне розповісти світові про своє світобачення проблем засобами того самого театру. В такій ситуації апогеєм конфлікту стає прямий розкол не просто акторського складу, але й театру. Це зазвичай надто тяжкий процес, іноді набуває скандального характеру.

Керівники театрів мають не лише прогнозувати, а й попереджати подібні конфлікти, аби уникнути витрачання сил творчого складу колективу для з'ясування стосунків, що неминуче гальмує процес розвитку театру.

Але для того, щоб таке "розлучення" відбулося, необхідно, щоб керівник був не лише людиною театру, але й просто мудрою людиною, яка розуміє, що будь-які ідеї, в т. ч. і суто мистецькі, суто театральні, неможливо заборонити або ж знищити. Вони проростатимуть у часі і в практиці митців.

Є ще один аспект у театральній практиці, який згадується не лише у пресі, але й у наукових працях. Ідеться про творчі та людські стосунки між провідним фахівцем театру (скажімо, художнім керівником) і черговим режисером. Адже в сучасних українських театрах державного підпорядкування за штатним розкладом працюють кілька режисерів (щонайменше – два: художній керівник і черговий режисер). У таких випадках черговий режисер інколи дотримується принципів творчої діяльності, які не вписуються в настанови і в програму художнього керівника. Конфлікт між двома рано чи пізно виходить за межі міжособистісного та перетворюється на серйозне творче протистояння.

Такий конфлікт дається взнаки на всіх рівнях театральної творчої роботи театру, оскільки різниця в принципах режисури неминуче ставить акторів перед вибором. Адже кожен із режисерів, сповідуючи власні творчі принципи, вимагатиме від акторів і різних підходів до осмислення ролей, принципів роботи над роллю і її оприлюднення на кону.

Нарешті, так склалося, що творча практика театрів і матеріальне забезпечення акторів – питання взаємопов'язані. Особливо в умовах ринкових відносин і недостатнього фінансування державних театрів. Тому питання суто творчого плану виявилися тісно взаємопов'язані з проблемами суто матеріального плану. Відповідальний директор театру навряд чи може обійти увагою цю проблему. Якщо ж таке трапляється, то неминуче виникає досить жорсткий конфлікт між адміністрацією і трупою.

І ще один аспект взаємодії керівництва театру і театральної трупи не можна обійти увагою, а саме: несприйняття певним театром свого керівника. В такому випадку, знову-таки, саме керівник виявляється розмінною монетою такого конфлікту. Такі конфлікти часто мають досить драматичний, якщо не сказати трагічний, кінець.

Усе сказане говорить про те, що керівник в управлінні сучасними театральними процесами в цілому має враховувати психологічні, суто людські стосунки в колективі, оскільки без глибинного аналізу психологічного стану колективу керівник навряд чи спроможний скеровувати діяльність трупи, організовуючи її на досягнення певних художніх і мистецьких здобутків.

Головним аспектом другої підсистеми, сприймаючої, є взаємини театру та публіки. Адже саме публіка, а не театральна критика, врешті-решт визначає життєздатність тих вистав, які пропонує театр як товар глядачам. Саме тому далекоглядні керівники зосереджують увагу на вивченні попиту глядачів, їхньої реакції стосовно того, що відбувається на сцені, і вносять певні корективи відповідно до глядацьких реакцій. Навіть не смаків, а реакцій на те, що і як відбувається на сцені.

У цьому випадку принагідно згадати досвід тих керівників театрів, які, розуміючи роль і значення глядача у формуванні художньо-естетичних засад театру, практикували фіксацію глядацького сприйняття вистави, вносячи, відповідно до реакції, певні уточнення у вже готовий театральний продукт – виставу. Загальновідомо, що Лесь Курбас у своєму знаменитому "Березолі" запроваджував анкетування глядачів. Із метою вивчення театральної аудиторії та її реакції на все, що відбувається на сцені, Лесь Курбас ввів анкети, які роздавалися під час вистави, а потім ретельно вивчалися в режисерській лабораторії, а актори керованого Лесем Курбасом "Березоля" чергували на спектаклях із примірником п'єси в руках і фіксували реакції глядача за такою системою: активна увага, пасивна увага, виняток – кашель, рух, шум, сміх, аплодисменти. Вже само по собі введення в практику театру подібних форм соціального обстеження свідчило не лише про намагання Курбаса вивчити глядача, але й знайти шляхи контакту з ним.

До режисерів, які прагнули до співпраці з глядачем, належить і Вс. Мейєрхольд, який розглядав глядача не як пасивного спостерігача того, що відбувається, а як співтворця вистави. "Ми зобов'язані знати, – наголошував Мейєрхольд, – для якого складу глядацької зали ми будемо спектакль [6, 383].

Чи не про це ж йшлося і у німецького режисера Ервіна Піскатора, який наголошував: "Театр повинен був не лише впливати на почуття глядачів, на їхні емоції, він абсолютно свідомо звертався до їхньої свідомості. Театр повинен був сприяти не лише піднесенню й запалу, але й просвітительству та вихованню мас" [7, 53].

Таку само мету ставив перед собою Бертольд Брехт – виховання критичної позиції глядача. З цього приводу у віршах "Купівля міді" він писав: "Філософ прагне повністю використати театр для своїх цілей. Театр повинен створювати правильні копії громадського життя, допомагаючи глядачеві виробити до них своє власне ставлення. Актор прагне самовиразитися. Він хоче, щоб ним захоплювалися. Для цього йому потрібна фабула і характери. Актриса хотіла б, щоб театр мав громадсько-виховну функцію. Наріжним каменем для неї є політика. Завліт обіцяє філософу всебічну підтримку. Він каже, що готовий віддати всі сили й знання перебудові свого театру, відповідно до задумів філософа. Він сподівається, що ця перебудова вдихне в театр нове життя. Освітлювач уособлює нову публіку. Він – робочий і невдоволений тим, як влаштований світ" [1, 366]. Саме тому глядач є не лише об'єктом впливу театру, але й суб'єктом його, театру, становлення та розвитку. І в такій своїй якості глядач виступає в т. ч. як складова третьої підсистеми – оцінюючої.

Проте традиційно оцінююча функція пов'язується з театральною критикою, що насправді має місце, але лише частково. Оскільки і глядач завдяки своїй критичній позиції виносить свій вирок виставі, голосуючи за неї оплесками, проти неї – порожньою залом. А стосовно критики можна сказати лише таке: справді, критика має виконувати певною мірою соціально й естетично контролюючу функцію. Але в даному випадку йдеться про професійну критику, яка, як зауважують дослідники, за своїм призначенням охоплює весь цикл функціонування театру і покликана бути "імунною" підсистемою театрального процесу, забезпечуючи плідний розвиток театральної культури, стимулювання її можливостей. Роль четвертої – регулятивно-управлінської підсистеми – в налагодженні відносин між першими трьома підсистемами відіграє надзвичайно важливу роль, адже виконує координуючу функцію, бо включає театральний процес та систему взаємовідносин театру з владою, громадськістю, засобами масової інформації. Отже, врахування інтересів представників творчої, оцінюючої та сприймаючої підсистем у комплексі, інтегрально є одним із важливих завдань регулятивної підсистеми в цілому та за порукою ефективного функціонування театральних установ України.

Нарешті, коли йдеться про сучасну організацію театральної справи в окрему підсистему, відокремили п'яту, яка є не менш важливою, ніж перші чотири, а саме: методи управління та питання оплати праці в державних театрах.

У сучасних умовах особливо гостро постало питання оплати праці робітників соціально-культурної сфери, в т. ч. робітників театральних організацій, адже оплата праці в подібних установах має свої специфічні риси, що регламентують робочий час, процедуру нарахування та виплати грошової винагороди. Оцінка економічної ефективності функціонування організацій сфери культури та мистецтва ускладнюється тим, що продукт нематеріального виробництва не має кількісного відображення. Особливо це актуально для організацій театрального мистецтва, які надають певні культурні послуги та потребують постійного функціонування за умови певної ритмічності праці.

Усе це свідчить про необхідність сучасному управлінському корпусу в театрах не лише чіткіше планувати свою роботу, а й керуватися об'єктивними законами, які визначають особливості діяльності передусім сучасного театрального процесу.

Сучасний керівник театру має виступати в ролі арт-аналітика. Тобто предметом повсякденних турбот є не "вибивання" грошей, а аналіз існуючих обставин, як мистецьких, так і позамистецьких, із тим, щоб, випереджаючи події (соціальні, політичні, економічні, та й власне мистецькі), забезпечувати

врахування існуючих небезпечних тенденцій, які можуть загрожувати театрові. Організаційний прогноз може врятувати театр (якщо прогноз правильний), а може і завдати йому смертельної шкоди (якщо прогноз неправильний). От чому сьогодні керівник театру як арт-аналітик – одна з найбільш важливих іпостасей людини, яка професійно опікується театральним мистецтвом.

І в такому розумінні існуючі сучасні театральні видовища – це школа становлення й утвердження арт-аналітизму як складової виробничо-творчого процесу. Арт-аналітизму в найширшому сенсі цього слова: від визначення репертуарної політики – до вивчення глядацької аудиторії; від формування репертуару з урахуванням соціологічних параметрів публіки – до створення мистецьких засад, яких прагне реалізувати публіка, споглядаючи театральне дійство.

Але в такому випадку дуже важливим є не піти на поводи глядача, зберігаючи великий і величний баланс між уподобаннями публіки, які не завжди можуть відповідати величним критеріям театрального мистецтва та збереженням і примноженням тих мистецьких художньо-естетичних орієнтирів, які підіймають пересічного глядача на рівень театрального творця. Не опускається до глядача, а вести його до найвищих вершин справжнього мистецтва – от почесне завдання театру та його управителів.

Кожен керівник театрального процесу має бути настільки творчою особистістю, що змушений не просто знати і констатувати ті чи інші мистецькі теорії й позиції, а й зуміти спрямувати театральний колектив у річище тих перспективних принципів, які визначатимуть долі театрального мистецтва в подальшому.

Література

1. Брехт Б. Покупка меди / Б. Брехт // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5/2.
2. Гаккебуш В. Театры ближнего зарубежья [Электронный ресурс] / В. Гаккебуш. – Режим доступа: <http://kino-teatr.info/teatr>.
3. Заболотна В.І. Театр і глядач / В.І. Заболотна // Український театр. – 1983. – № 5.
4. Келли Т. Сценический менеджер / Т. Келли // Art-менеджер. – М., 2003. – № 2.
5. Ковтуненко В.І. Театральний репертуар як форма відповіді на потреби публіки та регулятор театральної діяльності / В.І. Ковтуненко // Актуальні культурно-мистецькі проблеми: Організаційний аспект. – К. : КРДІІМ, Символ-Т, 2001.
6. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 т. / В.Э. Мейерхольд. – М., 1969. – Т.1.
7. Пискатор Э. Политический театр / Э. Пискатор. – М., 1934.
8. Семашко О.М. Соціологія театру / О.М. Семашко // Соціологія мистецтва. – Львів, 2005.

References

1. Breht B. Pokupka medi / B. Breht // Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvanija: V 5 t. – M. : Iskusstvo, 1965. – T. 5/2.
2. Gakkebush V. Teatry blizhnego zarubezh'ja [Jelektronnyj resurs] / V. Gakkebush. – Rezhim dostupa: <http://kino-teatr.info/teatr>.
3. Zabolotna V.I. Teatr i hliadach / V.I. Zabolotna // Ukrainyskiy teatr. – 1983. – № 5.
4. Kelli T. Scenicheskij menedzher / T. Kelli // Art-menedzher. – M., 2003. – № 2.
5. Kovtunenکو V.I. Teatralnyi repertuar yak forma vidpovidi na potreby publiky ta rehuliator teatralnoi diialnosti / V.I. Kovtunenکو // Aktualni kulturno-mystetski problemy: Orhanizatsiyni aspekt. – K. : KRDIIM, Symvol-T, 2001.
6. Mejerhol'd V.Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. V 2 t. / V.Je. Mejerhol'd. – M., 1969. – T.1.
7. Piskator Je. Politicheskij teatr / Je. Piskator. – M., 1934.
8. Semashko O.M. Sotsiolohiia teatru / O.M. Semashko // Sotsiolohiia mystetstva. – Lviv, 2005.

Данчук О. Л.

Пути развития художественно-эстетических ориентиров в украинском театре

В статье рассматриваются вопросы развития театрального искусства, которое требует постоянного совершенствования системы управления театральным делом, повышения художественно-эстетического уровня театральной деятельности театральных коллективов и создания необходимых условий для их дальнейшего художественного развития.

Статья содержит сведения об опыте современной организации театрального творчества в Украине, общее представление о структуре театрального управления, раскрывает факторы, которые влияют на развитие и повышение художественно-эстетического и организационного уровней театральной деятельности.

Ключевые слова: театр, театральный руководитель, театральная деятельность, творчество, художественно-эстетический уровень.

Danchuk O.

The ways of the development of the artistic and aesthetic guidelines in the Ukrainian theater

Speaking about the ways of the development of the artistic and aesthetic guidelines in the Ukrainian theater means to speak about the role of the administrative building in its development.

The theater managers should not only identify, but also form such ways, as satisfaction of aesthetic need of the creative group, on the one hand, and on the other, provide the need for theater and art performances of the audience, so the average citizen of Ukraine. One can find the resultant in this situation only less than one condition: if the theatrical market in Ukraine is colourful and rich in a variety of artistic and aesthetic concepts and experiments, only it is in this sense, the role and the importance of theater management will be crucial. And not only that managers should ensure the financial health of the troupe, but the manager of the theater has to determine the creative direction of art search of the

theater staff, to provide staff, its own niche in the theatrical process of Ukraine. And so the question of repertoire policy is to form the creative, artistic and aesthetic principles of the creative group. It should be the focus of management theatrical business.

The theatrical activity is diverse, rich and very responsible. The modern theatrical process and trends are conclusive. Therefore, the question of the theatre and expert aspect of the problem can not be excluded. The manager of the theatre and theatrical practice are a part of a unified phenomenon that can be defined as a modern Ukrainian theater process and they complement each other.

The Modern Theatre of Ukraine – multi-vector and in the fullness of repertoire, and in the principles of artistic transformation of life. So such approach in the Ukrainian theatre provokes the search and the emergence of new principles of theatrical activities, the new management theater tasks. It gives its universality and independence from certain aesthetic principles of the particular theater.

In spite of the multi-vector of the modern Ukrainian theatre, some managers of the modern theater remain captive to the old ideas in the modern theatre process.

The main task of any manager is to build a new theatre, to show the new artistic ways, to give a new breath to that has already happened and what is known.

Every of creative personalities according to his strength and capabilities should create a national art space. Such activity is particularly useful to people now, in the time of national revival.

The experimental years were not marked with festive splendor; they were concentrated on hard work, intensification of cultural and artistic life in terms of democracy, transparency and moral insight.

However, if the theatre is ready today to fulfill its mission responsible? The theatre figures think, argue and they are seriously concerned and worried:

- It is clear that the further development of theatrical culture will be determined by social impulses, the activity of social forces;
- It is clear that we need fresh, not played repertory and artistic ideas for a modern audience, who compares the content of the work in the perception of real life and the relevance of the day;
- There is no doubt that the stage speech of the last years became boring, but we don't have new; so we need transition to a new aesthetic quality;
- We agreed that the theater criticism needs to learn performing deeply, consistently, balanced;
- We need to improve the methods of theatre management.

The management of the theatrical production has its own specific features. However, we can not ignore the irrefutable fact that there are certain laws which determine the features of the sociocultural dimensions of modern theatrical process. But the main factor of successful theatrical activity is the necessity of consideration of the latest features of the modern theatre with its purposefulness and innovations. The neglect of such features threatens the transformation of theatrical process in the ordinary theater production. Then the creative artistic principles retreat for the tenth plan, which inevitably leads to the degradation of the group and slides to the ordinary of working abroad, and loss of audience.

The theater manager must act as an art analytics. So the main subject is not to find money, but the analysis of the circumstances such as social, political, economic and art. The organizational outlook can save the theater (if it is correct), but it can disadvantage (if it is incorrect). That's why every theater manager should be a creative person who has not only to know and admit certain artistic theories and positions, but also be able to direct the theatrical group to the advanced principles that will determine the fate of the theater arts in the future.

Keywords: theater, theater manager, theater activities, creativity, artistic – aesthetic level

УДК 82.09:7.07

Каблова Тетяна Борисівна
аспірантка

ПОНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ

У статті розглянуто питання композиції художніх творів з позицій образотворчого мистецтва. В аспекті дослідження проаналізовано основні наукові праці таких дослідників, як М. Волков, Ф. Ковальов, Є. Кібрік. Подано характеристику поняття композиції, розглянуто закони та принципи композиції, охарактеризовані правила композиції. Визначена роль симетрії та асиметрії та проаналізовано зв'язок із золотим перетином в побудові композиції художніх творів.

Ключові слова: композиція, симетрія, асиметрія, золотий перетин.

Діалектичний розвиток, що є характерним для матеріальних явищ, знаходить своє відображення в продуктах духовної діяльності людини, зокрема в мистецтві. Закон єдності протилежностей пронизує мистецтво. Категорії діалектики – співвідношення протилежностей, заперечення заперечення, взаємний перехід кількісних змін в якісні, єдність, як зв'язок окремих частин та цілого, одиничне та загальне, – що є також категоріями пізнання, властиві мистецтву і проявляються як у смисловий, так і у формальній організації матеріалу творів мистецтва, тобто в засобах розкриття змісту твору і в побудові його структури, що може знайти свій прояв у композиційній побудові цілого тощо. Варто підкреслити, що в образотворчому мистецтві це поняття має достатню характеристику, але більшість

досліджень спрямована на практичні особливості у розгляді цього поняття. Потреба в більш загальному теоретичному опануванні поняття композиції художнього твору в образотворчому мистецтві зумовила актуальність дослідження.

Метою дослідження є спроба визначення універсальних рис композиції творів образотворчого мистецтва та формування уявлень про принцип золотого перетину в композиції.

До завдань дослідження віднесено: аналіз наукових праць таких авторів, як Е.Кібрік, М.Волков, Ф.Ковальов; характеристика законів та принципів композиції та ролі золотого перетину; визначення універсальних рис композиції, що можуть бути використані для теоретичного опанування композиції в цілому.

Композиція пов'язує структуру з феноменом художнього твору, певним типом культури, дозволяє включити формування в широкий культурно-історичний контекст. Логіка побудови та краса, гармонія у співвідношеннях частин цілого притаманна не тільки творінням людини. Принципи композиції ми виявляємо і в природних формах: в побудові рослин, тваринних організмів, Всесвіту. Саме поняття композиції досить широко і глибоко вивчається в різних видах мистецтва. Являючи собою нескінченний лабіринт зчеплень, композиція завершує складну єдність і цілісність твору. Композиція у художньому творі перш за все – основа, що дисциплінує та організовує твір. Вона завжди змістовна.

У "Поетиці" Аристотеля композицію можна зрозуміти як закон побудови рівнів сенсу в художньому творі. Згідно з філософом, даний феномен дає змогу сприйняттю йти від частини до цілого і навпаки – від одного рівня сенсу до іншого, від первинних значень і смислів до якогось узагальнення, узагальненого змісту [1]. Тобто композиція є осередком ідейно-творчого початку.

Відомий філософ М. Бахтін трактує композицію як "структуру твору, яку слід розуміти як телеологічне" [2, 269], тобто як таке, що прагне до внутрішньої мети та доцільності існування. На думку М. Бахтіна, це така організація матеріалу, де кожний елемент та все ціле, спрямовані на досягнення певної ідеї. Композиція тим самим виступає як регулятор, що керує як організацією матеріальних процесів, так і ідейно-емоційним, тематичним, драматургічним змістом, забезпечує їх функціонування і взаємодію. Тобто виступає як синтагматична організованість. За визначенням Н. Гончарової, "композиція є виразником структурно-гармонійної цілісності об'єктів художньої форми, предметів і явищ навколишнього світу й одночасно засобом організації, побудови цієї цілісності" [5, 9].

Як термін образотворчого мистецтва слово "композиція" регулярно стало вживатися, починаючи з епохи Відродження. Взагалі, словом "композиція" називають картину як таку, що є органічним цілим з вираженою смисловою єдністю, маючи на увазі в даному випадку, що малюнок, колір і сюжет об'єднуються. У такому разі немає значення, до якого жанру відноситься картина, в якій манері виконана, її називають терміном "композиція" – як закінчений твір мистецтва.

Віками митці шукали найбільш виразні композиційні схеми, в результаті ми можемо, спираючись на таких дослідників цього питання, як Ф. Ковальов, М. Волков, Є. Кібрік, говорити про те, що найбільш важливі за сюжетом елементи зображення розміщуються не хаотично, а утворюють прості геометричні фігури (трикутник, піраміда, круг, овал, квадрат, прямокутник і т. п.). Тобто мають досить зрозумілу структуру, яка потребує ретельного аналізу.

Основоположними в галузі композиції живопису прийнято вважати дослідження відомого мистецтвознавця М. Волкова [4]. Автор формує поняття композиції у взаємозв'язку з конструкцією і структурою художнього твору. Структура визначається єдиним характером зв'язків між елементами, єдиним законом формування. Конструкція – не обов'язково замкнуте ціле. Вона може бути замкнутою (завершеною) і розімкненою. М.Волков підкреслює, що конструкцію слід розглядати як структуру з особливим характером зв'язків між цілим і його компонентами. Композиція витвору мистецтва завжди є конструкцією для розуміння та сенсу. Конструктивний центр – це найчастіше і смисловий вузол. При цьому композиція твору представляє смислову цілісність [4, 25-27].

Отже, М.Волков визначає композицію твору мистецтва як замкнену структуру з фіксованими елементами, пов'язану єдністю смислу [4, 27]. Виділяючи окремо композицію картини як побудову сюжету на площині у межах "рами", де основним формотворчим принципом композиції картини є зміст та його сенс, дослідник наголошує, що характер композиційних засобів залежить від характеру змісту. Серед основних засобів автор вказує на ритм, симетрію, час і простір. М.Волков, трактуючи поняття композиції в живопису, робить основний акцент на змістовності.

Художник Є. Кібрік, у свою чергу, розглядає закони (засоби, принципи – він пов'язує ці значення у єдине) композиції з позиції універсального значення. "Вони об'єктивні, – пише автор, – оскільки не залежать від особливостей тих або інших шкіл і напрямів, течій і творчих індивідуальностей окремих художників, вони невід'ємні від самої природи мистецтва" [6]. Кібрік наголошує, що композицію передусім треба розуміти осередком ідейно-творчого початку [7, 37]. Саме через композицію реалізується відношення художника, його розуміння зображуваного об'єкта. Іншими словами, полотно, що створює художник в стані натхнення, по суті є ідейним задумом, реалізованим через композицію [7, 56]

Визначаючи закони композиції, дослідник відзначає виразність, життєвість та цілісність [7, 22-23]. Слід зазначити, що у статті в журналі "Питання філософії" художник більш конкретизував ці закони як цілісність, контрасти, рух, художню образність, поряд з якою розуміє і перспективу. Розглянемо детальніше.

Цілісність автор вважає основним законом композиції. Аргументує він це тим, що усі елементи композиції знаходяться у взаємному зв'язку і залежності, підкоряються логіці втілення задуму художника. "Саме композиція визначає цілісність художнього організму, закономірно влаштованого" [7, 105]. Тому закон цілісності Кібрік вважає основним не лише для композиції, а й для усієї художньої творчості. У композиції художник створює живий конструктивний принцип, здатний слугувати основою майбутнього твору, об'єднувати в одне ціле всі його деталі. Цілісно сприймаються твори, що виникли тільки так. Тобто в основі будь-якої композиції повинна бути конструктивна ідея, детермінована задумом художника. Цілісність композиції, взаємозв'язок усіх елементів є не лише логічною, а й емоційною, естетичною якістю, що створює гармонію.

Наступний закон за Є. Кібріком – це контрасти. Його дослідник теж трактує як закон мистецтва, що має всезагальне. Автор підкреслює, що ми сприймаємо навколишні предмети не стільки за формою, скільки за тим, як ця форма контрастує всьому іншому. Роль контрастів у композиції універсальна – вони мають відношення до всіх елементів композиції, починаючи з характеру конструктивної ідеї композиції і закінчуючи значенням контрасту в побудові сюжету. "Контрасти характерів, станів, величин – контрасти близького і далекого, світла і тіні, об'єму і площини складають ту область, від якої залежить енергія, сила, що впливає на виразність композиції" [6, 2], – фіксує дослідник. Контрасти виступають як рушійна сила композиції. З цього слідує наступний закон – рух. "Законом композиції, – пише автор, – є передавання в одному кульмінаційному моменті руху ознак попереднього і наступного стану. Тільки таким шляхом можлива передача руху, життя в образотворчому мистецтві" [6, 2]. Мистецтво живопису передає один момент і може виглядати дуже статично, але це є неприпустимим для справжнього мистецтва, тому передавання через один момент процесу руху, розвитку є важливим законом композиційної побудови.

Ще один закон композиції, на який вказує Кібрік, – художній образ. "Природа художнього образу в тому, що типове проявляється в характерному, загальне – в одиничному" [6, 3]. Композиційна точність дає силу образному узагальненню, збільшує його художню дію. Важливого значення набуває образне трактування простору і перспективи. Автор справедливо вказує на те, що простір і перспектива в композиції має бути "не догмою, а засобом ідейного, образного вирішення задачі, що вимагає не лише знань, а й творчої винахідливості" [6, 3]. Наступне, що має значення закону та яке Кібрік приводить як основу в композиції, – новизна. При цьому він вказує, що новизна як самоціль недопустима.

Підводячи підсумки, автор формулює поняття композиції: "Композиція – закономірно влаштований організм, усі частини якого знаходяться в нерозривному зв'язку і взаємозалежності. Характер цього зв'язку і взаємозалежності визначається ідейним задумом художника" [6, 3]. Тобто через усе дослідження автора проходить думка, що основоположним в побудові композиції художнього твору є ідея. Саме вона формує художній твір. Можна припустити, що таке розуміння композиції теж носить риси зв'язку з драматургією. В живопису не розглядають драматургію, але увага до ідеї полотна чи скульптури відповідає питанням драматургії, яку розглядають в літературному та музичному мистецтві.

Праця київського автора Ф. Ковальова має назву "Золотий перетин в живопису" [8]. Вона присвячена теоретичному розумінню і ролі феномена золотого перетину в практичній роботі живописця. Автор аналізує твори мистецтва різних епох і народів та демонструє, що "скрізь, з дивною наполегливістю проявляється формоутворюючий закон симетрії і золотого перетину (золотої симетрії), незалежно від того, знали автори творів про його існування або ні" [8, 45]. Органи чуття людини, його мозок, внутрішнє відчуття пропорції і гармонії, почуття ритму приводять художника до золотого перетину. Дослідник робить спробу розмежувати поняття закону композиції і правил композиції.

Розглядаючи закони композиції, автор виводить ті, які, на його думку, зустрічаються в усіх витворах мистецтва, незалежно від часу і місця його створення:

1. Закон цілого, що виражає неподільність цілого.
2. Закон пропорції, що визначає відношення частин цілого за величиною один до одного і до цілого.
3. Закон симетрії, що зумовлює розташування частин цілого.
4. Закон ритму, що виражає характер повторення або чергування частин цілого.
5. Закон головного в цілому, що показує навколо чого об'єднані частини цілого [8, 46-47].

Саме ці закони мають значення в побудові не тільки композиції художньої форми, а й життя та побудові Всесвіту тощо. За своєю суттю всі ці закони пов'язані перш за все з пропорційністю, яка є проявом симетрії та асиметрії.

Симетричне (з грецької означає "співмірність" (повторюваність)) означає щось дуже пропорційне, збалансоване; симетрія показує той спосіб узгодження багатьох частин, за допомогою якого вони об'єднуються в ціле. Другий зміст цього слова – рівновага [3]. Слід зазначити, що симетрія, яку людина розкрила і опанувала у творіннях природи, ставала для неї поступово своєрідною нормою прекрасного та стала свідомо використовуватися як засіб гармонійної організації форми. Саме як засіб композиції симетрія пройшла довгий шлях розвитку – від найсуворішої канонізації (у багатьох східних культурах) до вільного трактування (наприклад, в епоху Відродження), коли слід говорити скоріше про складну композиційну рівновагу при збереженні за симетрією ролі організуючого початку. Впорядкованість, що вноситься симетрією, проявляється передусім в обмеженні різноманітти можливих структур, у скороченні числа можливих варіантів.

Будь-який об'єкт природи є двоїстим. І ця двоїстість має дві форми прояву. Одна форма зовнішня – спостерігач бачить два взаємопов'язаних об'єкта, що характеризуються взаємним доповненням

(зовнішня подвійність, симетрія). Інша форма подвійності для спостерігача є "не виявлена" (внутрішня подвійність, асиметрія). Симетрія і асиметрія – це дві форми прояву однієї і тієї ж закономірності – закономірності подвійності [3]. Головна умова цілісності асиметричної форми – це її композиційна врівноваженість. Єдність симетрії та асиметрії характеризують всі процеси, що протікають в цілісних ієрархічних системах, і ці процеси носять ритмічний, двоїтий характер. Така єдність має найяскравіший прояв у золотому перетині. В живопису цей принцип набуває центрального значення. У логічному сенсі він є основою всієї композиційної системи у образотворчому мистецтві, що представляє узагальнення та поширення поняття симетрії та асиметрії на всі явища тієї області, з якої даний принцип абстрагований.

Зазначені вище закони Ф.Ковальов знаходять в усьому, що створено людиною або природою. Вони виступають як основа, як принципи формотворення. Далі дослідник пише, що людина, створюючи витвори мистецтва, творить не для задоволення природних потреб свого виду, а для задоволення духовних потреб, тобто так з'являються відмінності в діях природи і людини. Ґрунтуючись на цьому твердженні, Ковальов визначає два основні правила композиції художнього твору. Перше правило вимагає "при створенні витвору мистецтва виконувати закони композиції". Друге правило – організувати зображення "відповідно до смислу й законів зорового сприйняття, тобто гармонізує форму твору, надає йому естетичну значущість" [8, 47]. Автор має на увазі, що художній твір мистецтва повинен бути зрозумілим як авторові, так і реципієнту.

Відтак, закони композиції і правила композиції тісно пов'язані з гармонізацією форми й ідеєю художнього твору, яка виступає організацією всього процесу створення. Гармонійність, як відомо, багато в чому пов'язана з симетрією і пропорційністю, ґрунтуючись на цьому автор підкреслює роль золотого перетину в розгляді композиції твору, а саме: "Вивчення пропорційного ладу картини по золотому перетину вносить в його тлумачення не словесну довільність і суб'єктивізм, а об'єктивну переконливість і математичну доказовість" [8, 48]. Також автор демонструє прояв принципу золотого перетину та симетрії в законах композиції на прикладі полотен різних майстрів, серед яких: А. Іванов "Явлення Христа народу", В. Суриков "Боярина Морозова", Е. Дега "Балетний клас", С. Мурадян "Комитас", Рафаель "Заручення Марії" та ін. Аналізуючи ці полотна, автор розглядає композицію як основу, де приведені до смислової і формальної єдності всі частини картини, а золотий перетин несе величезне значення для побудови та сприйняття картин. Ф.Ковальов виводить наступне тлумачення поняття композиція: "Композиція – це побудова, взаємозв'язок частин, цілісність зображення, що забезпечує цілісність зображення, спрямована на розкриття змісту, ідеї твору" [8, 41]. Коли виникає єдність змісту і форми, тоді і виникає завершена цілісність.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що в живопису композиція об'єднує окремі елементи побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору і об'єму, симетрія і асиметрія, масштаб, ритм і пропорції, нюанс і контраст, перспектива, угруповання, колірне рішення і таке інше). Композиція організовує як внутрішню побудову твору, так і його співвідношення з довкіллям і глядачем. В композиції повинен матеріалізуватися зміст, бо зміст твору зумовлює структуру в цілому. Найбільш універсальними рисами композиції художніх творів (спираючись на аналіз наукових праць М.Волкова, Є.Кібрика, Ф.Ковальова) можна назвати пропорційність (що включає до себе симетрію та асиметрію) та цілісність (єдине головне в цілому).

Крім того, закони композиції образотворчого мистецтва тісно пов'язані з феноменом золотого перетину. Тут він набуває значення одного з центральних понять щодо встановлення композиції твору. Більш за те, згідно з думкою Ф. Ковальова, використовуючи закономірності золотого перетину, можна досліджувати пропорційну структуру будь-якого художнього твору, навіть якщо він створювався на основі творчої інтуїції. А головною особливістю золотого перетину стає поєднання законів симетрії (нескінченне повторювання конкретної пропорції) та асиметрії (розподіл на різні, не рівномірні частини). Враховуючи зазначене, поняття золотого перетину потребує більш ретельного вивчення в формуванні поняття композиції художніх творів інших видів мистецтв.

Література

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html>.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [1924] // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. – К., 1994. – С. 259-318.
3. Беляев М.И. Милология /Беляев М.И. [Електронний ресурс].— Режим доступу: http://milogiya2007.ru/milogiya2001/mib5_1__2.html.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.: портр. + табл. (15 с.: 130 л. ил.)
5. Гончарова Н. Композиция и архитектоника книги / Н.Гончарова. – М.: Книга, 1977. – 96 с.
6. Кибрик Е. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Кибрик Е. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://proflib.com/chtenie/69410/evgeniy-kibrik-obektivnye-zakony-ko>.
7. Кибрик Е.А. К вопросу о композиции /Кибрик Е. А. // О композиции. Сб. статей. ред. Моргунова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1959. – 152 с.
8. Ковальов Ф. Золотое сечение в живописи / Ф.Ковальов. – К.: Выща школа, 1989. -144 с.

References

1. Aristotel'. Poetika /Aristotel' [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html>.
2. Bakhtin M.M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [1924] // Bakhtin M. M. Raboty 20-kh godov. – K., 1994. – S. 259-318.
3. Belyaev M.I. Milogiya /Belyaev M.I. [Elektronniy resurs].— Rezhim dostupu: http://milogiya2007.ru/milogiya2001/mib5_1__2.html.
4. Volkov N. N. Kompozitsiya v zhivopisi / N.N. Volkov. – M.: Iskusstvo, 1977. – 263 s.: portr. + tabl. (15 s.: 130 l. il.)
5. Goncharova N. Kompozitsiya i arkhitektonika knigi / N.Goncharova. – M.: Kniga, 1977. – 96 s.
6. Kibrik E. Ob"ektivnye zakony kompozitsii v izobrazitel'nom iskusstve / Kibrik E. [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://profilib.com/chtenie/69410/evgeniy-kibrik-obektivnye-zakony-ko>.
7. Kibrik E.A. K voprosu o kompozitsii /Kibrik E. A. // O kompozitsii. Sb. statey. red. Morgunova. – M.: Izd-vo Akademii khudozhestv SSSR, 1959. – 152 s.
8. Koval'ov F. Zolotoe sechenie v zhivopisi / F.Koval'ov. – K.: Vyshcha shkola, 1989. -144 s.

Каблова Т. Б.**Понятие композиции художественного произведения в изобразительном искусстве: к вопросу изучения золотого сечения**

В статье рассматриваются вопросы композиционных художественных произведений с позиций изобразительного искусства. В аспекте исследования проанализированы основные научные труды таких авторов, как Н.Волков, Ф.Ковалев, Е.Кибрик. Представлена характеристика понятия композиции, рассмотрены законы и принципы композиции, обозначены правила последней. Рассмотрена роль симметрии и асимметрии, определена роль золотого сечения в построении композиции.

Ключевые слова: композиция, симметрия, асимметрия, золотое сечение.

Kablova T.**The notion of a composition of a work of art from the standpoint of visual art: on the question of the golden ratio studies)**

The concept of composition of art from the standpoint of visual arts: on the question of the golden ratio studies.

The article considers the composition of works of visual art from the standpoint of art. In article the author points out that this concept has been studied by researchers such as Aristotel, Mark Vitryviu, J.B.Alberty, B.Bahtin, M.Alpatov, N. Kozlov, S.Lewandowski, N.Goncharova, M.Laptev and more.

In terms of the studies the main scientific works of such researchers as M.Volkov, F.Kovaliov, E.Kibrik have been analyzed.

This article studies the importance of the phenomenon of the golden section and its role in the analysis of the composition art form of the twentieth century. The author points out that for a rather long period of time a clear understanding of the concept of composition in visual art has been developed from fifteenth century. The most appropriate to the twentieth century culture definition of visual composition was given by M.Volkov. His science work about composition to have law for making form of art and are organized by compositional logic. M.Volkov writes that the composition of art is always a construct for understanding the "base". The concept of "base" is almost always associated with the notion of source, the basis of the internal structure. That it involves the idea of becoming a real logic of composition construction. Composition of the painting is the structure of its meanings. The meaning specifies complex principles. Among the principles Volkov highlights on rhythm, symmetry, time and space.

Painter E.Kibrik continues study issues of composition and he formulates the basic rules of composition of art. These laws are universal for the composition of all the works of art. The painter underlines such laws as the law of integrity, contrast, movement and imagery.

Integrity of the author considers the fundamental law of composition. The integrity of all elements of composition relationship is not only logical but also emotional, aesthetic quality that creates harmony.

The law of contrasts determines the energy, affecting the power, expressiveness composition. Art painting conveys a moment, and this moment should not be static- it is the law of movement. Another composition law pointed is the presence of imagery. It is an artistic image determines the composition and relation within the composition of artistic form.

Thus, the idea of work of art is a fundamental concept in the structure of a composition. This interpretation of the composition is also due to the features of playwrighting.

The author F. Kovalov wrote "Golden Section in art". The book is devoted to the theoretical analysis of the phenomenon of the golden section in practical work of painter. The researcher makes attempts to distinguish between the law of composition and rules of composition. The author examines the laws of composition, such as the basis construction of the Universe. He calls the law of the all, law of the the proportion, the law of symmetry and the law of rhythm. These laws are associated primarily with proportionality, which is a manifestation of symmetry and asymmetry.

Symmetry and asymmetry demonstrate the law of duality. The unity of symmetry and asymmetry is most clearly expressed in the principle of the golden section. This phenomenon manifests itself in many principles of composition basics and is associated with the expression of ideas and the formation of the basic integrity of the work. Its main feature is that it is manifested at the macro and micro levels of compositions and repeats the same value at different scale levels.

The result of the study was concluded that the base of composition should possess such qualities as naturalness and organic. The role of symmetry and asymmetry has been considered, and the role of the golden section in the structure of a composition defined. Thus, the base of composition is a system of principles that lead to the creation of the whole thing. However, they do not dissolve completely, but in development they qualitatively complement each other. There is a process of inhomogeneous coexistence, embodied in a system where a single general principle should be. It is possible that this principle is the phenomenon of the golden section. Given the above, the concept of the golden section requires a more careful study of the formation of the concept of composition of works of art other arts.

Keywords: the composition, the golden section, symmetry, asymmetry.

**ВИРОБИ СЕВРСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНОВОЇ МАНУФАКТУРИ В СТИЛІ ЛЮДОВІКА XVI
У НАЙДОРОЖЧИХ СВІТОВИХ ІНТЕР'ЄРАХ XVIII – XXI СТ.**

Стаття присвячена актуальним проблемам сучасного мистецтвознавства, а саме аналізу того, як стиль Людовіка XVI втілюється в інтер'єрах XVIII ст. та у сучасних інтер'єрах. Велика увага приділена основним етапам його формування та опрацюванню у мистецтвознавстві, зокрема на прикладі виробів Севрської порцелянової мануфактури XVIII ст.

Ключові слова: порцеляна, Севрська порцелянова мануфактура, вази, стиль Людовіка XVI.

У XVIII ст. моду на інтер'єри задавали королі. Буржуазія наслідувала цей стиль інтер'єру, прагнувши надати йому найбільшій витонченості. У сучасній Франції існує тенденція до відтворення стилів минулих епох у дизайні апартаментів. Хоча сьогодні більш розповсюдженою є тенденція наслідування не королівського стилю XVIII ст., а простішого, так званого, стилю "прованс", що зумовлено меншими цінами, а тому більш популярного.

Характерним для такого інтер'єру є використання меблів XVIII ст. або XIX ст., адже в цих епохах є багато спільних рис. Меблі і предмети декору для створення стилю прованс, як правило, купуються на ринках старовинних речей, або в крамницях, які пропонують його імітацію. Основний акцент стилю Людовіка XVI – старовинність, часом надмірна, надання предметам шарму давнини, тягіння до вінтажності, використання характерних форм того часу, їхня витонченість [17].

Провідним стилем XVIII ст. був стиль Людовіка XVI, його характерними рисами є велика кількість деталей, використання таких елементів, як волюти та медальйони, наслідування природним формам. Також йому притаманне прагнення зберегти гармонію між формою та кольором, що пом'якшує загальне відчуття інтер'єру; витонченість та елегантність форм, багато світла, наповненість простору великою кількістю деталей [15].

Кожний предмет, взятий окремо від загального інтер'єру, також відображав в собі всі риси стилю Людовіка XVI, не були винятком і вироби з порцеляни. Навпаки, вони уособлювали в собі найбільшу кількість всіх можливих елементів цього стилю. Найяскравішими витворами з порцеляни того часу були предмети Севрської порцелянової мануфактури, яка належала французькому королю Людовіку XVI.

Варіювалися різновиди стилю Людовіка XVI у XVIII ст. від найвищих кіл еліти до дрібної буржуазії – відповідно від статусу замовника. Вироби Севрської мануфактури були доступними найбагатшим прошаркам суспільства. Тож у статті йтиметься про найдовершеніші вироби з порцеляни, котрі, як правило, прикрашали королівські палаци, а також супроводжували такі інтимні простори, як опочивальні королів та їхніх приближених [7].

У зв'язку з сучасною розробкою матеріалів про стилі слід відокремити такі поняття, як мистецтво та дизайн. З одного боку, в них багато спільного, вони обидва працюють на образ, а з іншого – існують у різних вимірах. Дизайн – це процес проектування інтер'єрів та технології, завдяки яким це робиться. Мистецтво – це кінцевий продукт майстерності, а також окремі унікальні примірники. Тож перед нами постає питання про дослідження точок дотику таких понять, як мистецтво та дизайн, зокрема на прикладі стилю Людовіка XVI.

У дизайні XXI ст. явно вимальовується тенденція до згадування минулих століть. Так, у сучасних французьких інтер'єрах з'являються чіткі риси стилю Людовіка XVI, який датується XVIII ст. Окрім того, популярність цього стилю не була обмежена лише територією Франції. Він завоював палаци тогочасних королівств та імперій наступних століть по всьому світові. Предметом, який уособлював у собі всі найвишуканіші прояви стилю Людовіка XVI, стала ваза, адже вироби Севрської порцелянової мануфактури XVIII ст. були одночасно предметом мистецтва та іміджевими акцентними елементами дизайну. У подальшому вази стали основою для розуміння стилю Людовіка XVI як в інтер'єрі, так і в мистецтві.

Тому, вивчаючи стиль Людовіка XVI з різних сторін, наприклад, крізь призму виробів севрської порцелянової мануфактури, слід зупинитися на їх характерних формах та декорі. Адже саме ці складові дозволяють повніше осмислити і опрацювати мову дизайну інтер'єру XXI ст.

Дослідженням стилю Людовіка XVI у виробах французької Королівської порцелянової мануфактури займалися безпосередньо французькі мистецтвознавці з відділу порцеляни в Луврі *Un defi au gout / Departement des objets d'art / Edition de la Reunion des musees nationaux*, 1997. – 122 p. [17] В книзі аналізується перехід від початкового стилю виготовлення порцелянових виробів до формування стилю Людовіка XVI. У книзі Gwilt. J. *French Porcelain for English Palaces / Royal Collection Enterprises Ltd.: London SW1A TJR. 2009 – 200 p.* (Гвілт Ж. "Французька порцеляна для британських палаців") [14] досліджується колекція англійського короля Генріха IV, який захоплювався французьким стилем і втілював його в своєму палаці Карлтон Хауз.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття: в статті подається огляд вишуканого мистецтва, за канонами якого у XVIII ст. оздоблювались королівські палаци. Сьогодні у Франції відновлюється тенденція до наслідування класичним формам в інтер'єрі, тож знаходяться паралелі між королівським стилем Людовіка XVI у XVIII ст. та сучасними інтер'єрами XXI ст.

Мета статті – висвітити унікальність стилю Людовіка XVI, який з'явився у XVIII ст. та існував виключно в королівських палацах, проєкція якого на сьогодні існує у сучасних європейських інтер'єрах. Важливим є представлення виробів Севрської порцелянової мануфактури як унікальних витворів мистецтва, котрі уособлюють в собі стиль Людовіка XVI і одночасно є його декоративними елементами в інтер'єрі.

Характеризуючи етапи створення стилю Людовіка XVI на Королівській мануфактурі в Севрі, можна виокремити найзначніші досягнення в галузі виробництва ваз цього періоду. Прихід до влади Людовіка XVI відкриває нову сторінку в роботі королівської мануфактури. Другою ключовою подією стає обіймання посади керівника скульптурного цеху талановитим скульптором Луї Сімоном Бізо 1 квітня 1773 року. Він приходить на заміну Жан Жака Башельє, який покидає мануфактуру слідом за Етьєном Морісом Фальконе. З іншого боку, в 1774 році посаду голови мануфактури отримує граф Анжівільє, заміщаючи маркіза де Марінжі, брата Мадам де Помпадур.

Перший рік правління Людовіка XVI співпадає зі смертю Жан Клода Дюплессі, ключового постачальника моделей для мануфактури. Жан Жак Башельє відмітив значне зниження якості продукції [12]. Відтоді, як через 30 років існування мануфактури на зміну попереднім художникам прийшли нові, доводиться констатувати зниження якості як у техніці виконання, так і у художності.

Фактично, доба правління Людовіка XVI сприяє перетворенню мануфактури на лабораторію з пошуку нових формул. Граф Анжівільє був непересічною й енергійною людиною і проявив живий інтерес до порцелянової мануфактури. Він цікавився всіма нюансами управління величезним виробництвом.

Щоб зрозуміти труднощі, які постали перед королівською мануфактурою, варто зазначити кілька моментів. Нова техніка виробництва порцеляни з'явилась під кінець правління Людовіка XV, після віднаходження родовища каоліну в Сен Ірйо поблизу Ліможу в 1766–1767 роках [13]. Причиною його відкриття була надмірна конкуренція з боку приватних виробників. Вони змагались у пошуках такої рецептури порцеляни, яка полегшувала б використання виробів за рахунок їхньої тривкості.

Твердий фарфор після винайдення у Франції з'явився тоді, коли додали каолін до попереднього рецепту. Використання каоліну допомогло, знизивши вартість виробництва, винести його на публічний ринок, розширяючи клієнтуру паризьких мануфактур. Севр, після численних спроб, починаючи з 1771–1772 років, виготовляв предмети з твердого фарфору. Проте вони не могли повноцінно конкурувати із виробами з тонкого фарфору.

Тож мануфактура не в змозі була визначитись, яку зайняти позицію. Тому уособила в собі всі риси підприємства, яке прагне регенерувати, вдаючись у естетичні шукання для створення аутентичного стилю Людовіка XVI. Він характеризувався поверненням до гігантизму, частим використанням бронзових монтувань, пошуками нових форм, запозичених з інших матеріалів, та винаходженням нових технік декору.

Зростала кількість дизайнерів моделей. Часом, будучи спеціалістами з іншого виду мистецтва, як, наприклад, Дюплессі, вони роблять більш дивні, аніж гарні форми, що надає стилю Людовіка XVI анархічного відтінку [17].

Головою скульптурного цеху на той період був справжній творець Буазо. Окрім незліченних моделей скульптур і ваз, які Буазо постачав королівській мануфактурі, його ім'я закарбоване у століттях завдяки його монументальній вазі, яку у XVIII ст. назвали "Grand Vase". Ця велика ваза, 1,80 м заввишки, представляє собою перший крок порцелянової мануфактури до гігантизму: такий об'єм стає можливим тільки завдяки відкриттю твердої порцеляни. Буазо розробив просту форму, що називається "Медічі", її великий розмір дозволив розмістити великий барельєф із зображенням сюжетів з Діаною: "Діана та Ендіміон" та "Діана видає нагороду за полювання". Таке успішне поєднання бісквіту та фарфору стало візитною карткою стилю Людовіка XVI.

Бронзовий декор, який займає доволі важливе місце на вазі, – перша робота виготовлена на мануфактурі геніальним майстром з бронзи П'єром Філіпом Томіре, яку раніше виконував син Жан Клода Дюплессі, майстер бронзових справ. Через його смерть Буазо був змушений звернутися до Томіре [13], який, в свою чергу, зробив багату та плідну кар'єру на Севрській мануфактурі. "Grand Vase" було подаровано Людовіку XVI на свято нарікінці 1783 року. Король виділив її для музею, який розраховував відкрити у Луврі. Тож ваза з Версалу повертається до Лувру. Про це свідчить полотно Хуберта Робера, на якому зображена Гранд Галерея у 1795 році, пізніше вазу відправили в замок Сен Клу.

Композиції Буазо користувались неймовірним успіхом і багаторазово відтворювались. Дві інші великі вази, зібрані як канделябри, схожі на "Grand Vase", представляють собою зменшену модель. Їх Людовік XVI подарував царевичу Петру Петровичу у 1782 році, зараз вони зберігаються в Павловському палаці. Їхня декоративна частина майже ідентична: бісквітна вставка, яка зображує похід Сілени на тлі емальованої порцеляни. Відрізняється лише вибір кольорів: рельєф розміщений на блакитному тлі в той час, як сама ваза зеленого кольору. Цей зелений колір особливо рідкісний, що свідчить про пошуки нових барв декору під час правління Людовіка XVI.

Можливо, під впливом Томіре бронзові монтування зайняли настільки важливе місце, тому важко сказати, що було першочерговим. Чи не ставали вази тлом для бронзи? Таке питання стає справедливим у розгляді порцелянових ваз "ріжків". Здається, простота їхньої форми слугує лише для того, щоб підкреслити делікатне монтування. На противагу цій тенденції, у 1760-х роках всі оздоблені вази були виконані виключно з порцеляни.

Вази "фонтаньо", наприклад, які носять ім'я голови та контролера королівських апартаментів, П'єр Елізабет де Фонтаньо, являють собою точне втілення опублікованих у 1770 році в каталозі моделей форм у металі. Велика ваза відтворена в збірнику на пластині 38, а маленька на 32. Ці моделі було створено у 1772 році, дуже швидко після появи збірника Фонтаньо. Їх ще не можна повністю віднести до періоду правління Людовіка XVI. Тим не менш, вони вже несуть в собі всю суперечливість і подвійність стилю, які стануть більш очевидними через декілька років. Зауважимо, що орнаменти та декор все ще виконуються в порцеляні. Через десять років, під впливом Томіре декор виготовляється з бронзи. Форма вушок вази чимось нагадує моделі Фальконе – "вази з квадратними вушками".

Не можна обійти увагою ім'я Йозефа Кото, емальювальника за спеціальністю, який з 1780 року ввів у Севрі новий декоративний стиль оздоблення предметів. Він був характерний тим, що на поверхню порцеляни задля декорування накладались маленькі пластинки скла. Цю техніку можна знайти на двох вазах, які виставляються в Луврі. Вони зазнали величезного успіху у 1780-х роках. Обидві вази датуються 1780 роком і фігурують поміж перших спроб знахідок декоративного ефекту мерехтіння у цьому стилі.

Ці вази мають багатий вигляд, вони свідчать про складнощі та поневіряння мануфактури у пошуках нових засобів виразності в часи правління Людовіка XVI. Блакитний колір більше не єдиний, а кришка в кількох місцях трохи нерівна. Натомість форма – результат поєднання двох ваз: корпус запозичений у вази, "прикрашеної гірляндою" – моделі, яка за атрибуцією належить Фальконе, а ніжка – у вази-колони, під назвою "Депарі". Окрім того, ваза "прикрашена гірляндою" була максимально спрощена до того, щоб в ній можна було впізнати саму гірлянду. Вона зафіксована в двох місцях та елегантно спадає на корпус вази. Чи свідомо спрощувалась форма для того, щоб підкреслити цінність декору емалі, або ж для того щоб розважити око глядача, складаючи багате враження? І чи дійсно декоративна техніка, вигадана Кото, може бути віднесена до порцелянового мистецтва?

Отже, поняття стилю одночасно присутнє у мистецтвознавстві, архітектурі та дизайні. Будь-який стиль може проявлятися у цих трьох площинах. Поле їхнього впливу на глядача укорінюється у різних засобах виразності й у відмінному інструментарії при спільній художній мові. Вироби Севрської порцелянової мануфактури XVIII ст. в стилі Людовіка XVI зустрічаються у багатьох палацах світу. Вони уособлюють в собі однойменний стиль, який прийшов у європейські країни з модою на все французьке. На жаль, Велика Французька Революція 1789 року із зміною влади принесла і зміни у художньому житті, що не дало змоги стилю Людовіка XVI розвинути і залишило його своєрідним спогадом про королівські часи.

Стиль Людовіка XVI отримує широке розповсюдження в країнах Європи. Його елементами наповнені найвідоміші палаці світу. Ми зустрічаємо коштовні порцелянові вироби севрської королівської мануфактури в замку Ротшильдів в Британії, пари ваз для оздоблення інтер'єру, нічні горщики, комплекти дежене тощо. Величезну колекцію у свій час зібрав король Британії Генріх IV. Вона цінна найдорожчими і найвитонченішими комплектами фарфору, призначеними як для інтимного використання (дежене, чашки та блюдечка) та величезними вазами, які слугували для декору інтер'єру, надаючи йому театралізовано-урочистого настрою [12].

З плином часу стиль Людовіка XVI набув певних метаморфоз при використанні в інтер'єрі. Він розділився на вінтажно-провансовий, що використовується переважно для будинків за межею міста, характерним для нього є збереження класичних форм у стилі Людовіка XVI з використанням недорогих матеріалів. Іншим його проявом є елітний різновид – пишні палаці, зведені в минулих століттях, продовжують збирати людей для урочистих заходів, а тому прикрашаються на відповідному рівні. Так, останнім часом поширюється мода на цей стиль – зокрема, ми можемо побачити ансамблі севрської порцеляни в російському Кремлі. Севрська порцеляна стала емблемою свого часу і королівського статусу, тож вона нерідко стає бажаною частиною дорогих публічних і особистих колекцій, а також прикрашає приватні апартаменти та кабінети.

У подальшому планується детально розробити питання критеріїв різновидів та відмінних рис стилів Людовіка XIV, Людовіка XV, Людовіка XVI за співвідношенням форм та декору. Особливу увагу буде присвячено питанню впливу стилю маркизи де Помпадур та інших фавориток короля на трансформацію гами кольорів виробів французької Севрської королівської порцелянової мануфактури.

Література

1. Антиквариат. Самая полная история антиквариата / Сост. Астахов А., Чеченев К. – М. : Белый Город, 2001. – 640 с. : ил.
2. Бирюкова Н. Ю Севрский фарфор XVIII века : каталог / Н. Ю. Бирюкова, Н. И. Казакевич. – СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. – 480 с.
3. Борок В. Марки европейского фарфора, 1710–1950 / В. Борок, Т. И. Дулькина. – М. : Аксамит-Информ, 1998. – 426 с. : ил.

4. Застывшее мгновение. Западноевропейская фарфоровая пластика XVIII–XIX в. / Сост. Е. Гинзбург. – Пермь: Кн. изд-во, 1991. – 240 с. : ил. (Из собр. Перм. худож. галереи).
5. Кочнева Н. С. Роспись фарфора: Учеб. пособ. / Н. С. Кочнева. – СПб. : С.-Петербург. инж.-строит. ин-т, 1995. – 135 с.
6. Марки фарфора, фаянса, майолики: Пособие для любителей и коллекционеров. – М. : Сварог и К, 1999, – 216 с. : ил.
7. Офіційний сайт Севрської порцелянової мануфактури у Франції. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.sevresciteceramique.fr/.
8. Павлухіна Н. Как хранили "белое золото" / Павлухіна Н. // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – №1/2. – С.80-91.
9. Персалл Р. Керамика и фарфор / Персалл Р. – К., 1997. – 254 с.
10. Персалл Р. Краткий экскурс в историю антиквариата. Керамика и фарфор / Р. Персалл. – М. : Белфаксиздатгрупп, 1998. – 128 с.
11. Тройницкий С. Н. Европейский фарфор / С. Н. Тройницкий. – Л. : Комитет по пуляризации художественных изданий при государственной академии истории и материальной культуры, 1928. – 32 с.
12. Aucher E. S. History and description of French porcelain Cassel / Aucher E. S., 1905. – 200 p.
13. Eriksen S. Sèvres porcelain / Office du Livre, 1968. – 339 p.
14. Gwilt. J. French Porcelain for English Palaces / Royal Collection Enterprises Ltd. – London SW1A TJR. 2009. – 200 p.
15. Interieurs // Журнал. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.interieurs.com>.
16. Paul Getty Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections Museum, //Adrian Sassoon: Getty Publications. – California, 1991. – 205 p.
17. Un defi au gout / Departement des objets d'art / Edition de la Reunion des musees nationaux, 1997. – 122 p.

References

1. Antikvariat. Samaya polnaya istoriya antikvariata / Sost. Astakhov A., Chechenev K. – M. : Belyy Gorod, 2001. – 640 s. : il.
2. Biryukova N. Yu Sevrskiy farfor XVIII veka : katalog / N. Yu. Biryukova, N. I. Kazakevich. – SPb. : Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2005. – 480 s.
3. Borok V. Marki evropeyskogo farfora, 1710–1950 / V. Borok, T. I. Dul'kina. – M. : Aksamit-Info, 1998. – 426 s. : il.
4. Zastyvshee mgnovenie. Zapadnoevropeyskaya farforovaya plastika XVIII–XIX v. / Sost. E. Ginzburg. – Perm': Kn. izd-vo, 1991. – 240 s. : il. (Iz sobr. Perm. khudozh. galerei).
5. Kochneva N. S. Rospis' farfora: Ucheb. posob. / N. S. Kochneva. – SPb. : S.-Peterburg. inzh.-stroit. in-t, 1995. – 135 s.
6. Marki farfora, fayansa, mayoliki: Posobie dlya lyubiteley i kollektzionerov. – M. : Svarog i K, 1999, – 216 s. : il.
7. Ofitsiyniy sait Sevrskoi portselianovoi manufakturny u Frantsii. – [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: www.sevresciteceramique.fr/.
8. Pavlukhina N. Kak khranili "beloe zoloto" / Pavlukhina N. // Antikvariat, predmety iskusstva i kollektсионirovaniya. – 2007. – №1/2. – С.80-91.
9. Persall R. Keramika i farfor / Persall R. – K., 1997. – 254 s.
10. Persall R. Kratkyy ekskurs v istoriyu antikvariata. Keramika i farfor / R. Persall. – M. : Belfaksizdatgrupp, 1998. – 128 s.
11. Troynitskiy S. N. Evropeyskiy farfor / S. N. Troynitskiy. – L. : Komitet po pulyarizatsii khudozhestvennykh izdaniy pri gosudarstvennoy akademii istorii i material'noy kul'tury, 1928. – 32 s.
12. Aucher E. S. History and description of French porcelain Cassel / Aucher E. S., 1905. – 200 p.
13. Eriksen S. Sèvres porcelain / Office du Livre, 1968. – 339 p.
14. Gwilt. J. French Porcelain for English Palaces / Royal Collection Enterprises Ltd. – London SW1A TJR. 2009. – 200 p.
15. Interieurs // Zhurnal. – [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.interieurs.com>.
16. Paul Getty Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections Museum, //Adrian Sassoon: Getty Publications. – California, 1991. – 205 p.
17. Un defi au gout / Departement des objets d'art / Edition de la Reunion des musees nationaux, 1997. – 122 p.

Кривушенко Я. О.

Изделия Севрской фарфоровой мануфактуры в стиле Людовика XVI в самых дорогих мировых интерьерах XVIII – XXI ст.

Статья посвящена актуальным проблемам современного искусствоведения, а именно анализу того, как стиль Людовика XVI воплощается в интерьерах XVIII ст. и в современных интерьерах. Большое внимание уделено основным этапам его формирования и разработке в искусствоведении, в частности на примере изделий Севрской порцеляновой мануфактуры XVIII ст.

Ключевые слова: фарфор, Севрская фарфоровая мануфактура, вазы, стиль Людовика XVI.

Kryvushenko Ia.

Objects of Sevres porcelain manufacture of XVIII century in Louis XVI style in interiors all over the world in XVIII – XXI centuries

The article is devoted to actual issues of contemporary art, namely the analysis of embodiment of Louis XVI style in interiors of the XVIII century, modern interiors, as well as its formation and development, and art history, for example, porcelain products of Sèvres manufactory of the XVIII century, during the reign of Louis XVI.

The concept of identity is present in both art history, architecture and design. Any style can be manifested in three aspects. Field of their impact on the viewer develops in different means of expression and in excellent toolkit in

common artistic language namely products of Sèvres Porcelain Manufactory of XVIII century in Louis XVI style are found in many palaces in the world. They represent a style of the same name that came to European countries with fashion at all French. Unfortunately the French Revolution of 1789 brought a change in government and changes in the artistic life, not allowing the style of Louis XVI to develop and left him as a kind of memory of the royal times.

The style of Louis XVI is quite widespread in Europe, so its elements are met in the most famous palaces all over the world. We meet valuable Sevres porcelain manufactory objects in the royal castle Rothschild in Britain, a pair of vases for interior decoration, night pots, sets dejeuner and others. Huge collection was by gathered Britain King Henry IV. It is the most sophisticated and most expensive precious collection of porcelain, Designed for intimate use (dejeuner, cups and saucers) and huge vases that served for decor, giving to interiors a theatrical and solemn mood [12].

Over time, the style of Louis XVI became certain metamorphosis being used in the interior. It is divided into a vintage – provence, used mainly for buildings outside the city and it is typical for the preservation of classical forms in the style of Louis XVI, using inexpensive materials. Another manifestation of it is the kind of luxury – lavish palaces, built in the last century, people continue to gather for celebrations, and so adorned at the appropriate level. For example, recently distributed fashion for this style – in particular, we can see the band Sevres porcelain in the Russian Kremlin. Sevres porcelain has become an emblem of its time and of royal status, so it often becomes a cherished part of high level public and private collections, and also decorated private apartments and rooms.

Ukrainian Public collections not comprise a large number of units of products, especially those that can be attributed to the style of Louis XVI . Private collectors are not willing to disclose , and the story keeps a certificate of destruction of cultural monuments later, the October Revolution, which greatly reduced the number of cultural values. So Gaile K. writes in "Protection of the Winter Palace": "Last defenders reported that the palace completely busy ... hrabuetsya valuable historic property, tear the walls of tapestries, Sevres porcelain beat expensive ...". Unfortunately , this situation in Ukraine was global and preservation of cultural and historical and artistic treasures was almost impossible.

Collectors of all time has always sought to bring to his most significant collections of masterpieces of world art. Products Sèvres Porcelain Manufactory allow both contribute to the beauty, but also get a thing that is produced by royal request and was the personification of all the stylistic features of the relevant time.

In the XVIII century. fashion to interiors asking kings. The bourgeoisie imitated the style of the interior, trying to give it the best possible grace. In modern France, tends to play styles of past eras in the design of the apartments. Although it is a common trend is not an imitation of the royal style of the XVIII century. Or more so -called style " Provence " , due to lower prices and therefore more popular.

Characteristic of this is the use of interior furniture XVIII century. or nineteenth century, because in these ages have much in common . The furniture and decor items to create the style of Provence , usually purchased at antiques markets or in shops that offer its imitation. The main focus of the style of Louis XVI – starovynnist , sometimes excessive , rendering objects old charm, attraction to vintazhnosti use of specific forms of the time, their refinement [17].

The guiding theme of the XVIII century, was the style of Louis XVI, his features are a large number of parts, the use of elements such as volutes medallions and imitation of natural forms. Also, it is inherent in the desire to preserve harmony between form and color, softening the overall feel of the interior, refinement and elegance shapes, lots of light, lots of space filling parts [15].

Each subject , taken from the rest of the interior is also reflected in itself all the features of the style of Louis XVI, were no exception and porcelain. Instead, they embody in themselves the greatest number of all possible elements of this style. The most striking creations of porcelain objects were then Sèvres porcelain manufactory, which belonged to the French King Louis XVI.

Keywords: porcelain, Sèvres porcelain manufactory, vases, style of Louis XVI.

УДК 791.83

Малихіна Марина Анатоліївна
старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА: (XIX – початок XX століття)

Статтю присвячено художнім процесам, характерним для українського циркового простору XIX – початку XX століття. Виокремлено особливості розвитку українського цирку на означеному етапі, з'ясовано роль іноземних та вітчизняних діячів цирку в подальшому розвитку циркового мистецтва України.

Ключові слова: циркове мистецтво, національний цирк, цирковий жанр, стаціонарний цирк, естрада.

Для сучасної України характерним процесом стає значне зростання зацікавленості до вивчення вітчизняного творчого насліддя у різноманітних галузях художньої культури. Зокрема, стрімкий розвиток українського циркового мистецтва та недостатність вивчення національної циркової історії робить актуальними пошуки у царині генезису українського циркового мистецтва на різних етапах його розвитку. Попри те, що еволюція українського цирку досі не ставала предметом окремого дослідження, різні аспекти вітчизняної циркової історії, в тому числі певні особливості розвитку циркового мистецтва в Україні (XIX – початку XX століття), висвітлювалися у мистецтвознавчій, культурознавчій та історичній літературі, а також у періодиці.

Так, джерелом відомостей про український цирк XIX століття є монографії, присвячені таким його представникам: роботи Р. Славського "Віталій Лазаренко" (1980) та "Брати Нікітіни" (1987), О. Таланова "Брати Дурови" (1971), Я. Грінвальда "Руський богатир Іван Піддубний", В. Меркур'єва "Іван Піддубний" (1971), М. Прилипка "Іван Піддубний – сила України" (1976), Д. Жукова "Іван Піддубний" (1975).

У праці С. Макарова "Театралізація цирку" (2010) надано реконструкції циркових пантомім, які демонструвалися на українських аренах періоду кінця XIX – першої половини XX століття ("Тарас Бульба", "Марієтта та клоун Піпо", "Махновщина" та ін.) тощо. Н. Матвеев в книзі "Борис Манжеллі" (1983) представив інформацію щодо розвитку циркових жанрів кінної дресури, вищої школи верхової їзди та найзництва, окреслив взаємовплив різних художніх династій та традиційних циркових родин, проаналізував досвід роботи цирків Сура та Труцци. В роботі П. Тарахно "Життя клоуна" (1963) йдеться про діяльність цирків Бескоровайного, Злобіна, Дротянкіна, Вяльшина, Труцци, детально проаналізовано програми цирків, номери різних жанрів, надано відомості про власників труп, цирковий побут та умови контрактів. Цінними з огляду на тему нашої статті є дослідження присвячені цирковій історії окремих міст України (праці М. Рибаківа "Київський цирк: люди, події, долі" (1995), Ю. Рябінкіна "Одеський цирк" (1979), Н. Щербакової "Харківський цирк" (1983)).

Також джерелом відомостей про вітчизняний цирк означеного періоду є періодичні видання того часу ("Дивертисмент", що видався в Одесі в період з 1908 до 1918 року, українське видання "Сцена та арена" (1915-1918)), а також матеріали, що містяться у журналах "Радянський цирк" та "Радянська естрада і цирк".

Попри те, що окремі аспекти розвитку українського цирку XIX– початку XX століття розглядалися в роботах дослідників цієї галузі художньої культури, у даний час немає роботи, цілком присвяченої вивченню основних художніх процесів, притаманних вітчизняному цирку означеного періоду. Отже, мета статті – визначення особливостей розвитку цирку в Україні XIX – початку XX ст.

Тривалий час елементи циркового мистецтва можна було знайти лише у виступах скоморохів, адже в Україні не існувало жодного стаціонарного цирку. Розмірковуючи щодо причин цього явища, Н. Третяк пише: "традиційно аграрна країна мала малі перспективи індустріального розвитку. Тому не виникали "офіційні" циркові жанри, і протягом семи довгих століть розвиток українського циркового мистецтва залишався "на рівні мандрівних блазнів" [6, 6].

У XVIII столітті у зв'язку зі зменшенням державного та церковного тиску скомороство відроджується в народних гуляннях, балаганах. З'являються розважальні каруселі та кінні вистави, а на початку XIX століття виникають мандрівні цирку та звіринці. У балаганах, що встановлювалися на торгових площах, ярмарках та в інших людних місцях, демонструвалися акробатичні трюки, жонгливання, танці, гра на музичних інструментах, виступи дресирувальників, кінні номери.

Характеризуючи стан циркового мистецтва в Російській імперії першої половини XIX століття, до складу якої на той час входила частина України, слід зазначити, що розвиток національного цирку стримувався одночасно кількома об'єктивними факторами. По-перше, циркове мистецтво здебільше було представлено артистами іноземних цирків, які користуючись підтримкою чиновників усіх рівнів, з успіхом працювали на території імперії, майже не зустрічаючи конкуренції з боку вітчизняних циркових артистів. По-друге, розвиток руського цирку стримувало кріпосне право. Манежі, які знаходилися у садибах багатих поміщиків, зазвичай являли собою убогі дощаті балагани, що були придатні для виступів фокусників, силачів, звукоімітаторів, танцівників. При цьому артисти суто циркових жанрів – найзники, гімнасти, жонглери, акробати – не мали умов для роботи та професійного розвитку. По-третє, безславно закінчилася перша спроба організувати підготовку артистів цирку в Російській імперії на державному рівні.

У XIX столітті на території Російської імперії, зокрема в Україні, більшість цирків належала іноземцям. Родини Труцци, Ферроні, Безано, Маніон, Жеймо та інші з сезону в сезон тішили глядачів цирковими виставами, популяризували циркове мистецтво у широких верствах населення. Аналізуючи розвиток циркового мистецтва в Україні, не можна оминати ту роль, яку зіграли іноземні гастролери. Вагомий внесок у циркову справу на Україні внесли представники родин Годфруа, Труцці та Сур.

Так, Ж.-Б. Годфруа розпочав власну циркову справу в Одесі у другій половині XIX століття. Спеціалізувався в основному на демонстрації кінних номерів, але разом з тим програми цирку Годфруа постійно збагачувалися за рахунок запрошення кращих світових артистів цирку: Р. Рібо, Танті - Ферроні, братів Гаррі. Прагнучи завоювати шану української публіки у 1890 році в цирку Годфруа підготував пантоміму "Невільник" на сюжети творів Т. Шевченка.

Цирк В. Сура відрізнявся своєрідними видовищами, адже в них поєднувалися "демонстрація справжнього, високого мистецтва та безсоромна комерція, а бувало – й вміло прихований обман" [4, 61]. При цьому безперечною перевагою цирку В. Сура було те, що вистави, позбавлені вульгарності та несмаку, було орієнтовано на зацікавленість освіченого глядача. Програми постійно оновлювалися, Сур познайомив українську публіку з творчістю відомих іноземних артистів: М. Годфруа, Д. Кука, А. Фоса, а також братів Дурових та ін.

Особливо хотілося б виділити діяльність циркової родини Труцци, адже саме їхній цирк називали "академією циркового мистецтва" [3, 30]. Засновник династії Максиміліано та троє його синів – Рудольфо, Жижетто та Енріко – володіли багатьма цирковими жанрами: були дресирувальниками, жонглерами, жокеями тощо. На початку 80-х років XIX століття Труцци заснували в Російській імперії

власне циркове підприємство. Видовища, пропонувані у цирку Труцци, відрізнялися високим художнім рівнем та талановитою режисурою, якісним оформленням номерів та високими вимогами до виконавської й акторської майстерності. До трупи, в якій панувала сувора дисципліна та відповідальне ставлення до справи, запрошували лише найкращих майстрів цирку.

Цирк Труцци відзначався цікавими номерами кінної дресури зі складними елементами та трюками, сюжетними сценками за участю коней, постановками масштабних пантомім. Наприклад, у 1892 році, гастролюючи Україною, Труцци ставлять "Тараса Бульбу" за М. Гоголем. Мовою різноманітних виразних засобів режисер намагався максимально передати не тільки національний колорит, але й сам дух козацтва, для чого у пантомімі було реконструйовано козацькі звичаї, побут, костюми.

Слід підкреслити, що у цирку, більшість яких належала іноземцям, українських артистів з власними номерами не запрошували. Отже, українському цирковому артистові залишалося три шляхи: ярмарковий чи святковий балаган, сцена розважальних садів чи робота вуличного артиста. У таких умовах національний цирк розвивався занадто повільно та однобоко: не було умов для розвитку повітряної гімнастики, кінний цирк знаходився в зародковому стані тощо. "А саме гімнастика, найзництво та клоунада – це три кити, на яких тримається цирк" [5, 52]. Крім того, вітчизняні артисти цирку займали на той час низьке соціальне положення. Антрепренери не брали на себе жодних зобов'язань, навіть в разі підписання контракту, вони не відповідали за нещасні випадки під час репетицій або виступів, не платили артистам за виступи у денних виставах або в разі їхньої хвороби. Артисти безкоштовно виконували обов'язки уніформістів, їм не відшкодовувалася амортизація костюмів та реквізиту. виправити подібне положення здатне було тільки створення національного цирку.

Для створення національного цирку потрібно було, щоб в Російській імперії склалися відповідні соціальні, політичні та економічні умови. Відміна кріпосного права активізувала процес капіталізації країни та розвиток сільського господарства. Одночасно розпочався енергійний зріст промисловості, надзвичайний розмах у будівництві залізниці та розвиток порохідних компаній. Разом з цим 70-ті роки XIX століття відзначилися в Російській імперії надзвичайним підйомом суспільної самосвідомості, популяризацією революційних ідей народництва, розвитком критичної думки та реалізацією принципу зближення мистецтва з народом.

В такому суспільному кліматі брати Акім, Перо та Дмитро Нікітіни, засновники національного цирку, почали свою справу. "З братів Нікітіних розпочалося становлення самосвідомості руських циркових артистів. Підіймаючи циркові вистави на вищий художній рівень, вони не тільки популяризували це мистецтво, але й послідовно обстоювали поругану честь цирку, за яким здавна закріпилася репутація низького видовища" [5, 6].

Спектр творчої діяльності Нікітіних надзвичайно широкий: талановиті артисти, успішні антрепренери, організатори побудови багатьох стаціонарних цирків, режисери-постановники. Розпочинали Нікітіни з виступів у провінції, здобувши за 10 років такої роботи достатньо досвіду у веденні циркової справи та зміцнивши власне матеріальне становище. 26 грудня 1873 року брати Нікітіни відкрили свій "Руський цирк".

У 1886 році брати Нікітіни, попри жорсткий опір Саламонського, побудували стаціонарний "Руський цирк братів Нікітіних" в Москві. З усіх видів сценічних мистецтв того часу цирк був найдемократичнішим, зрозумілим та доступним для великих верств населення. Розуміючи це, Нікітіни почали поширювати національну циркову справу територією Російської імперії. Так, в Україні "театром воєнних дій" за утвердження національного цирку стали три південних міста: Одеса, Київ та Харків" [5, 133].

Брати Нікітіни запрошували у власні програми іноземних артистів та вимушені були платити їм значно більше, ніж руським артистам, адже силами саме вітчизняних артистів успіху здобути було неможливо (для цього на той час ще не склалася достатня професійна база). Але в той самий час Нікітіни активно сприяли підготовці вітчизняних циркових кадрів: артисти та учні цирку обов'язково займалися з балетмейстером, приділялася увага розвиткові акторської майстерності, відбиралися та всіляко підтримувалися художньо обдаровані діти – майбутня гордість вітчизняного цирку, суворо заборонялися фізичні покарання та знущання в процесі професійної підготовки. Артисти отримували гідну платню, в разі нещасного випадку Нікітіни компенсували артистам виробничі травми до самого одужання. Вперше у вітчизняній цирковій історії Нікітіни забезпечили відповідну базу для розвитку повітряної гімнастики та найзництва, активно підтримували українських артистів цирку: родину Пашенко, В. Лазаренко, І. Піддубного та ін.

Вдалим приклад братів Нікітіних стимулював розвиток вітчизняного підприємництва. Багато хто зрозумів, що вести справи з успіхом можна, не ховаючись за іноземними вівісками та псевдонімами. І згодом, Федосєєвські, розпочинаючи власну справу, ставлять в рекламі назву – "Руський цирк", Мірошніченко об'являє гастролі "Українського цирку", постійно гастролюють в українських містах цирку Бескоровайного, Вяльшина, Дротянкіна та ін.

Циркова справа у великих українських містах набуває більш високого професійного рівню та організації справи. У 1857 році перший балаган в Одесі відкрив Ж. Годфруа. Програма його цирку не відрізнялася розмаїттям, адже складалася з кінного атракціону та виступів клоуна. А 1858 році підприємці Ц. Пальміро та К. Панагіотіс збудували дерев'яний балаган під брезентовим дахом, який назвали "Гіпподром". У цьому цирку кінні номери доповнилися виступами артистів інших циркових спеціаліза-

цій, а також виступами гастролерів. Активно почали відбудовуватися інші цирку: цирк Вітторіо (1862), цирк А. Панкратова та І. Бондаренка (1865), балаган трупи В. Суре тощо.

Тимчасові будівлі для артистів-гастролерів в Харкові з'явилися ще в кінці XIX століття, а перші стаціонари збудовано у 1883 році (дерев'яна будівля братів Нікітіних) та у 1886 році (перший кам'яний цирк Грікке). Харківський кам'яний стаціонар було побудовано за зразком цирку братів Франконі в Парижі. Внутрішня архітектура приміщення дозволяла влаштовувати не тільки циркові видовища та пантоміми, а й надавала змогу для демонстрації театральних вистав: будівля, крім манежу мала сцену, а манеж можна було швидко трансформувати у глядацьку залу. У Харківському цирку, крім циркових артистів, виступали також трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського. У 1911 році в місті з'явився ще один стаціонар – цирк Муссурі. На той час це була найбільша в Україні циркова споруда з глядацькою залюю на 5750 місць, з гардеробними, підсобними приміщеннями та різними цехами.

У Києві аристократ П. Крутіков 2-3 рази на рік влаштовував у домашньому цирку вистави для обраних глядачів. Основа таких видовищ – кінна дресура. Згодом саме П. Крутікову дозволяють будівництво стаціонарного циркового приміщення у Києві, відкриття якого відбулося у листопаді 1903 року. П. Крутіков назвав свій цирк "Кінним палацом". Програми у цирку Крутікова відрізнялися жанровим розмаїттям, в них приймали участь відомі циркові артисти: О. Кіссо, родина Пащенко, дует Бім-Бом (І. Радунський та Ф. Кортезі, пізніше М. Станевський), тріо Раstellі та ін. У Крутікова також ставлять пантоміми та сюжетні вистави ("Пан Твардовський", "Дон Кіхот", "Кіт у чоботях", "Джоконда", "Бахчисарайський фонтан" та ін).

Великої популярності у цей період набувають чемпіонати французької боротьби. Велику популярність світу циркової боротьби Д. Жуков пояснює видовищністю вистав, які розігрувалися на аренах і в яких "прекрасно обігрувалися і жадоба, і заздрість, і благородство, і горе – всі людські почуття, здатні зачепити за живе тодішнього глядача" [1, 79]. На початку XX століття подібні чемпіонати класичної боротьби стають неодмінним атрибутом циркового видовища не тільки в столиці, але й у провінції.

Наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. в Україні з'являються нові стаціонарні цирку. В Києві у 1867 році будують дерев'яний цирк, а у 1875 році побудовано кам'яний цирк Бергон'є. У 1911 році Харків отримує ще один цирк – Муссурі, в Одесі діяв цирк З. Малькевича.

Крім стаціонарних, на території Російської імперії, зокрема на Україні, працювало біля 100 мандрівних цирків. Найпопулярнішими на той час були антрепризи Саламонського, Сура, Велле, Чинізеллі, Годфруа та братів Нікітіних.

Серед прихильників циркового мистецтва було багато освічених людей і це цілком закономірно, адже "циркове видовище може не тільки розважити невимогливого обивателя, але й притягує людей з високим смаком, багатим інтелектом..." [3, 29]. Підвищення впливу циркового мистецтва на широкий загаль глядачів наприкінці XIX – початку XX століття можна пояснити також зростанням професійного рівню організації циркової справи в цілому та високим професіоналізмом окремих виконавців.

Аналізуючи стан циркового мистецтва періоду кінця XIX – початку XX століття, слід зауважити, що одночасно зі стрімким розвитком вітчизняного циркового мистецтва, спостерігалися й певні руйнівні тенденції. Цирк відчутно змінюється під впливом буржуазії, що вимагала нових видовищ та розваг "прямих, лоскочущих нерви, часто з відверто сексуальною, а то й порнографічною забарвленістю" [4, 107]. Крім того, в циркове мистецтво, що завжди відрізнялося життєрадісністю та оптимізмом, проникають декадентські тенденції, пропагуючи мотиви смерті та приреченості.

На аренах українських цирків демонструються "смертельні" номери, в яких надмірно перебільшувалися ризик та небезпека, проводяться численні конкурси чоловічої краси та чемпіонати з боротьби серед жінок тощо. Поширеність на манежах подібних номерів та заходів, які не мали жодного відношення до справжнього цирку, демонструвала значне зниження рівню циркового мистецтва.

Згадуючи творчу кризу цирку в Російській імперії, І. Лебедев писав: "Багато хто з прибічників циркового мистецтва вважали, що воно вмирає. Нових форм не було, а старі – застигли... на всьому лежала печать трафарету. Все було шаблонним, і, йдучи шляхом найменшого опору, цирк все більше зближувався з естрадою" [3, 59]. Захоплення вар'єте було характерним явищем не тільки для української, а й для європейської публіки. Все більшого поширення набували ресторани з естрадною програмою. І якщо спочатку в таких програмах головне місце займали хори, то тепер програми склалися з різних окремих номерів, серед яких були куплетисти, танцівники, фокусники, трансформатори, чревощателі, акробати, жонглери і т.д.

З одного боку, збільшення цікавості до вар'єте негативно вплинуло на цирк, адже загрожувало поглинути його специфіку та було продиктоване суто комерційними цілями, "розмивало" демократичні основи цього мистецтва, замінюючи силу, сміливість, вправність зовнішньою "красивістю", а часом і відвертою еротикою" [2, 318]. З іншого боку, з появою перших м'юзік-холлів, кафе-шантанів та вар'єте, циркові жанри вийшли на сцену, а національні циркові кадри, що до того страждали від безробіття, отримали додаткові виробничі майданчики.

Характеризуючи взаємовплив циркового мистецтва та вар'єте, Є. Уварова відзначає: "Цирк та естрада... пов'язані генетично. У їхній родословній – ярмарковий балаган, бурлеск з його насміханням над загальноновизнаним, ексцентрикою та пародією" [2, 318]. І хоча в певний історичний момент відбулося розмежування цих видів мистецтва, на думку Є. Уварової, внутрішній зв'язок між циркум та ест-

радою не було втрачено. "Багато з циркових жанрів отримували на сценічних підмостках нове життя завдяки таланту артистів, що їх представляли" [2, 318]. Разом з цим циркові артисти, пристосовуючись до умов естрадного майданчику, вимушені були знаходити певні форми контакту з публікою, розробляти нові трюки та підсилювати елемент драматизації циркового номеру.

Перша світова війна, яка принесла з собою численні нещастя різним країнам, майже зруйнувала циркову справу у Російській імперії. "... циркове мистецтво прийде у повний занепад" [5, 249]. Дехто з артистів, об'єднавшись у мандрівні бригади, виступає просто неба, інші гинуть на фронті або від численних хвороб, які розповсюдились країною, деякі представники знаних циркових родин від'їждять за кордон.

Зміна політичного устрою, соціально-економічні та культурні зміни, що відбулися в Україні після Жовтневого перевороту 1917 року, значним чином вплинули на подальший розвиток українського циркового мистецтва.

Підсумовуючи вищезазначене, хотілося б підкреслити, що період XIX – початок XX століття став суперечливим, але плідним етапом у розвитку вітчизняного цирку. Серед основних особливостей розвитку українського цирку в цей період можна визначити наступні: суттєвий вплив іноземних діячів цирку на розвиток циркової справи в Україні та формування глядацької культури; зародження національного цирку; підвищення впливу циркового мистецтва на суспільство; взаємовплив цирку та естради тощо. В межах статті неможливо детально розглянути специфіку розвитку циркового мистецтва в Україні (XIX – початок XX століття), а отже, актуальними залишаються подальші наукові розвідки та серйозне вивчення означеного етапу української циркової історії.

Література

1. Жуков Д. А. Иван Поддубный / Д. А. Жуков. – М. : Физкультура и спорт, 1975. – 144 с.: 16 л. ил.
2. Парад-алле: Цирк. Болгария. Венгрия. Вьетнам. Германская Демократическая Республика. Куба. Монголия. Польша. Румыния. Советский Союз. Чехословакия / сост. Е. Д. Уварова ; ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1989. – 320с.
3. Рыбаков М. Київський цирк: люди, події, долі /нариси історії Київського цирку/М. Рыбаков. – К., 1995. – 174с.; 24 іл. – Рос.мовою.
4. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы / М. А. Рыбаков ; Всеукраинская общественная организация "Цирковой союз Кобзова". – 2-е изд., доп. и испр. – К. : Атика, 2006. – 304 с.
5. Славский Р. Е. Братья Никитины / Р. Е. Славский. – М. : Искусство, 1987. – 272 с., [24] л.ил. – (Жизнь в искусстве).
6. Третьак Н. Цирк на долони / Н. Третьак // Укр. культура. – 2007. – №8 – С. 6-7.

References

1. Zhukov D. A. Ivan Poddubnyy / D. A. Zhukov. – M. : Fizkul'tura i sport, 1975. – 144 s.: 16 l. il.
2. Parad-alle: Tsirk. Bolgariya. Vengriya. V'etnam. Germanskaya Demokraticeskaya Respublika. Kuba. Mongoliya. Pol'sha. Rumyniya. Sovetskiy Soyuz. Chekhoslovakiya / sost. E. D. Uvarova ; VNIИ iskusstvovznaniya M-va kul'tury SSSR. – M. : Iskusstvo, 1989. – 320s.
3. Rybakov M. Kyivskiy tsyrk: liudy, podii, doli /narysy istorii Kyivskoho tsyrku/M. Rybakov. – K., 1995. – 174s.; 24 il. – Ros.movoiu.
4. Rybakov M. A. Kievskiy tsirk: lyudi, sobyitiya, sud'by / M. A. Rybakov ; Vseukrainskaya obshchestvennaya organizatsiya "Tsirkovoy soyuz Kobzova". – 2-e izd., dop. i ispr. – K. : Attika, 2006. – 304 s.
5. Slavskiy R. E. Brat'ya Nikitiny / R. E. Slavskiy. – M. : Iskusstvo, 1987. – 272 s., [24] l.il. – (Zhizn' v iskusstve).
6. Tretiak N. Tsyрк na doloni / N. Tretiak // Ukr. kultura. – 2007. – №8 – S. 6-7.

Мальхина М. А.

Особенности развития украинского циркового искусства: XIX – начало XX столетия

Статья посвящена художественным процессам, которые стали характерными для украинского циркового пространства XIX – начала XX столетия. Выделены особенности развития украинского цирка на обозначенном этапе, конкретизирована роль иностранных и отечественных деятелей цирка в дальнейшем развитии циркового искусства Украины.

Ключевые слова: цирковое искусство, национальный цирк, цирковой жанр, стационарный цирк, эстрада.

Malykhina M.

Features of development Ukrainian circus art: XIX – early XX

Article is devoted to the artistic processes that took place in Ukrainian circus space late XIX – early XX century, marked features of development Ukrainian circus on stage under consideration, clarified the impact of foreign and domestic owners of circuses on the further development of circus art in Ukraine.

For modern Ukraine characteristic process becomes a significant increase of interest to the study of domestic creative heritage in various fields of artistic culture, particularly the rapid development of Ukrainian circus art and lack of investigation of national circus history, making actual searches in the genesis of Ukrainian circus art at different stages of its development.

Source of information about Ukrainian circus XIX century are monographs by R. Slavskiy "Vitaly Lazarenko" (1980) and "Nikitin Brothers" (1987), O. Talanov "Durov Brothers" (1971), J. Greenwald "Russian bogatyr Ivan Piddubny", D. Zhukov "Ivan Piddubny" (1975). In works by S. Makarov "Circus theatricalization" (2010), N. Matveev "Boris

Manzhelli" (1983), P. Tarahno "Clown`s Life" (1963) provided the reconstruction of circus pantomimes, which were shown on Ukrainian arenas in the period since the end of XIX – early XX; the information of the development of individual circus genres, analysis of Beskorovayny, Zlobin, Drotynkin, Vyalshin, Truzzi, Sura circuses` work etc. Valuable research is devoted to the history of the circus in individual cities of Ukraine (works by M. Rybakov "Kyiv Circus: the people, the events, the fate" (1995), J. Ryabinkin "Odessa Circus" (1979), N. Shcherbakova "Kharkov Circus" (1983)). The source of information about domestic circus of this period is periodical publications: "Divertissement", "Soviet Circus", "Soviet music and circus", "Stage and arena."

Despite the fact that some aspects of the development of Ukrainian circus XIX – beginning of XX were considered in this research field of artistic culture, there is currently no work devoted entirely to the study of major artistic processes, which inherent to domestic circus indicated period. Thus, the aim of the article: to determine the characteristics of development of the circus in Ukraine (XIX – beginning of XX).

By the beginning of the XVIII century elements of circus art could only be found in the performance of skomorokhs, because in Ukraine there was no permanent circus. Due to the decrease of state and church pressure clowning was reborn in folk festivities, booths, and in the early XIX century traveling circuses and menageries appeared.

Significant contribution to development of the circus business in Ukraine made representatives of families the Godefroids, the Truzzis and the Surs, whose activity made it possible the familiarization the Ukrainian audience with the best of European circus arts.

At the end of the XIX – beginning of XX century in Ukraine were opened new establishments: J. Godfrey`s show booth (1857), Vittorio Circus (1862) A. Pankratov and I. Bondarenko`s Circus (1865) in Odessa, Bergonie`s Circus (1875) and "Horse Palace" (1903) of P. Krutikov in Kiev, circus Mussoorie (1911) in Kharkiv etc. Besides stationary, on the territory of the Russian Empire, and particularly in Ukraine, there were about 100 traveling circus (the most popular were enterprises of Salamonsky, Sur, Welle, Chinisello, Godfrua and Nikitin Brothers).

Creative crisis of circus art has led to the convergence of circus and variety. This process, on the one hand, promote the absorption of the specifics of the circus, on the other hand, circus performers, adapting to the conditions of variety site had to find some form of contact with the public, to develop new tricks and strengthening element of dramatization circus number.

Summing up the above, I`d like to emphasize that in the article it is impossible to consider in detail the specificity of development of circus art in Ukraine (XIX – beginning of XX century), and therefore remain relevant further research and serious study of a certain stage of Ukrainian circus history.

Keywords: circus art, the National Circus, circus genre, stationary circus, variety.

УДК 688.76(477-25)

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна
аспірантка

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ МАСОВИХ СВЯТ КИЄВА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ: 60–80-і роки ХХ ст.

У статті досліджуються особливості художнього оформлення масових свят Києва в 60–80-і роки ХХ століття. Встановлено, що масові свята в даний період у Києві мали переважно державно-офіційний характер. У зв'язку з цим художнє оформлення свят (плакати, транспаранти, портрети, стенди, музичний супровід та театралізоване дійство) підпорядковувалося ідеологічному змісту та мало пропагандистське спрямування.

Ключові слова: свято, ідеологія, мітинг, демонстрація, Перше Травня, День Перемоги, День Жовтневої революції.

Радянське минуле України надалі багато в чому продовжує визначати наш менталітет, побут, модель поведінки у суспільстві. Одними з таких "залишків" радянськості в українському суспільстві є певні масові свята. Феномен масових свят загалом є важливою складовою соціокультурної реальності в наш час і використовується як комунікативна технологія, як прийом консолідації різних спільнот і спосіб трансляції різних соціальних ідей. Як справедливо зауважує О.В. Поправко, "свято є фундаментальною складовою культури, яка існує у всіх народів і не втрачає свого значення на всіх етапах їх історичного розвитку. Як універсальна форма емоційно-символічного вираження, ствердження та трансляції ціннісно-світоглядних установок конкретної культури, свято порушує й загострює світоглядні та соціальні питання певної епохи, виражає відносини між людиною і суспільством" [6, 3]. Тому недоцільно відкидати щось через те, що воно застаріле, а потрібно розібратися у тому, чи може воно слугувати розвитку українського суспільства у майбутньому. Для кращого розуміння того, наскільки ті чи інші масові свята радянського періоду можуть бути збережені чи навпаки – відкинуті, необхідно дослідити їх специфіку у недавньому минулому.

Метою дослідження є вивчення специфіки художнього оформлення масових свят Києва радянського періоду у 60-80-х рр. ХХ століття.

Найбільш розробленим у вітчизняних наукових дослідженнях є етнокультурний аспект феномена свята (В. Борисенко, М. Гаврилюк, М. Закович, С. Зубков, О. Курочкін, П. Соколов, І. Суханов).

Свято як соціальне явище вивчали Я. Белоусов, Д. Генкін, К. Жигульський, А. Мазасв, Е. Каверіна, А. Некрилова, О. Немиро, А. Піотровський, В. Пропп, С. Турін, Д. Угринович, Н. Хренов, О. Щербинін, Л. Шуміхіна. Специфіку свята як символічної форми культури розкриває О. Поправко. Свято як елемент радянської культури проаналізоване в працях Т. Гаєвської, Ю. Слуцької. Окремі аспекти художнього оформлення масових свят Східної України в 60-80-х рр. ХХ ст. вивчала О. Пенькова.

Відразу зазначимо, що сам феномен свята передбачає масовість. Навіть такі свята особистого характеру, як Дні народження, передбачають залучення якомога більшої кількості людей. Як стверджує російський соціолог Е. Каверіна, свято є публічним та демонстративним, тому що воно репрезентує соціально значиму ідею чи утверджує новий соціальний статус. Свято створює та підтримує почуття спільності, взяти участь в ньому – означає стати частиною цілого, віднайти свою ідентичність. Сприяє цьому і церемоніал свята, в якому слово, музика, рух, світло і колір художньо втілюють ідею, створюють особливу атмосферу. Через свято нова соціальна ідея набуває легітимності, це свого роду масове визнання нової ідеї [1, 119].

Масові свята відігравали важливу роль в радянській культурі. Поряд із розважальною функцією вони мали ідеологічне значення. Здійснення завдання планомірного та всебічного вдосконалення соціалізму потребувало подальшого покращення ідеологічної та масово-політичної роботи. Тому у системі засобів ідейно-виховної роботи все більшу роль почали відігравати радянські свята, які відображали фундаментальні цінності соціалізму та традиції радянського народу, що склалися чи почали зароджуватися. Ці свята повинні були утверджувати переваги соціалізму, норм і цінностей соціалістичного способу життя – на противагу капіталістичному суспільству.

Радянські ідеологи В.І. Ленін, Н.К. Крупська, А.В. Луначарський та ін. підкреслювали значення злиття офіційного та народного свят як частини державного культурного будівництва, ідеологічної діяльності. Вважалося, що масові свята докорінно впливають на свідомість людини, сприяють формуванню світогляду, духовному розвитку, перетворенню культури побуту, естетичних поглядів.

Починаючи з початку 60-х років ХХ століття, почався новий етап у розвитку сфери масових свят, які були викликані глибокими політичними змінами в СРСР після ХХ з'їзду КПРС. Як стверджує О.Б. Пенькова, в цей період "держава вперше повертається до людини" [5]. Водночас масові свята в СРСР зберігали свій державно-політичний характер. Держава встановлювала офіційні свята і намагалася перетворити їх в загальнонародну традицію. Згідно з Указом Верховної Ради СРСР "Про святкові і пам'ятні дати" від 1 жовтня 1980 р. до категорії всенародних свят належали роковини Жовтневої революції – 7-8 листопада, День народження В.І. Леніна – 22 квітня, День міжнародної солідарності трудящих – 1-2 травня, День перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр. – 9 травня, День Конституції СРСР – 7 жовтня, День утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік – 30 грудня, День Радянської Армії та Військово-Морського флоту – 23 лютого, Міжнародний жіночий день – 8 березня.

Головним державним святом радянського періоду були роковини Жовтневої революції. Другим за значенням – свято Першого травня. Особливістю цих провідних свят була чітка організація, яку здійснювали апаратні структури КПРС. Підготовкою до свята займалися комісії, які створювалися на всіх сходинках партійної вертикалі. Виконанням рішення партапарату займалися також профсоюзи, комсомол, адміністрації підприємств та закладів.

Основними формами проведення масових свят Києва в 60-80-х роках ХХ ст. були мітинги та маніфестації, які поряд з демонстраціями та парадом різного характеру (військовими, фізкультурними і т.д.) стали основними формами вираження святкової естетики радянської епохи. Як стверджують дослідники радянської естетики Л.А. Шуміхіна та В.М. Попова, їх організація повністю відображала принципи, на яких базувалася нова держава, і була ідеологічно зорієнтованою художньою демонстрацією ідеалів, до яких повинно було прагнути радянське суспільство. Основними рисами демонстрацій та парадів були масовість, стрункість рядів, задіяність великих просторів. Важливе смислове навантаження мала організація масових дійств. А саме, під час святкових демонстрацій рух був організований строго вперед, жодних маршрутів по колу, що було співзвучним міфу про "світле майбутнє" і символізувало пряму дорогу радянського народу до нього. Важливу роль при цьому відігравала хода, тобто перехід з однієї точки (початок свята) в іншу (кульмінація свята) [8].

Особлива увага в масових святах приділялася мистецтву як виражальному засобу, що збільшував їх ефективність. Засоби мистецтва повинні були посилювати емоційне звучання публічних масових виступів, яскравіше виражати співчуття, солідарність, протест, давали можливість донести ідеї не лише до розуму, але й до серця трудящих. Важливими чинниками залучення народних мас в цих заходах були прапор, музика, лозунг, соціальний персонаж, зображений на портретах.

До символічних образів, в яких виражені цінності радянського народу, відносять Червоний прапор з революційним закликом "Пролетарії всіх країн – об'єднуйтеся!", Червону зірку, Герб та Гімн СРСР, Серп і Молот та інші святині радянського суспільства. Яскравий образ в масових державних святах створюється за допомогою кольору. Інформація, що міститься в червоному кольорі, дозволяє асоціювати його з революцією, перемогою, сонячним сходом.

У проведенні масових свят на підприємствах та в установах Києва обов'язковим було використання патріотичної символіки – Державного гербу СРСР, Державного гербу УРСР, Державного прапора СРСР, Державного прапора УРСР, Державного гімну СРСР, Державного гімну УРСР, бюста,

барельєфу чи портрету В.І. Леніна. За задумом голови Комісії з радянських традицій, свят і обрядів при Раді Міністрів УРСР М.А. Орлика, покладення квітів до пам'ятника В.І. Леніну, меморіалам, монументам воїнам-визволителям, урочисті зобов'язання молодих робочих, хліборобів, майбутніх воїнів, трудові рапорти, накази ветеранів покликані були забезпечувати органічне поєднання ідейності та художності свят через підсилений ефект їх урочистості та емоційності [4, 10].

З середини ХХ століття під час святкування Першого травня та Жовтневої революції стали використовуватися карнавальні елементи. На демонстраціях, маніфестаціях і мітингах практикувалися живі картини, композиції, складені з плакатів, статичних фігур і макетів і т.д. На транспарантах розміщувалися лозунги, затверджені апаратом Компартії, як-от "Мир. Труд. Май", "Партія – це розум, честь і совість епохи", "Радянський народ – найшасливіший народ світу" та ін. На думку Л.А. Шуміхіної та В.М. Попової, лозунги завжди є відображенням актуальної ситуації, і в цьому сенсі є найбільш показовим елементом свята, який репрезентує соціокультурну ситуацію в цілому [8]. Це ж саме стосувалося і плаката, який став невід'ємною частиною художнього оформлення радянських масових свят, утворюючи міні-сцену, на якій розігрувалося "священне дійство". Плакат був одним із засобів поширення політики та ідеології партії. Він відіграв важливу роль в агітації та пропаганді, в системі масового впливу, метою якого було впливати на думку населення, спонукати народ до дії [3, 5].

До святкування державних свят залучення починалося з раннього дитячого віку. В кожному дитячому садку Києва напередодні 7 жовтня та 1 травня проходили святкові ранки ("утренники"). Діти вчили напам'ять вірші та пісні. Приміщення оформляли надувними кульками та червоними прапорцями з гербом СРСР. Напередодні роковин революції в школах Києва приймали в жовтенята 7-8 річних дітей. Діти приходили на свята урочисто вдягненими: хлопчики – в білі сорочки, дівчата – у білі фартухи і банти. А в актовій залі посвячених в жовтенята вишивували в лійку, відбувалися виступи вчителів, старших учнів. Під музику піонери пришпилювали їм зірочки, дарували книги, кольорові олівці тощо.

Головною формою масових державних свят в Києві були демонстрації трудящих, які відбувалися 7 листопада і 1 травня. Трудящі формувалися в окремі колони і під червоними знаменами, лозунгами і портретами вождів революції, світового пролетаріату та членів Політбюро ЦК КПРС крокували по Хрещатику. На площі імені Калініна (з 1977 року – площа Жовтневої революції) встановлювали трибуни, з якої керівники УРСР та міста вітали трудящих Києва. Під час демонстрацій на Перше травня люди несли різнокольорові повітряні кулі, маленькі червоні прапорці, на одяг причіплювали червоні стрічки. Популярним декоративним елементом були білі та рожеві паперові квіти, прикручені на тонкій проволочці.

Щодо свята Дня Перемоги, то офіційно його почали відзначати з 1965 року, коли вийшов указ Президії Верховної Ради СРСР про оголошення 9 травня неробочим днем. З середини 1960 рр. була відпрацьована форма святкування Дня Перемоги. Зокрема, в Києві в цей день відбувалися марші ветеранів війни, маніфестації, мітинги, покладення квітів до меморіальних комплексів воїнам-визволителям. З 1975 року о 19:00 по всій території Радянського Союзу проголошувалася хвилина мовчання.

Художнє оформлення Дня Перемоги в Києві здійснювалося згідно з рекомендаціями з проведення радянських свят та обрядів, розробленими Комісією при Раді Міністрів УРСР в період з 1973 по 1985 р [7]. Святкування Дня Перемоги включало в себе урочисте оформлення вулиць та площ Києва. Сюди входили державні прапори СРСР, Української РСР, союзних республік, портрети В.І. Леніна, керівників Комуністичної партії та Радянського уряду. Повинні були яскраво виділятися зображення ордену "Перемога", орденів Червоного Прапора, Вітчизняної війни, Слави, інших бойових орденів та медалей, а також заклики на честь Комуністичної партії Радянського Союзу, Збройних сил СРСР, подвигу міста-героя Києва. У місцях масових дійств передбачалося розташування галереї портретів Героїв Радянського Союзу, Героїв Соціалістичної Праці, киян, що прославили місто своїми бойовими та трудовими подвигами, а також загиблих в боях за нього.

Від самого ранку по радіо звучали пісні та марші військових років. Вони чергувалися з історичною хронікою Радінформбюро, читанням віршів, уривками з поем та прозових творів, присвячених героїці Великої Вітчизняної війни, мирній творчій праці. Вулицями Києва проходили духові оркестри. До церемоніалу свята входили вітання ветеранів від піонерів, комсомольців, молоді та трудових колективів, вручення їм квітів та пришпилювання червоних стрічок з пам'ятним значком. Урочиста колона маршем йшла до пам'ятника В.І. Леніну та Меморіального комплексу у Парку Слави. Попереду неї прапороносці несли державні прапори СРСР, УРСР, знамена трудових колективів, комсомольської та піонерської організацій. У Парку Слави відбувався урочистий мітинг, центральна площа якого була прикрашена прапорами, портретами керівників партії та уряду, яскравими панно і транспарантами. Тут встановлювалася трибуна або подіум. Після виступу ветеранів, партійних та міських керівників, трудівників міста, молоді тощо відбувалася урочисто-траурна церемонія покладення учасниками мітингу вінків, квітів та гірлянди Слави до Могили Невідомого солдата. З пересувної радіомашини лунав звук метронома. Піонери з почесної варті віддавали салют, військові Збройних Сил СРСР – знаки військової честі. Хор виконував реквієм "Степом, степом" композитора А. Пашкевича на слова М. Негоди.

На завершення мітингу у виконанні соліста, хору та оркестру звучала пісня "День Перемоги" Д. Тухманова, під мелодію маршу "Слава Армії Радянській" О. Олександрова повз меморіал проходили воїни Збройних Сил СРСР, піонери, комсомольці та молодь. Завершувався День Перемоги святковим концертом "Салют Перемоги" та святковими феєрверками.

До масових свят можна ще віднести Міжнародний жіночий день 8 березня, який з 1965 року був оголошений вихідним днем. На підприємствах та в установах Києва жінкам дарували квіти та символічні подарунки, влаштовувалися застілля. Це свято не містило такого ідеологічного навантаження, як інші державні свята, а мало суто гендерний характер. Це ж стосується і Дня Радянської Армії та Військово-Морського флоту 23 лютого. Для святкування цього дня розроблялася культурно-масова програма на військово-патріотичні теми. В закладах культури Києва організовувалися концерти, спектаклі, зустрічі з ветеранами Великої Вітчизняної війни. З часом, протягом 1970-1980 рр., це свято набувало виразно гендерного характеру і ставало "днем всіх чоловіків", вітали навіть хлопчиків у дитячих садках.

Вагомим масовим святом в Києві в радянський період стало святкування 1500-річчя Києва у 1982 році. Основне масове дійство відбулося на Центральному республіканському стадіоні. Провідним образом спектаклю, присвяченого цій даті, став Дніпро, який зображувався то м'яко ліричним, то грізно бурхливим. Художній ефект для цього створювався за допомогою фоніруючої групи дівчат (1200 гімнасток в бірюзових костюмах з голубою та алою стрічками-шарфами в руках). Свято включало художньо-спортивні сцени, виступи фольклорних оркестрів бандуристів та гусярів, які супроводжували окремі дії свята, пластично-хореографічні композиції, автопарад військових легкових машин. Вагомою складовою частиною заходу була театралізована дія, як інсценізація "Пісні про Дніпро", що звучала над стадіоном у виконанні хору та оркестру [2, 186].

Отже, художнє оформлення масових свят у радянський період 60-70-х років ХХ століття нерозривно пов'язане з ідеологічним змістом. Такі масові свята, як День Перемоги, Першотравень, День Жовтневої революції та ін. у Києві неодмінно проводилися у формі мітингів, демонстрацій із використанням державної символіки, портретів вождів комунізму та вищих партійних діячів, Героїв Великої Вітчизняної війни та Соціалістичної праці. Для забезпечення урочистості та емоційності в художньому оформленні масових свят застосовувалися величезні стенди із зображенням герба Києва чи символів київських підприємств, широко використовувалися транспаранти з лозунгами, плакати, музика патріотичного характеру, елементи театралізованих дійств із залученням фізкультурних та хореографічних колективів.

Література

1. Каверина Е.А. Праздник как эстетический и социальный феномен / Е.А. Каверина // Вестник Томского государственного университета. – 2009 (июль). – № 324. – С. 119-122.
2. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А.А. Конович. – М. : Высшая школа, 1990. – 208 с.
3. Нумминен Х. Советский плакат как средство массового воздействия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://recept.znate.ru/pars_docs/refs/4/3799/3799.pdf.
4. Орлик М.А. Социалистическая обрядность, ее внедрение и развитие в Украинской ССР // Советские традиции, праздники и обряды: опыт, проблемы, рекомендации. – М. : Профиздат, 1986. – С. 3-18.
5. Пенькова О. Б. Провідні державні свята східної України (1960-1980 рр.) [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/4_2004/articles/stat47.html.
6. Поправко О. В. Конструктивний потенціал свята як символічної форми культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук.: 09.00.04 / О. В. Поправко. – Харків, 2012. – 19 с.
7. Рекомендации по проведению советских праздников и обрядов // Советские традиции, праздники и обряды: опыт, проблемы, рекомендации. – М. : Профиздат, 1986. – С. 227-243.
8. Шумихина Л.А. Эстетика парадов и демонстраций как праздничных ритуалов советской культуры / Л. А. Шумихина, В.М. Попова // Теория и практика. – 2012. – № 5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teoria-practica.ru/-5-2012/culture/shumihina-popova.pdf>.

References

1. Kaverina E.A. Prazdnik kak esteticheskiy i sotsial'nyy fenomen / E.A. Kaverina // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2009 (iyul'). – № 324. – S. 119-122.
2. Konovich A.A. Teatralizovannyye prazdniki i obryady v SSSR / A.A. Konovich. – M. : Vysshaya shkola, 1990. – 208 s.
3. Numminen Kh. Sovetskiy plakat kak sredstvo massovogo vozdeystviya [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: http://recept.znate.ru/pars_docs/refs/4/3799/3799.pdf.
4. Orlik M.A. Sotsialisticheskaya obryadnost', ee vnedrenie i razvitie v Ukrainской SSR // Sovetskie traditsii, prazdniki i obryady: opyt, problemy, rekomendatsii. – M. : Profizdat, 1986. – S. 3-18.
5. Penkova O. B. Providni derzhavni sviata skhidnoi Ukrainy (1960-1980 rr.) [Elektronniy resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/4_2004/articles/stat47.html.
6. Popravko O. V. Konstruktivnyi potentsial sviata yak symbolichnoi formy kultury : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk.: 09.00.04 / O. V. Popravko. – Kharkiv, 2012. – 19 s.
7. Rekomendatsii po provedeniyu sovetskikh prazdnikov i obryadov // Sovetskie traditsii, prazdniki i obryady: opyt, problemy, rekomendatsii. – M. : Profizdat, 1986. – S. 227-243.
8. Shumikhina L.A. Estetika paradov i demonstratsiy kak prazdnichnykh ritualov sovetskoy kul'tury / L. A. Shumikhina, V.M. Popova // Teoriya i praktika. – 2012. – № 5. [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.teoria-practica.ru/-5-2012/culture/shumihina-popova.pdf>.

Маслова-Лисичкіна І. А.**Художественное оформление массовых праздников Киева советского периода: 60-80-е года XX века**

В статье исследуются особенности художественного оформления массовых праздников Киева в 60-80-х гг. XX века. Установлено, что массовые праздники в данный период в Киеве имели преимущественно государственно-официальный характер. В связи с этим художественное оформление праздников (плакаты, транспаранты, портреты, стенды, музыкальное сопровождение и театрализованное действие) подчинялось идеологическому содержанию и имело пропагандистское направление.

Ключевые слова: праздник, идеология, митинг, демонстрация, Первое Мая, День Победы, День Октябрьской революции.

Maslova-Lysychkina I.**Setting of mass celebrations in Kyiv during soviet period: 60-80's of the XX century**

In the article are researched peculiarities of mass celebrations setting in 60-80's of the XX century in Kyiv. There is established that mass celebrations in Kyiv had mainly state and official character of the period. In this regard the setting of celebrations (posters, banners, portraits, stands, musical accompaniment and theatrical performance) subordinated to the ideological content and had propagandistic trend.

The article outlines that the Soviet past of Ukraine further largely continues to define our mentality, mode of life, pattern of behavior in society. One of those Soviet "remnants" in Ukrainian society is some mass celebrations. It is stated that in general the phenomenon of mass celebrations is an important part of social and cultural realities of our time and used as a communication technology, as a method of consolidation of various communities and way of broadcasting a variety of social ideas.

The aim of the article is the study of specific setting of mass celebrations in Kyiv during Soviet period in 60-80 years of the XX century.

The most developed in domestic scientific researches is ethno-cultural aspect of holiday phenomenon (V. Borysenko, M. Havryluk, M. Zakovych, S. Zubkov, O. Kurochkin, P. Sokolov, I. Sukhanov). Holiday as a social phenomenon studied Y. Belousov, D. Genkin, K. Zhyhulskyy, A. Mazae, E. Kaverina, A. Nekrylova, O. Nemyro, A. Piotrowski, V. Propp, S. Turin, D. Uhrynovych, N. Hrenov, O. Shcherbynin, and L. Shumikhina. Specificity of holiday as a symbolic form of culture reveals O. Popravko. In scientific studies of T. Gayevska and J. Slutskaya holidays analyzed as a part of Soviet culture. Some aspects of mass celebrations setting in Eastern Ukraine in the 60's and 80's of the XX century studied O. Penkova.

At the beginning the article proved that mass celebrations played an important role in Soviet culture. Besides the entertainment function they had ideological significance. Soviet ideologists V. Lenin, N. Krupskaya, A. Lunacharsky and others emphasized the importance of consolidation official and national celebrations as a part of cultural state development and ideological activities. Since the early 60's of the XX century began a new stage in the development of mass celebrations, which were caused by profound political changes in the Soviet Union after the 20th Congress of the Communist Party. According to the O. Penkova's research in this period, "the state returns to human beings at the first time". However, mass celebrations in the USSR kept its state and political character. The state established official holidays and was trying to turn them into public tradition. According to the Decree of the USSR Supreme Soviet "About the holidays and memorable dates" from the 1st of October 1980 to the category of nationwide celebrations were included the anniversary of the October Revolution – on 7–8 November, V. Lenin's Birthday – on 22 April, International Day of Worker's Solidarity (Labour Day) – on 1–2 May, Victory Day of the Soviet people in the Great Patriotic War of 1941–1945 – on 9 May, USSR Constitution Day – on 7 October, National Day of the Union of Soviet Socialist Republics – on 30 December, Day of the Soviet Army and Navy – on 23 February, International Women's Day – on 8 March.

Then the article passes to the statement that the state established official holidays and was trying to turn them into public tradition. The special feature of these key holidays was a clear organization that carried out by apparatus structures of the Communist Party. Commissions were engaged in preparation for the holiday, which were created in all steps of the party vertical. The trade unions, The Young Communist League (komsomol), the administrations of enterprises and institutions also carried out decisions of the party apparatus. The basic forms of the mass celebrations were meetings and demonstrations during the 60-80's of the XX century in Kyiv. Together with parades of various kinds (military, sports, etc.) they were the main forms of expression festive aesthetics of the Soviet era. Involvement to the celebration of state holidays began with early childhood. The main form of mass state holidays in Kyiv were demonstrations of workers that took place on the 7th of November and the 1st of May. The celebration of the 1500th anniversary of Kyiv in 1982 became a significant mass celebration in Kyiv in the Soviet period as well.

In the conclusions is revealed that setting of mass celebrations is closely associated with ideological content of the Soviet period (the 60-70's of the XX century). In Kyiv such mass celebrations as Victory Day, May Day, Day of the October Revolution and others necessarily were held in the form of meetings and demonstrations. At the time of the events constantly were used state symbols, portraits of leaders and senior communist party leaders, Heroes of the Great Patriotic War and the Socialist Labor. In order to ensure solemnity and emotionality in the setting of mass celebrations were applied large stands depicting the Kyiv emblem or symbols of Kyiv enterprises. Banners with slogans, posters, music of patriotic character, elements of theatrical performances involving athletics and choreographic groups were also widely used.

Keywords: holiday, celebration, ideology, meeting, demonstration, the 1st of May, Victory Day, October Revolution Day.

**ВІТРАЖІ В ІНТЕР'ЄРАХ СТАНЦІЙ КИЇВСЬКОГО МЕТРОПОЛІТЕНУ І ФУНІКУЛЕРУ
ТА ЇХНЯ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОСТОРУ**

У статті розглянута специфіка використання творів мистецтва вітража в інтер'єрах станцій громадського транспорту та їх взаємозв'язок з архітектурним середовищем. Окреслено ряд спільних рис художньо-образних рішень таких вітражів: умовність трактування образів, символічність та декоративність композицій, локальність кольорових рішень. Визначено пріоритет архітектурного планування та перетворення вітража з окремого об'єкта декоративно-монументального мистецтва у конструктивну частину загального дизайнерського рішення середовища.

Ключові слова: *вітраж, монументальне мистецтво, інтер'єр, архітектура.*

Масштабна забудова та активний розвиток інфраструктури міста 60–80-х років ХХ століття сприяли розвитку та популяризації монументального мистецтва у Києві. З початком будівництва Київського метрополітену виникає потреба художнього оформлення станцій, що у певній мірі вплинуло на виникнення нових художніх форм у монументально-декоративному мистецтві та розширило межі творчості художників-монументалістів. Декоративні вітражі виконані на станціях громадського транспорту та творчість київських художників-вітражистів потребують детального вивчення, як важлива ланка у загальному розвитку та становленні мистецтва вітража Києва 60-80 років ХХ століття.

У мистецтвознавчих дослідженнях радянської доби та сучасності тема творчості київських художників, що працювали у техніці вітража, представлена лише частково. Становлення та тенденції розвитку мистецтва вітража Радянського Союзу розглянуті у монографії Л. Казакової "Декоративное стекло в советской архитектуре". Публікації у періодичних виданнях З. Чегусової, Н. Велігоцької у загальних рисах висвітлюють творчість київських вітражистів. Спеціальних досліджень вітражів в інтер'єрах станцій Київського метрополітену та фунікулера до цього часу не було. Стаття написана у зв'язку з планом науково-дослідної роботи Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука.

Метою статті є аналіз творів мистецтва вітража в інтер'єрах станцій транспорту, визначення стилістичних особливостей таких вітражів та їх ролі у формуванні архітектурного середовища.

Загалом розвиток мистецтва вітража цього періоду відзначився тенденціями до нетрадиційних художніх рішень, відповідно до вимог тогочасної архітектури. Об'ємний вітраж з литого скла набував все більшої популярності на теренах колишнього Радянського Союзу, і в 70-80-х роках ХХ століття став популярним художнім елементом у комплексному оздобленні інтер'єрів громадських споруд і культурних об'єктів Києва.

Серед численних монументальних та декоративних технік, таких як рельєф, мозаїка, карбування, емаль, кераміка, вітраж також можна побачити у якості художнього оформлення пасажирських станцій. Зважаючи на специфічні особливості таких інтер'єрів, а саме: недостатнє, часто штучне освітлення об'єктів, підвищена вологість, вібрації від руху поїздів, – більш актуальними для такого середовища стали стійкі до зовнішніх несприятливих природних чинників та виразні при штучному освітленні декоративні матеріали.

У пошуках нових композиційних засобів та образно-пластичних рішень творів монументально-го скла художники звертаються до новітніх технологій, вивчають та впроваджують у практику технічні досягнення литовських вітражистів. Виконання декоративних творів з кольорового скла для художнього оформлення станцій міського метрополітену та фунікулера вимагало від художників чіткого дотримання технологій виконання вітража та врахування особливостей освітлення приміщення.

Тогочасні технічні можливості дозволили використовувати вітраж з литого скла для подовжніх та торцевих стін фасадів будівель, стель, перекриттів та інших архітектурних елементів. Змінилися й основні художні властивості вітражів. Головними засобами виразності об'ємних вітражів з литого скла стають співвідношення кольорових плям та загальне тональне рішення [3, 335 – 337].

Під час розробки композиції твору художнику необхідно було звернути основну увагу на такі характерні риси середовища, як одноманітність повторень архітектурних ритмів, статичність інтер'єрів, часто обмежений закритий простір тощо. Характер внутрішньої структури пасажирських станцій та особливі вимоги до матеріалів відігравали принципову роль у формуванні художніх концепцій їхнього декоративного оформлення. Завдання синтезу архітектури і мистецтва таким чином визначало вибір форми майбутнього монументального твору чи окремих елементів декору станції.

Аналіз загальної стилістичної направленості та особливостей формоутворення вітражів в інтер'єрах станцій Київського метрополітену та фунікулера, дозволяє виділити їх в окрему групу монументальних творів із художнього скла та простежити функціональну роль цих вітражів в організації

внутрішнього простору, зв'язок з архітектурним середовищем. Поряд з різноманіттям художніх образів згаданих об'єктів можна побачити і відмінне формоутворююче значення декоративного вітража для кожної окремої архітектурної ситуації.

Один з перших вітражів з об'ємного скла в інтер'єрі станції встановлено на станції куренівсько-сирецької лінії Київського метрополітену – "Поштова площа" (художник І. Левитська, 1976).

Великий вітраж займає майже всю торцеву стіну станції. В основі монументального твору – стилізована карта Києва [2, 39]. Активним центром композиційного рішення є схематичне зображення Дніпра, в яскравому ультрамариновому кольорі, що перетинає по вертикалі всю площину вітража та з'єднує символічні образи лівого та правого берегів. Інші елементи композиції зображено також достатньо умовно: силуети відомих історичних споруд Києва, з одного боку, та одноманітна ритмічність сучасних житлових будинків з іншого. Тло вітража, одночасно з технічними функціями, виконує важливу роль у формуванні загальної композиційної структури та робить скляні фрагменти більш виразними за рахунок тонального та фактурного контрасту. Конструкція основи об'єднує малюнок вітража, підкреслюючи основні форми, та створює додаткові художні ритми. Наприклад, у схематичному зображенні мостів – основний силует прочитується за рахунок бетонних перетинів, а кольорове скло лише наповнює створену форму.

У цьому випадку вітраж-стіна з литого скла перетворюється на домінуючий декоративний елемент в інтер'єрі, проте підпорядкований загальній архітектурній структурі приміщення. Виконуючи одночасно декоративну та конструктивну роль, логічно завершує пасажирську платформу. Штучне освітлення з внутрішньої сторони значно додає яскравості кольоровому склу та посилює емоційне сприйняття.

Інший приклад розкриття декоративних та естетичних якостей кольорового скла можна побачити у монументально-декоративних композиціях, які розміщено в інтер'єрі станції "Піонерська" (зараз "Лісова", художник І. Левитська, 1979).

Платформа цієї станції знаходиться на відкритому просторі, що і стало основою художньо-образного та конструктивного рішення декоративних елементів. Суцільне заповнення склом зробило б композиції громіздкими та невиразними у природному світлі, тому художниця йде шляхом мінімалістичного рішення. Вона використовує прості форми, без дрібних деталей, насамперед акцентуючи комбінування різних за текстурою та декоративними якостями матеріалів та смислових образно-пластичних рішеннях, що додає виразності композиціям. Деяко обмежена кольорова палітра вітражів виправдана органічним входженням монументально-декоративних творів у стриману за кольором та формою інженерну конструкцію, граючи на цілісності архітектурного образу. Ажурні металеві деталі у поєднанні з об'ємними скляними елементами створюють відчуття повітряності та легкості. Не останню роль у формуванні загального естетичного враження відіграє і символічне трактування образів.

Цей вітраж позбавлений традиційного призначення – бути джерелом світла у приміщенні. Натомість він трансформується в об'ємно-просторову монументальну композицію. Вітражі розташовані вздовж всієї станції, по центру платформи, у якості декоративно-монументального оздоблення, та одночасно виконують конструктивну роль, доповнюючи загальну архітектоніку внутрішнього простору споруди. Художнє вирішення гармонійно поєднується з оточуючим середовищем, ніби продовжуючи архітектуру.

Композицію, що цілком відповідає сучасному стилю конструктивізму в архітектурі, можна побачити на станції метро "Петрівка" (художники Л. Семикина, С. Бароянц, 1980).

Прямокутний, видовжений по горизонталі вітраж розташовано у верхній частині вестибюля, над сходами. Композиція за будовою майже симетрична, проте з одного боку основні форми окреслені плавними лініями, а з іншого – гострими, ламаними, що має символізувати природу і техніку, які нерозривно пов'язані між собою як уособлення людства. Масивні геометризовані елементи виражної композиції – втілення стрімкості та енергії новітніх досягнень доби наукового прогресу. Кольори – насичені, контрастні. Композиційний центр виділений за рахунок тонових співвідношень та форми. Цей вітраж наче розділяє зовнішній простір та підземну частину станції.

На відміну від звичайних приміщень, в яких вікно, заповнене кольоровим склом, виконує додаткову функцію джерела світла, вітраж у замкненому просторі підземної станції за допомогою штучного світла створює ілюзію вікна, з якого падають сонячні промені. У достатньо великому за площею інтер'єрі внутрішнє яскраве освітлення вітража контрастує з оточуючим середовищем та додає особливої проникливої виразності кольоровому об'ємному склу.

Як бачимо, сучасний вітраж може існувати і у приміщеннях з відсутністю віконних отворів. Естетичні якості вітража вже не залежать від природних чинників: пори року, часу дня – вся площа кольорового скла має постійну насиченість та яскравість. Іноді традиційні матеріали декоративно-монументального мистецтва у замкненому просторі підземної станції з недостатньою кількістю світла можуть втрачати властиву їм виразність кольорів, фактур та інших декоративних властивостей. У цьому випадку вітраж, штучно освітлений з внутрішнього боку, займає більш вигідні позиції. На тлі одноманітності архітектурних повторень такий сяючий та виразний монументальний твір бере на себе головну роль в емоційному сприйнятті інтер'єру. Звичайно, використання штучного світла дає змогу добирати освітлення найбільш вигідне для кожного окремого твору та підкреслювати його індивідуальні художні якості, проте це позбавляє вітраж ефекту живого руху, який створюють сонячні промені.

Монументальні вітражі, розраховані на денне освітлення, представлено в інтер'єрах верхньої та нижньої станцій Київського фунікулеру. На верхній станції розміщено 12 кольорових вітражів, вико-

наних з литого скла (художник В. Задорожний, 1984). Великі декоративні вікна мають прямокутну форму з арковим завершенням угорі. По зовнішньому контуру проходить широка смуга прозорого листового скла. Як і багатьох своїх монументальних творах В. Задорожний використовує власну образну мову. В цій роботі бачимо впізнаваний авторський стиль відомого майстра, його тяжіння до пошуку узагальненої форми та національного стилю у мистецтві, звернення до народних традицій. У композиційному рішенні вітражів використані символічні елементи: стилізовані рослини – квітка соняшнику, гілка калини; умовне зображення берегині чи давньої слов'янської символіки; традиційне дерево життя, трансформоване в сучасний образ тощо. Композиції зібрані з невеликих за розміром шматочків скла, своєрідних "модулів", що формують подібну до мозаїчної техніки схему композиції. Майже вся площа заповнена склом, основа створює лише тонкі перетинки. Кольори переважно вохристі теплі, з додаванням блакитних акцентів.

На верхній станції фунікулеру простежується цілісне конструктивно-образне вирішення об'єкту. Використання великих аркових вікон, які заповнюють більшу частину продовжної стіни з обох боків, стає основою у формуванні архітектурної концепції. Насичені кольором масивні вітражі з литого скла формують загальну естетику приміщення. Значна маса скла, використана в основі архітектурної ситуації, створює відчуття умовності стіни, поєднуючи зовнішнє природне середовище паркової зони з внутрішнім простором.

Інша стилістика трактування природних мотивів простежується у рішенні декоративних елементів з об'ємного скла в інтер'єрі нижньої станції фунікулеру (художник М. Шкарапута, 1984). З першого погляду вражає насичене кольорове різноманіття декоративних вітражів, що у вигляді орнаментальних фризів розміщено паралельними смугами вздовж куполу стелі. Сонячне світло, проходячи крізь скельця, збагачує яскраву гаму кольорів безліччю напівтонів та відтінків, створюючи в приміщенні піднесену атмосферу. Для виконання вітражів художник розробив складні, насичені дрібними деталями схеми декоративних фризів зі стилізованими рослинними елементами, що нагадують візантійські та давньоруські орнаментальні мотиви. Слід відмітити також символічне значення образно-пластичного рішення вітражів. Стилiстично декоративні фризи подібні до монументального живопису пам'яток архітектури Києва, що знаходяться в історичному районі міста – на Подолі, де і розташована сама станція.

У плануванні архітектурного простору нижньої станції вітраж використаний як додаткове декоративне оздоблення інтер'єру, що відіграє важливу естетичну роль, а також як конструктивний елемент стелі приміщення.

Спільним для художнього оформлення вищезгаданих станцій стало використання технології вітражів з литого скла. Об'ємні вітражі виправдані, насамперед у закритих приміщеннях підземних станцій завдяки можливості використовувати штучне освітлення, більшій стійкості твору до зовнішніх несприятливих чинників тощо. Характерною особливістю об'ємного скла є інтенсивність кольору, ефектність заломлення променів у товщі скла залежно від джерела світла, декоративність та виразність [1, 115]. Для збагачення художніх та естетичних властивостей вітража застосовується практика використання додаткових декоративних ефектів на поверхні скляних елементів – рельєфу чи фактури. Саме такі масивні, з локальним композиційним рішенням, вітражі вдало доповнюють статичний інтер'єр станції з його симетричною будовою та масивними геометричними формами.

Мистецькі твори у таких специфічних інтер'єрах покликані підкреслювати та доповнювати архітектурну будову середовища, організувати внутрішній простір, об'єднувати архітектурні деталі та створювати завершений образ. Ту ми бачимо формування спільних рис художньо-образних рішень вітражів вищезгаданих об'єктів: пріоритет архітектурного планування та перетворення вітража з окремого об'єкта декоративно-монументального мистецтва у конструктивну частину загального дизайнерського рішення середовища.

Згадані вище вітражі поєднує спільна стилістика образно-пластичних рішень: умовність трактування образів, символічність та декоративність композицій, локальні кольори тощо. Зображення абстрактно-символічні, спрощені, декоративні, з використанням стилізованих природних форм.

У розглянутих архітектурних ситуаціях вітражі з литого скла виступають як декоративне оздоблення, так і конструктивний елемент приміщення. Головним чинником у виборі композиційного та технологічного рішення монументального твору з об'ємного скла є підпорядкування композиції особливостям архітектури станції, органічне поєднання з внутрішнім простором, підтримка загального емоційного стану в середині приміщення, підкреслення функціонального призначення споруди.

Дослідження вітражів в інтер'єрах пасажирських станцій Київського метрополітену та фунікулеру розкриває перспективи для подальшого мистецтвознавчого аналізу творчості київських художників монументального мистецтва.

Література

1. Казакова Л. Декоративное стекло в советской архитектуре. / Людмила Казакова. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.
2. Левитська І. Карміна Бурана (Carmina Burana). Колесо долі, або 30 років каторжної боротьби за монументальне мистецтво. / Ірина Левитська. – К.: ТОВ УВПК ЕксОб, 2009. – 88 с.
3. Чегусова З. Вітраж. / Зоя Чегусова // Мистецтво України: Енциклопедія: у 5 т. / [відп.ред. А. В. Кудрицький та ін.]. – К.: "Укр. енциклопедія" ім. М.П.Бажана, 1995. – Т. 1 – С. 335-336.

References

1. Kazakova L. Dekorativnoe steklo v sovetskoj arkhitekture. / Lyudmila Kazakova. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. – 240 s.
2. Levytska I. Karmina Burana (Carmina Burana). Koleso doli, abo 30 rokov katorzhnoi borotby za monumentalne mystetstvo. / Iryna Levytska. – K.: TOV UVPK EksOb, 2009. – 88 s.
3. Chehusova Z. Vitrazh. / Zoia Chehusova // Mystetstvo Ukrainy: Entsyklopediia: u 5 t. / [vidp.red. A. V. Kudrytskyi ta in.]. – K. : "Ukr. entsyklopediia" im. M.P.Bazhana, 1995. – T. 1 – S. 335-336.

Самойленко А.Ю.**Витражи в интерьерах станций Киевского метрополитена и фуникулера, их роль в формировании архитектурной среды**

В статье рассмотрена специфика использования произведений искусства витража в интерьерах станций общественного транспорта и их взаимосвязь с архитектурной средой. Очерчено ряд общих характеристик художественно-образных решений таких витражей: условность трактовки образов, символичность и декоративность композиций, локальность цветовых решений. Обозначено приоритет архитектурной планировки и преобразование витража из отдельного объекта декоративно-монументального искусства в конструктивную часть общего дизайнерского решения среды.

Ключевые слова: витраж, монументальное искусство, интерьер, архитектура.

Samoylenko A.**Stained glass windows works in interiors of Kiev subway and funicular railway and its purpose in formation of architectural environment**

The aim of the given article is the analysis of works of art of stained glass in interiors transport stations, identifying of stylistic features of stained glass windows and their role in shaping the built environment. Overall development of the art of stained glass of this period was marked by a trend towards non-traditional art-making, in accordance with contemporary architecture.

Surround stained with molten glass gained increasing popularity in the former Soviet Union and in the 70-80s of the twentieth century and became a popular artistic element in the complex interiors of public buildings and cultural sites of Kyiv.

In search of new composite products and plastic image-making works of monumental glass artists are turning to new technologies, learn and implement in practice technological advances of Lithuanian stained-glass windowmakers. Implementation of decorative pieces of stained glass for decoration of urban subway station and funicular stations required strict adherence to artists performance technologies and understanding of features of lighting in surroundings. Contemporary technical capabilities allow use of stained glass cast longitudinal on end walls and facades, ceilings, floors and other architectural elements. Basic properties of stained glass art has also changed. There emerges main means of expression of stained volume of molten glass as such as colored stains ratio and overall tonal decisions.

During the development of the composition of the work the artist had to pay special attention to the following characteristics of the environment as monotonous repetition of architectural rhythm, static interiors, often limited to a closed space and alike.

Target synthesis of architecture and art thus determines the choice of form future monumental work or individual elements of decor station.

Analysis of the general stylistic direction and shaping features stained glass in interiors Kiev subway stations and cable car, can provide them into a separate group of monumental works of art and give the opportunity to trace the functional role of the stained glass windows in the organization of interior space, the relationship with the built environment.

Along with diverse artistic images of these objects also can be seen and excellent value of decorative stained glass for each architectural situation.

Examples of such monumental works can be seen on the Kiev Metro station – "Postal Square" (artist I.Levytska, 1976), "Pioneer" (now "Forest", artist I. Levitska, 1979), "Petrovka" (artists L. Semykina, S. Baroyants, 1980).

As you can see, contemporary stained glass window can exist in areas with lack of window openings. Aesthetic quality stained glass is no longer dependent on natural factors: season, time of day – the whole area of stained glass has a constant saturation and brightness. Sometimes traditional materials decorative monumental art in an enclosed underground station to the lack of light can lose their inherent expressive colors, textures, and other decorative features. In this case, stained glass, artificially illuminated from the inside, is a winning position. Amidst the monotony of repetition a distinct architectural monumental work assumes a major role in the emotional perception of the interior. Of course, the use of artificial light allows tailoring the light most favorable to each individual product and emphasize their individual artistic qualities, but it eliminates the effect of stained glass living movement that create sunlight.

The monumental stained glass windows, designed for daylight is presented in the interiors of the upper and lower stations of Kiev funicular (artists V.Zadorozhnyy, M. Shkaraputa, 1984).

A common feature artwork above stations was stained using the technology of cast glass. Three-dimensional stained justified, especially in enclosed spaces underground stations with the ability to use artificial lighting, greater stability of the work to external adverse factors like.

Art works in these specific interiors are designed to accentuate and complement the architectural structure of the environment, to organize the interior space, combine architectural details and create a complete image. Thus, we see the formation of common features artistic and imaginative solutions stained glass above objects: Priority architectural planning and transformation stained with individual object monumental decorative art in a constructive part of the overall design solution environment.

The above stained glass style combines common image-plastic solutions: conventional interpretation of images, symbolism and decorative compositions, local color and so on. Image of abstract symbolic simplification, decorative, using stylized natural forms.

In the above situations, architectural stained glass cast act as decoration and structural element of the room. The main factor in choosing the composition and technological solutions monumental work from bulk glass composition is subordinate features of plant architecture, organic combination of internal space, support the general emotional state in the middle of the room, emphasizing the functionality of the building.

Research stained glass in interiors of passenger Kiev subway stations and cable car stations opens perspectives for further work art analysis Kiev artists monumental art.

Keywords: stained-glass window, monumental art, interior, architecture.

УДК 398.54(477)

Толубко Володимир Олексійович
здобувач

РЕЖИСУРА ФОЛЬКЛОРНОГО ФЕСТИВАЛЮ

Досліджуються видові форми фольклорних форумів, їх драматургія, сценографія, промоція. Розглядається динаміка режисури сучасних фольклорних фестивалів. Аналізується специфіка й особливості роботи режисера фестивалю, в якій поєднуються традиційні й сучасні методи для втілення завдань, що стоять перед режисерською групою (створення концепції, формату, наскрізної дії, основної події фестивалю, сценографії, звукового й світлового оформлення майданчиків, постановка відкриття й фінальної частини фестивалю).

Ключові слова: режисура, фольклорний фестиваль, сценічне дійство, видовищність.

Фольклорні фестивалі відносяться до найбільш масових видовищних заходів в українському соціально-культурному просторі. Існує низка вагомих підстав надзвичайної популярності фольклорного руху в усьому світі й особливості його побутування в Україні. Фольклорні фестивалі як актуальне соціальне явище у просторі сучасної української культури, крім збереження й популяризація традиційної національної спадщини, виконують ще декілька важливих функцій: художньо-естетичну, інформаційно-комунікативну, когнітивну, виховну, освітню, естетично-репрезентативну, рекреаційну та ін. [1, 128]. Режисер, який сьогодні працює над постановкою певного фольклорного фестивалю, має бути добре обізнаним як із історією та еволюцією фольклорного фестивального руху, так і з сучасними тенденціями й напрямками, які існують у цій царині.

З огляду на актуальність теми та її недостатнє наукове висвітлення метою даного дослідження є аналіз специфіки роботи режисера-постановника фольклорних фестивалів, що вимагає вирішення таких завдань:

- 1) з'ясувати характерні риси фольклорних фестивалів, що зумовлюють специфіку роботи режисера;
- 2) проаналізувати особливості роботи режисера на фольклорних форумах;
- 3) визначити перспективні напрями і тенденції подальшого розвитку режисури фольклорних заходів.

Зародившись наприкінці 20-х років ХХ ст. у США, через півстоліття фольклорний фестивальний рух набуває широкої популярності на міжнародній арені [1, 126]. Сьогодні, в епоху глобалізації, він сприяє пришвидшенню культурного обміну між окремими націями, етнічними групами і суспільними об'єднаннями. Безумовно, широка інформація про різні, часом дуже відмінні культури сприяє налагодженню мирних контактів між народами, зниженню між ними антагонізму й агресії. Проте глобалізація пов'язана також із поступовою уніфікацією багатьох аспектів і вимірів сучасної світової культури. Культурні антропологі застерігають, що явище духовного вакууму, "екзистанційної порожнечі" (за влучним висловом Й. Франка), що виникає разом із падінням духовності, може призвести до дегуманізації суспільства. Водночас транснаціональні глобалізаційні процеси, що відбуваються в усьому світі, призводять до заповнення цього вакууму такими стереотипами, що ведуть до уніфікації й вестернізації національних культур. Не оминають вони й Україну. З іншого боку, в багатьох країнах світу останнім часом спостерігається й протилежна тенденція: агресивно нав'язливе "зрівняння" всього культурного простору викликає протидію та відповідну зворотну реакцію – зацікавлення власною культурною традицією і фольклорною традицією інших народів (від культури найближчих сусідів до цілком екзотичних культур), а також бажання зберегти власні культурні цінності. На фоні цих загальних тенденцій українські фольклорні фестивалі всіх рівнів (від багатолюдних міжнародних до локальних місцевих) сьогодні мають міцний і тривкий фундамент.

В Україні зацікавлення фольклорною культурою має свої особливості, зумовлені тим, що протягом століть власне українською культурою, культурою, що сприяла національній самоідентифікації, була саме традиційна культура. В умовах заперечення існування українства й заборони української мови тільки фольклорна культура залишалася тим постійним підґрунтям, що неодноразово давав поштовх до відродження українців як етносу й української культури як самостійного явища у загальноєвропейському культурному контексті. Саме тому в Україні фольклорні фестивалі користуються

надзвичайною популярністю, як явища власної культурної самоідентифікації. Наприклад, кожного року із незмінним успіхом проходять фестивалі лемківського фольклору "Лемківська ватра" (проводиться з 1982 р. в с. Ждиня, Польща) та "Дзвони Лемківщини" (проводиться з 1999 р. поблизу м. Монастириськ, Тернопільська обл.). Варто зазначити, що в результаті операції Вісла, проведеної польським урядом у 1948 році по виселенню лемків із своїх споконвічних етнічних територій, Лемківщини як місця компактного проживання автохтонного населення вже 70 років як не існує. Можна без перебільшення стверджувати, що Лемківщина в реальності існує винятково на фольклорних фестивалях.

Фольклорна культура, до речі, не зводиться виключно тільки до рустикальної, сільської культури. Вона поширювалася й на інші соціальні верстви, такі як козацтво, ремісництво (в українських містах, що мали магдебурзьке право), а також включала шляхетсько-лицарські традиції української культурно-політичної еліти. Цей культурний пласт, маловідомий широкому загалу, має величезний атракційний і драматургічний потенціал для театралізованих фестивальных дійств.

Основною рисою фольклорних фестивалів є їхня максимальна зосередженість навкруги традиційної культури певного народу або етнічної групи, які на фестивалі ретрансплюються у театральньо-видовищних формах. Тобто, основним завданням режисера є поєднання культури непрофесійної, варіативної, якою априорі є фольклорна культура, із певними правилами й законами театральньо-постановочного мистецтва, яке є мистецтвом професіоналів. Причому це не повинно бути механічним перенесенням народних обрядів і звичаїв, пісень та ігор на фестивальні сцени, майданчики, що мало місце в недалекому минулому. На сьогодні перед режисером стоїть завдання органічного поєднання минулого й теперішнього, а також вибудовування фестивального дійства в такий спосіб, щоб для нашого сучасника, який існує в постмодерній культурній парадигмі, були цікаві прадавні традиції, висвітлені й представлені по-новому.

Іншим чинником, що диктує стратегію роботи режисера-постановника на такому фестивалі, як фольклорний, є ситуація, яка визначає основні напрямки й тренди загального розвитку сучасної культури. Йдеться про доволі відчутну комерціалізацію фестивального руху загалом, і фольклорного зокрема. Адже не секрет, що фестивальний рух є складовою туристичної інфраструктури будь-якої країни і в цьому плані Україна не є винятком. Перед сучасним режисером фольклорного фестивалю стоїть завдання максимального врахування комерційної складової заходу, а отже це не може не впливати на режисерський задум як загальної картини фестивалю, так і вибір окремих режисерських засобів й прийомів. Тому часто режисер фольклорного заходу поєднує свою роботу з адміністративною роботою директора чи арт-директора, а інколи й продюсера фестивалю. Набагато гірше, коли за режисуру фольклорного фестивалю беруться адміністратори й менеджери, що не мають професійної підготовки, плани й смаки яких продиктовані виключно комерційним завданнями.

Сьогодні в нашій країні кількісно значно менше фольклорних фестивалів, на яких працюють професійні режисери, а не аматори. Значною мірою популярною залишається теза, що фольклорний фестиваль – "це народне видовище, що не потребує ретельно підготовлених виступів учасників, постановки конкретних дійств, шиття костюмів, залучення професіоналів (режисерів, балетмейстерів і т.д.)" [6, 109]. Проте сама практика проведення фольклорних форумів доводить, що функції режисерської групи лежать в іншій площині. Перед режисером стоїть перш за все завдання виробити цікаву концепцію й формат фестивалю, продумати наскрізну дію, яка пов'язала б в цілісну, логічно вибудовану послідовність виступи інколи досить різних колективів (за територією проживання, за віковими показниками, за жанровими ознаками – хорові, танцювальні, інструментальні тощо); запропонувати оригінальну сценографію, звукове й світлове оформлення сценічних майданчиків, а також режисерську постановку відкриття й фінальної частини фестивалю, основної фестивальної події. Фольклорні фестивалі, на яких працюють професійні режисери, краще структуровані й організовані, мають цікавішу програму й піднесену святкову атмосферу.

Як правило, центральною подією фестивалю стає саме театралізоване дійство, яке акумулює основну ідею фестивалю. Наприклад, такою подією в пролозі VII фестивалю "Дзвони Лемківщини" (2005) було театралізоване дійство "Земля, розіп'ята на Хресті історії" (режисер А. Нечай). Саме продумані режисерські прийоми, професійно вибудовані мізансцени допомагають створити натхненну атмосферу свята й емоційне піднесення як в учасників дійства, так і у всіх присутніх, а також підсилюють естетичне задоволення від побаченого й почутого на фестивалі.

Варто зазначити, що фольклорний фестиваль може мати різні формати залежно від концепції, статусу, фінансових можливостей. Так, один із найпопулярніших у світі Смітсонівський фольклорний фестиваль, що проходить на Вашингтонському Молу (США), свідомо відмовляється від будь-яких театралізацій. Як стверджує директор відділу фольклорних програм Смітсонівського інституту США, ніхто нічого не репетирує заздалегідь: "ми показуємо життя, і співають і танцюють люди так, як у себе вдома, як на вулиці. Наше завдання – перш за все зупинити нищення традицій, що несе на собі урбанізація" [6, 109]. Проте це не означає, що відсутній відбір, певна підготовка, сценарний план і репетиції, які проводяться вдома перш ніж представники країн світу вирушають до Вашингтону на всесвітньовідомий фестиваль. До речі, Україну вперше запросили на Смітсонівський фестиваль, що відбудеться у 2014 році [4]. Стосовно формату цього фестивалю, то, дійсно, адміністрація фестивалю прагне максимального наближення до автентичних умов виконання фольклорних творів. Однак такі виступи все одно є лише "мімесисом", вторинним відтворенням народного виконання, а отже, відбувається певна

гра "в автентіку". Цікаво, що на Смітсонівському фестивалі, крім показу виступів автентичних колективів, демонстрації "наживо" роботи народних майстрів і кухарів, широко представлені й інші форми презентації тієї чи іншої національної традиції: фотовиставки, аудіовізуальні презентації на величезних екранах свят, звичаїв та обрядів, ремесел і побуту, а також аудіозаписи інструментальної музики і автентичного співу, тобто активно використовується весь сучасний арсенал технічних засобів.

Звичайно, формат фольклорного фестивалю, його естетика й стиль залежать також від того, присвячений він фольклорній культурі певної етнічної групи (гуцулів, поліщуків, подолян тощо) чи має жанрове спрямування (присвячений святу Купала, жнивам, новорічно-різдвяним святкуванням, весільній обрядовості та ін.), розрахований на демонстрацію традицій невеликого ареалу (села, району) чи певного історичного часу (козацьких часів, доби Бароко тощо).

Очевидно, що чим вище статус фестивалю, тим більше у організаторів є можливостей запрошувати професійних режисерів, сценографів, звукооператорів, а консультантами – хореографів і науковців-етнологів. Сьогодні серед визнаних майстрів на фестивалях успішно працюють такі відомі українські режисери, як В. Вовкун, С. Проскурня, С. Архипчук, Т. Грималюк, Є. Ваврик. Серед найпопулярніших українських етно-фольклорних фестивалів, варто назвати фестивалі: "Берегиня" (Луцьк), "Країна Мрій" (Київ), "Коляда" (Рівне), "Покуть" (Харківщина), фестивалі вертепів "Карпатія" (Коломия-Київ) та "Свято Коляди" (Львів), дитячі фестивалі "Котилася торба" (Дубно) й "Орелі" (Київ), "Калинове літо на Дніпрі" (Комсомольськ), "Трипільське коло" (Ржищів), "Осінь весільна" (Київ) та ін.

Існують авторитетні міжнародні комітети й організації, що опікуються фольклорними фестивалями. В багатьох з них Україна бере активну участь, враховує рекомендації, виступає з цікавими ініціативами (Український національний комітет Міжнародної ради з організації фольклорних фестивалів, Міжнародної танцювальної ради при CID UNESCO, Fundacion SOS, Європейського хорового товариства та Європейського руху "За збереження традицій та культури народів світу" тощо). Ці інституції проводять міжнародні семінари й конференції, на яких аналізуються основні світові тенденції й напрямки фольклорного фестивального руху. Останній такий захід проходив під егідою IOV (Міжнародної організації з народної творчості) у липні 2013 року в Україні в місті Севастополі в рамках фестивалю "Понтійська арена -2013". На конференції обговорювалися такі актуальні питання, як сучасні види й жанри фольклорних форумів, зростаюча в усьому світі популярність дитячих, танцювальних і кулінарних фольклорних фестивалів й особливості їхнього проведення, провідні сучасні тенденції й режисерські знахідки у постановці й проведенні фольклорних заходів. Наголошувалося на все більш активному використанні ландшафтних і архітектурних пам'яток як місця проведення фольклорних форумів, що робить фестивалі більш привабливими для учасників-відвідувачів, розширює їхню культурно-освітню програму тощо.

У світовій практиці організації фольклорних фестивалів спостерігається загальна тенденція використовувати для їх проведення замки, фортеці, історичні будівлі та прилегли до них території, що надає режисеру-постановнику додаткові можливості для створення оригінального театралізованого дійства. Як приклад можна навести проведення традиційного міжнародного фестивалю-конкурсу фольклору в Каталонії, що планується на лютий 2014 року в містечку Ллорет де Мар (Іспанія) у стінах середньовічного замку. На фестивалі крім уже звичних виступів фольклорних колективів із різних країн світу, конкурсів і численних змагань, має відбутися театралізоване відтворення лицарського турніру, битви на мечях, урочисте вшанування переможця і дами його серця, а також проведення пишної "королівської" вечері, в меню якої входять домашнього виготовлення випічка, вино, напої тощо, а обслуговують пажі в середньовічних костюмах [7]. Тобто саме місце проведення майбутнього фестивалю продиктувало художні засоби вираження і сценарій театралізованого видовища. Як бачимо, цілком комерційні заходи, покликані створити додатковий заробіток для місцевого населення, оформлюються як драматично-театралізовані видовища, привабливі для туристів. Такі історичні реконструкції в Україні з успіхом робить режисер Д. Мухарський в рамках проведення святкових акцій присвячених, як правило, певній ювілейній даті історичної події, святу міста тощо [3, 98-153].

Проте, як показує досвід зарубіжних колег, театралізовані історичні реконструкції з успіхом можуть бути застосовані при проведенні фольклорних фестивалів. Пов'язано це, перш за все, із загальною світовою тенденцією до візуалізації й видовищності культурних заходів усіх рівнів, яку культурологи й соціологи мистецтва пов'язують із домінуванням у свідомості наших сучасників т. зв. "кліпового мислення" [5, 112]. По-друге, фольклорний фестиваль, як і будь-який інший фестиваль, це – явище комплексне, синтетичне і багатофункціональне, який не є простою сумою декількох концертів, а за визначенням покликаний створити загальну піднесену, святкову атмосферу фесту, тобто дійства, в якому всі присутні є рівноправними учасниками.

Сьогодні зазнають певних змін як форми проведення фольклорних фестивалів, так і функціональність таких форумів, де рекреаційно-розважальна функція поступово виходить на перше місце. Проте смак режисера, відчуття стилю, знання в царині народної культури, підказують, що на фольклорному фестивалі розваги мають мати не кітчево-маскультивський характер, а бути у форватері народних традицій. Саме тому, на нашу думку, на фольклорних фестивалях такою популярністю користуються кулінарні майстеркласи, а також майстеркласи народних танців, традиційної вишивки, писанкарства та інших ремесел. Доречним є використання на фольклорних фестивалях (особливо дитячих) замість сучасних атракціонів традиційних гойдалок, орель, хургал та ін.

Недоліком багатьох фестивалів в Україні є те, що організатори відмовляються від послуг режисерів, мотивуючи це тим, що дійство складається вже з цілком готових обрядів, ритуалів, концертних номерів, вважаючи, що чітка послідовність, розміщення у просторі, створення послідовної програми – це і є режисура. При цьому ігноруються такі режисерські й драматургічні поняття, як: ідея фестивалю й його формат, тема фестивалю й його композиція. Особливої уваги потребує композиційна побудова фестивалю (зав'язка – розв'язка, розвиток дії, кульмінація, пролог – епілог), подійний ряд (вихідна подія, головна подія, фінальна подія), єдине неперервне сценічне дійство, що часто не враховується режисерами-аматорами. Як правило, вони не приділяють належної уваги (або вона повністю відсутня) створенню святкової атмосфери на фестивалі, забуваючи, що вона починає створюватися далеко до початку фестивалю (певними рекламними засобами, дійствами, акціями), розквітає під час фестивалю, і залишає той естетичний настрій, який ще довго знаходиться в атмосфері та є запорукою успішного повторення заходу в майбутньому.

Отже, можна говорити, що одним із головних завдань режисера-постановника фольклорного фестивалю є побудова концептуальної драматургії фесту із дотримання жанрових ознак традиційного мистецтва. Наприклад, весілля не може бути сумним за визначенням, його естетична функція пов'язана із створенням атмосфери радості й веселощів, а театралізовані дійства, наприклад, пов'язані із депортацією або Голодомором – звертаються до поминальних традицій та генетичної пам'яті нації, що, наприклад, мало місце на фестивалі "Берегиня -2013" (режисер – В. Вовкун).

На сьогодні сценарій у вигляді схеми або лібрето проведення фольклорного фестивалю має декілька канонічних констант. Це урочисте відкриття фестивалю, де почесні місця посідають адміністрація, політичні діячі, які підтримують фестиваль, а також спонсори і фронтмени, які безпосередньо задіяні в рекламі і комерційному успіху фестивалю. Іншою вже стандартною складовою є урочиста хода й дефіле учасників фестивалю. Проте, сучасні режисери шукають нові форми, цього вже доволі "затертого" прийому. Так, фестиваль "Весільна фортеця" (2013) в Кам'янець-Подільську (директор і режисер фестивалю Людмила Логінова – директор туристичної агенції "Квітка на камені") розпочали з "Параду наречених", де визначальною рисою стала оригінальність представленого учасниками дефіле сучасного образу нареченої. На практиці це вийшло досить несподівано й цікаво: наречені крокували з фатою довжиною до десяти метрів, їхали верхи, в каретах, женихи несли їх на руках тощо. Також відбувся парад весільних суконь і парад наречених у національному одязі різних регіонів України і різних національностей. Так, крім українських, на фестивалі були історичні презентації національних весільних обрядів і костюмів татарського, литовського, польського, вірменського, турецького, російського та єврейського народів, що споконвіку мешкали пліч-о-пліч на Поділлі.

Іншою традиційною складовою фольклорного фестивалю є алея майстрів. Майстер-класи ремісничого майданчика, що проходив під час весільного фестивалю в Кам'янець-Подільську теж зосередився навколо виготовлення весільних аксесуарів: валяння вовною, вишивкою стрічками, бісероплетіння, виготовлення весільної вишиванки тощо. Але головна мета організаторів була залучити у фортецю якомога більше відвідувачів, які б приїхали до Кам'янець-Подільську – однієї з туристичних Мекк України. Тому протягом фестивалю вхід до фортеці залишався платним, фотографування – платне, розваги у фортеці – платні й т. ін. Завданням як менеджменту, так і режисерів фестивалю було запропонувати туристам цікаву художню програму, а також привабливу структуру фестивалю на всі три дні. Організатори кожен з трьох днів фестивалю присвятили окремим видам і обрядам весілля: перший день – українське весілля, другий день – весілля лицарське, а також польське, єврейське, французьке, вірменське, а на третій день показати сучасне весілля.

Для створення святкової атмосфери, яка повинна була передувати фестивалю і панувати під час його проведення, а також промоакції для преси і засобів масової інформації та Інтернет видань було запропоновано оригінальний в образно-художньому плані, яскравий та несподіваний за формою проведення перформанс – вінчання двох башт Кам'янець-Подільської фортеці, які на час фестивалю стали символами нареченої та нареченого. Напередодні проведення фестивалю було організовано святкову театралізовану ходу 20-ти метрової найдовшої фати в Україні, що символізувала наречену. Символом нареченого стала семиметрова чоловіча краватка-метелик. Супроводжував це дійство фольклорний карнавал із музиками. Хода відбувалася спочатку містом, а потім продовжилася до фортеці через річку Смотрич, де переросла у ритуал вінчання двох башт фортеці: на одну з них одягнули фату, на другу – метелик. Це був яскравий і оригінальний пролог свята, який потрапив у новини ТБ каналів і Інтернет ресурсів. Потім всі заходи фестивалю відбувалися вже на тлі "одружених" башт Кам'янець-Подільської фортеці.

Як уже згадувалося, такі форми фестивалю, як просто концерт, сценічне відтворення обрядів уже не задовольняє учасників фольклорних форумів. На жаль, при проведенні фестивальних концертів ще залишається доволі популярною стара традиція (запозичена радянською естрадою ще у "Провсвіті") розташування виконавців на сцені у розвороті строго на глядача, тобто виконавці демонструють програму у вигляді монтажу, розрахованому на "когось", що не відповідає засадничому принципу фольклорної культури – виконання для себе, для задоволення своїх смаків і потреб. Тому невимушена поведінка виконавців фольклорних гуртів, їхній спонтанний рух на сцені, несподівані репліки й незаплановані емоції завжди викликають захоплення у глядачів.

Сьогодні режисер фольклорного фестивалю мусить обов'язково домагатися, щоб учасники неодмінно були в автентичних костюмах свого регіону, відмовляючись від т.зв. "сценічних" стилізованих костюмів, червоних чобіт, макіяжу й гриму та іншого "клубівського" реквізиту. Справа в тому, що до

сьогодні в Україні спеціалісти, які працюють із фольклорними гуртами, не відрізняють стилістику академічного відтворення фольклору на сцені (в стилі хору ім. Г. Віршовки або ансамблю П. Вірського) від автентичної народної традиції, для якої визначальним є принцип дотримання традиційності, спонтанності й невимуженості.

У структурі фольклорних програм концертного типу найкраще дотримуватися принципів контрасту, чергуючи різні номери за:

- 1) жанром (хорові, танцювальні, інструментальні)
- 2) віковим складом (дитячі, дорослі, людей похилого віку)
- 3) регіонами й етнічними групами

Так можна досягнути ефекту різноманітності в програмі й підвищити інтерес до дійства, адже однотипність стомлює й пригнічує емоційний стан глядачів. "Народні свята досягають масштабності образу за рахунок насиченості контрастами величю й смішного, зіставлення всього можливого багатства жанрів, стилів, натуралізму й умовності, розмаїття видовищних форм та подій. Це ще один вимір всесвіту – його естетична неосяжність, бездонність людини, невичерпність народ. – писав відомий український режисер Віктор Кісін. – Психологічне та естетичне розмаїття здатне утворювати образний аналог Всесвіту. Отже, супервидовище можна створити на звичайній сільській вулиці, маючи якихось два-три десятка самодіяльних виконавців" [2, 71].

Найбільше схвалення отримує інтерактивна участь у всіх акціях максимального загалу всіх, хто прийшов на фольклорний форум. Наприклад, на фестивалі в Кам'янець-Подільську у стінах фортеці не тільки відтворювались народні весільні обряди, а й молодята дійсно святкували свій шлюб. Це не було відродженням якогось обряду. Це родинна подія безпосередньо набувала видовищно-розважальних форм дозвілля.

Отже, розглянувши форми й засоби режисури у створенні фольклорних фестивалів, можна підсумувати, що основною сучасною тенденцією є використання нових підходів при відтворенні традиційної народної культури на фестивальних майданчиках. Мистецтво режисури подібних фестивалів полягає у створенні органічного, тематично єдиного сплаву різних видів мистецтв. Режисер, який працює на фольклорному фестивалі, має бути добре обізнаним із світовою фольклорною культурою, цікавитися народною музикою, обрядами, костюмами тощо. З іншого боку, він обов'язково має бути в курсі останніх напрямків у сучасному мистецтві як театральному, так і інших видів мистецтва (музиці, танців, живописі, скульптурі, архітектурі тощо). Сьогодні режисер фольклорних фестивалів часто поєднує в своїй особі продюсера, арт-директора, сценографа, піарщика, але основним його завданням є: розробити загальний режисерсько-постановочний план заходу й послідовно вмотивоване дійство, розробити мізансцени, поєднати окремі епізоди (документальні, художні), за законами драматургії подати логічну композицію всього дійства та окремих його епізодів, де складовими будуть пролог, розвиток дії, кульмінація, епілог, а також головна подія свята, що емоційно позитивно впливатимуть на всіх учасників фольклорного дійства.

Література

1. Афанасьєв Ю.Л. Характерні особливості та функції фольклорних фестивалів /Афанасьєв Ю.Л., Чернецька С.Ю. // Вісник ДАККіМ. – Вип.4 . – К., 2011.
2. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія; Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини /Кісін В. – К.: Видавничий дім "KM Academia", 1999. – 268 с.
3. Мухарський Д. Свято – моя професія /Мухарський Д., Конькова Г. – К.: ВАТ "Вид-во "Київська правда", 2009.
4. Смітсонівський фольклорний фестиваль мандрує Україною [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/3545746.html>.
5. Хренов Н.А. Зрелища в епоху востання масс /Хренов Н.А. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
6. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору /Хрома Г. // Вісник КНУКіМі: Зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2003. – С. 109-120.
7. Fiestalonia International Art Festivals [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fiestalonia.com/catalonia-folk.html>.

References

1. Afanasiev Yu.L. Kharakterni osoblyvosti ta funktsii folklornykh festyvaliv /Afanasiev Yu.L., Chernetska S.Yu. // Visnyk DAKKKiM. – Vyp.4 . – K., 2011.
2. Kisin V. Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia; Zhyttia. Aktor. Obraz: Iz tvorchoi spadshchyny /Kisin V. – K.: Vydavnychiy dim "KM Academia", 1999. – 268 s.
3. Mukharskyi D. Sviato – moia profesiia /Mukharskyi D., Konkova H. – K.: VAT "Vyd-vo "Kyivska pravda", 2009.
4. Smitsonivskiyi folklornyi festyval mandruie Ukrainoiu [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/3545746.html>.
5. Khrenov N.A. Zrelischa v epokhu vosstaniya mass /Khrenov N.A. – M.: Nauka, 2006. – 646 s.
6. Khroma H. Folklorni festyvali Ukrainy i problemy stsenichnoho vtilennia folkloru /Khroma H. // Visnyk KNUKIMi: Zb. nauk. prats. – Vyp. 6. – K., 2003. – S. 109-120.
7. Fiestalonia International Art Festivals [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://fiestalonia.com/catalonia-folk.html>.

Толубко В. А.

Режиссура фольклорного фестиваля

Исследуются виды современных фольклорных фестивалей и их драматургия. Рассматривается динамика режиссуры фольклорного фестиваля, анализируется специфика работы режиссера фестиваля, сочетающая традиционные и современные методы для воплощения заданий, которые стоят перед режиссерской группой (создание концепции, формата, сквозного действия, основного фестивального события, сценографии, звукового и светового оформления площадок, постановка открытия и закрытия фестиваля и т.д.).

Ключевые слова: режиссура, фольклорный фестиваль, сценическое действие, зрелищность.

Tolubko V.

Directing Folk Festival

The dynamics of directing of the modern folk festivals, their drama, set design, as well as the specifics of the entire director's production group are studied.

Folk festivals in Ukraine are very popular and constantly gather an audience of thousands. Today, in the era of globalization such folk forums facilitate cultural exchange between nations, ethnic groups and social organizations. Wide range of information about different cultures contribute peace between nationalities and the reduction of antagonism and aggression between them. However, globalization is also associated with the progressive unification of the many aspects of national cultures that gives rise to the opposite trend when the aggressive imposition of "leveling" of the cultural space causes the opposite reaction – an interest in their own cultural traditions and in folk traditions of other nations, and the desire to protect their own cultural values. In Ukraine, the interest in folk culture has its own characteristics. In terms of permanent forbiddance on Ukrainian language and national identity only folk tradition was the constant foundation that contributed to the revival of Ukrainian culture as an independent phenomenon in European cultural context. Therefore, in Ukraine, folk festivals are very popular as a way of the own cultural identity. Ukrainian folk culture does not lead just only to the rustic culture, but it includes also the culture of other social stratum, such as the Cossacks, handicraft, as well as gentry and knightly traditions of Ukrainian cultural and political elite. This cultural stratum has a huge potential for dramatic theatrical festival shows.

A distinctive feature of the folk festivals is the maximum concentration around national cultural tradition that at such events is relayed into the theatrical and entertainment forms. The main task of the director is the organic combination of traditional culture, unprofessional, variability, which is a priori of folk culture, with certain rules and laws of the performing arts as a professional skill. One should avoid mechanical transfer of traditional ceremonies, songs, games on the festival scene, and tends with the artistic methods to convey the atmosphere of festive folk culture. The director faces the task of an organic combination of the past and present, as well as the construction of the festival action in such way as to motivate and inspire a contemporary with folk tradition, to light and present in the aesthetic language of modernity.

Another important factor in today's director of folk festivals, is the commercialization of the festival movement, as a part of the tourism infrastructure. A modern folk festival director faces the task to pay the maximum attention to the commercial part of the event, which affects on the director's vision of the overall festival picture, and on the selection of its members, expressive artistic methods and directing techniques. So, folk festival director often combines his work with the administrative work of the director, art director, producer.

First of all, before the director is the task to develop a spectacular artistic explication, the original format of the festival, to consider the through action that should tie into a coherent, logical sequence the performances of the festival participants; to offer an original set design, sound and lighting design of the stage platforms, to develop the director's explication of the opening and closing ceremonies, as well as the main event of the festival. Typically, theatrical spectacle of the festival becomes the central festival event, that expresses the main idea of the festival.

Today, folk festivals have different formats, that depend on the status of financial opportunities, concepts, themes of the event. The format of folk festival, aesthetics and style are also dependent on whether it is dedicated to folk culture of a particular ethnic group or has the genre direction, or demonstrates the tradition of a small area (village, district, local) or the tradition of the specific historical time (the prince, Cossack times, the era of Baroque and others).

Global trend of folk festivals is the active usage of landscape and architectural attractions as the venue of folklore activities, that contributes to the attractiveness of visitors, enhances the aesthetic appreciation of folk activities, expand their cultural and educational program. In the other turn, the venue of the festival dictates the choice of artistic media and the formation of the artistic design of the theatrical spectacle. This is due to the general tendency of visualization and entertainment of cultural events of all levels. The folk festival, as well as any other festival, it is a complex, synthetic and multifunctional phenomenon, not just the sum of several theatrical shares. By definition, on the festival it should be general encouraged atmosphere of the fest, like a holiday, where all participants are competent.

One of the main tasks for the director of the folklore festival is the creation of the conceptual drama and director plan of the full event, taking into account the features of the traditional genre of folk art. Today shooting script (implemented as a common scheme or libretto) of the folk festival has the several canonical constants: opening ceremony, parade, procession of participants, concerts and individual performances, improvised performances, competitions, culminating action and grand final (Gala).

In the structure of folklore programs, that have spectacular type, it is recommended to follow the principle of contrast, alternating different performances by: a) the genre (choral, dance, instrumental), and b) the age composition (children, adults, the elderly), and c) regional characteristics. So you can achieve the variety of programs, raise the interest for action as the monotonous performances tire and depress the emotional mood of the audience. Special emphasis is directed to the interactive participation in all the actions the maximum number of those who are on our folklore.

Having reviewed the basic principles, forms of folk festivals direction, it can be summarized that the main current trend is to use new, original approach for playing, reconstruction and representation of traditional folk culture. Direction skill at such festivals consists of creation the fascinating spectacle and unique atmosphere of the national holiday with the help of the organic, thematically unified fusion of different types of art.

Keywords: direction, folk festival, stage performance.

Історія

УДК 356.35:7.045(477) "20"

Карпов Віктор Васильович
кандидат історичних наук

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВІЙСЬКОВОЇ СИМВОЛІКИ УКРАЇНИ: XX століття

Стаття присвячена історичним аспектам розвитку військової символіки України. Розглядаються культурологічні, світоглядні та релігійні основи символіки у контексті історичних трансформацій суспільства. Стверджується неперервність народних традицій у виборі символів Української держави та її війська. Дається характеристика історіографії та джерельної бази теми наукового дослідження. Доводиться, що за основу при опрацюванні символіки Збройних сил та інших військових формувань України бралися класичні закони геральдики та спеціальних історичних дисциплін, кращі зразки минулого, які відповідали давньому корінню українського народу.

Ключові слова: *військова символіка, Збройні сили України, Українське військо.*

Продовжуючи науковий дискурс, представлений у попередній нашій статті (Вісник НАКККіМ. – 2013. – № 4), зазначимо, що подальше становлення української символіки пов'язане з періодом перебування колишньої території Давньої Русі у складі Великого князівства Литовського і Польського королівства, а пізніше – під владою об'єднаної польсько-литовської держави – Речі Посполитої. Не дивно, що з середини XIV ст. розвиток української символіки зазнавав великих впливів литовської і польської геральдичних традицій.

У цей час військова служба в українських князівствах базувалась на принципі землеволодіння: кожен, хто мав землю, повинен був її захищати й виходити на війну на коні та в повному озброєнні. Власник помістя виводив під прапор князя певну кількість озброєного люду. У XIV ст. українське військо являло собою ополчення з різних соціальних груп: передусім князів, бояр і "людей". Серед князів були удільні, які володіли на правах отчини великими землями і носили титул "великих" та служební, до яких належали нащадки васалів періоду правління Рюриковичів, давні литовські шляхтичі та вихідці з татарських родів, які прийняли підданство того чи іншого удільного князя [15,15]. За прикладом великого князя литовського удільні князі мали власний двір – багатогранну військову структуру на зразок давньої княжої дружини, навколо якої і створювалося військо. Роль штабу, на думку вченого Б.Черкаса, виконувала рада, що складалася з родичів правителя, васальних або службєбних князів і панів та представників церкви.

Мобілізація у Великому князівстві Литовському проходила за територіальними округами – намісництвами чи староствами. Окремі представники аристократії могли входити до війська князя під власним прапором. Коли військо виступало у похід князь ділив його на полки. У військовому мистецтві важливим фактором був соціально-майновий статус. Князі, пани, зем'яни (бідніші бояри, які виводять на війну малу кількість вояків або виступають у похід самостійно) стояли у перших рядах, а слуги і міщани розміщувалися позаду. Васали шикувалися за своїми сюзеренами. Таке шикуння мало свою логіку, адже заможніші вояки володіли сучаснішою зброєю і кращими бойовими кіньми. Це, у свою чергу, позитивно відзначалося на силі атак [15,19].

Виходячи з традиції організації війська у Великому князівстві Литовському, можна допустити, що роль прапора, як і у Давній Русі, є визначальною і традиції його використання й символічного значення у битві продовжуються. Водночас особливістю є те, що на прапорах зображуються символи або великого князя, або удільного князя, а згодом на початку XV ст. [5, 36], з розвитком європейської геральдики – територіальні символи, що з видозмінами використовувалися до XVIII ст. Відповідно, кожен військовий підрозділ виступав до битви під прапором із власною земельною символікою.

Новий етап у розвитку української військової символіки тісно пов'язаний з появою козацтва і його військово-політичної організації – Запорізької Січі, національно-визвольною боротьбою українського народу та зародженням Козацької держави в середині XVII ст.

До козацьких клейнодів, тобто символів війська, належали полкові прапори та сотенні значки, гетьманські бунчуки, військова музика – литаври, а також атрибути влади козацької старшини – булави гетьманів, перначі полковників, тростини військових суддів, каламарі писарів.

Козаки отримували прапори з різних джерел. Реєстровці отримували прапори та інші клейноди від королів Речі Посполитої або від царів Московської держави на знак їх перебування на королівсь-

кому або царському утриманні. Наймаючись до складу європейських, та й не тільки, армій козацькі загони отримували прапори як символи найманства. Нарешті, під час Визвольної війни козацькі полки "власним коштом" "строїли" (тобто створювали) свої прапори різноманітних розмірів, форматів і кольорової гами [11,9].

Серед козацьких клейнодів – військових відзнак і бойових регалій, інших атрибутів вояцької слави та гетьманських повноважень – у період козаччини чільне місце займали саме військові прапори [10, 3]. Історичні документи свідчать, що клейноди надавалися гетьманам України – Богдану Хмельницькому, Юрію Хмельницькому, Івану Брюховецькому, Петру Дорошенку, Дем'яну Многогрішному, Івану Самойловичу, Івану Мазепі, Івану Скоропадському, Данилу Апостолу, Кирилу Розумовському, а також кошовим отаманам Війська Запорізького.

Розуміючи значення козацтва як у воєнному, так і в суспільно-державному форматі, литовські князі, а потім польські магнати намагалися використати його у власних цілях. Наймаючи козаків на воєнну службу, їм вручали військові символи. За літописом гадяцького полковника Григорія Граб'янки, вперше клейноди козакам було надано у 1596 р. польським королем Стефаном Баторієм: "...постави їм корогов, бунчук, булаву і на печаті гербрицер із самопалом, на голові ковпак перекирвлений" [7, 202]. Цієї наукової версії дотримувалося чимало авторитетних істориків (зокрема Дмитро Яворницький). Водночас деякі дослідники української минувшини вважають її гіпотетичною, оскільки "Літопис Граб'янки" був написаний на початку XVIII ст., а поширена у польській історіографії роль Баторія як "організатора козацького війська" значно перебільшена. Так, Михайло Антонович зібрав свідчення історичних джерел про спільний похід восени 1594 року Наливайка і Лободи на Молдавію. Там згадується кармазинова із золотом корогва, що мала чорного орла, й друга з орлом білим. Ці прапори привезли Наливайкові із Праги послы цісаря Рудольфа II, прийняті ним на службу шляхтич Станіслав Хлопіцький і знаний мемуарист – історик Еріх Лясота [1, 5]. Ці прапори, як і корогви, даровані козакам володарем Максиміліаном і Семигородським князем (з їх родовими гербами), запорожці потім втратили після поразки повстання під проводом Наливайка та Лободи [4, 47].

У деяких наукових джерелах згадується про Богдана Ружинського, котрий очолив козацьке військо у воєнних баталіях проти татарських наскоків. Очевидно, що цей ватажок користувався значним авторитетом у польських правителів. У 1575 році хроніст Варфоломей Попроцький видає панегірик, в якому згадує Ружинського як хороброго лицаря. Наступним королем Польщі 1 травня 1576 року було проголошено Стефана Баторія, коронованого сеймом Речі Посполитої у Кракові. Новий монарх віддає Ружинському королівське повеління: зібрати військо і негайно вирушити на боротьбу з Туреччиною. Цей похід завершився для козаків успішно, а Крим та Османська імперія ще довго тремтіла, згадуючи відчайдушів-запорожців. Відтак, козацький полководець і його військо було щедро нагороджено: отримало королівські привілеї. А Богданові Ружинському вручили клейноди – знамена, бунчук, булаву та військову печатку. У королівській грамоті зазначалося "... жалусем гетьману...клейнод сей, що добут працею і кровію козацькою" [7, 202].

Значного розквіту набуло українське військове прапорництво у легендарну козацько-гетьманську добу другої половини XVII століття. Протягом років постійно тривало збагачення, посилення національних ознак за формою і змістом, створення системи полкових, сотенних стягів, прапорів для військових походів.

Вищою відзнакою гетьманської влади була велика корогва, яка водночас репрезентувала і підвладну гетьману людність та територію. Мала корогва являла собою фактично особистий штандарт гетьмана, на його полотнищі зазвичай зображувався особистий шляхетський герб. Кожен козацький полк мав свою велику корогву як знамено полку, малу корогву як особистий штандарт полковника, а також сотенні знамена. Вже у XVII ст. знамена козацького війська були або однієї барви – червоними, жовтими, малиновими, синіми, або поєднували їх кілька. Ця особливість полегшувала керування військами на полі бою.

Традиції козацьких прапорів розвивалися й протягом XVIII століття. Проте у XVIII ст. козацьке прапорництво розвивалося під контролем російського уряду. В 1712 р. Петром I був виданий акт, згідно з яким прапори для полків повинні були виготовлятися у Збройній палаті Кремля. Близько середини XVIII ст. полкові корогви поступово уодноманітнили. Полотнище мало здебільшого блакитний колір. На ньому зображувався, за свідченням тодішніх джерел, "національний герб". За умов, коли військова українська адміністрація водночас виконувала і цивільні функції, на цю роль природно висувався "козак з мушкетом".

Отже, прапорництво Війська Запорізького і Запорізької січі пройшло складний шлях еволюції. Спочатку символіка прапорів мала за основу геральдичні знаки польсько-литовської держави – Речі Посполитої. Пізніше на козацьких прапорах з'являються російські, австрійські, турецькі державні символи. Лише після остаточного переходу українського козацтва під владу Росії у XVIII ст. виробилась в основному усталена символіка прапорів.

Отже, варто відзначити, що символіка українського козацтва об'єктивно залежала від суспільно-політичних процесів, які відбувалися на теренах тогочасної України. Вона тісно пов'язана з культурними традиціями та релігійними уподобаннями українського народу та козацтва в цілому, в основі своїй відображаючи традиції православ'я.

У добу розквіту українського козацтва, як відзначає видатний дослідник та збирач козацької епохи Дмитро Яворницький, під завивання степового вітру, під ревіння Чорного моря та брязкіт зброї народилося безліч справді художніх народно-козацьких дум та народно-козацьких пісень, що вражають і незрівнянною красою, і гармонійними мелодіями, і цілковитою злагодою з історичною правдою, і надзвичайно теплим почуттям, у них захованим, і прекрасним трагізмом, що викликає мимовільні сльози у слухача [6, 6]. Ці слова слід віднести і до народження козацької символіки, сповненої духовної глибини та відданості, прагненню до свободи, відображеному у лаконізмі символів. Символіка козацького війська складає духовне багатство українського народу, передавалася із покоління в покоління як орієнтир у споконвічному устремлінні до самостійності.

Потреба у відродженні української символіки виникла під час національно-визвольної революції 1917-1918 років. У лютому 1918 р. голова Центральної Ради М. Грушевський виступив із пропозицією визнати як державний герб Української Народної Республіки (УНР) зображення тризуба. Обґрунтовуючи свій вибір, М.С. Грушевський писав, що УНР, ставши наново державою самостійною, незалежною, змушена вибрати собі й державний герб. Найбільш натуральна річ для неї – звернутись до тих старих державних знаків чи гербів, які вона використовувала за старих часів. Найкращий знак був на київських грошах часів Володимира Великого, його й бере собі за герб наша відновлена Українська держава.

Первісним кроком запровадження символіки УНР вважається рішення виконкому Центральної Ради – так званої Малої Ради – від 18 січня 1918 року. В цей день Мала Рада ухвалила також проект українського морського прапора. 22 березня 1918 року Центральна Рада затвердила жовто-блакитний прапор і державний герб (тризуб) як державні символи Української Народної Республіки.

Тризуб залишався гербом й за часів Директорії. Однак у період правління гетьмана П.Скоропадського за державний герб було обрано символіку козацької держави К.Розумовського – козака з мушкетом. 13 листопада 1918 року жовто-блакитний прапор став державним прапором Західноукраїнської Народної Республіки. 20 березня 1920 року він був прийнятий і на Підкарпатській Русі, а в 1939 році і в Карпатській Україні.

На основі вивчення історії розроблення і впровадження символіки Української армії за доби Визвольних змагань можна виділити три етапи процесу опрацювання та вироблення державної та військової символіки. Перший – період Центральної Ради з 20 листопада 1917 р. до 29 квітня 1918 р. У цей час зміни у військовій формі були незначні. Проте заслуга першої української влади полягала в тому, що вона зробила дуже важливий і відповідальний крок до створення однострою власної української за характером армії. Оцінюючи зроблене на цьому етапі, треба не випускати з уваги складну тогочасну військово-політичну й економічну ситуацію, стан країни, а також те, що армія створювалася на міліційній основі.

На другому етапі – в період Гетьманату П.Скоропадського з 29 квітня до 14 грудня 1918 р. було виконано основну роботу щодо створення однострою для Української армії, зокрема встановлено українську кокарду, погони, почалося розроблення польової форми, запроваджено спеціальну форму для корпусів, дивізій Української армії, а також штабу і конвою гетьмана. За свідченням історика Віктора Вороніна у цей період фактично було опрацьовано нагородну систему Української держави, однак не впроваджено [3, 34].

Період Директорії (кінець 1918 – 1920 рр.) – це третій, останній етап. Тоді військова форма Української армії зазнала значних змін: на нові замінено знаки розрізнення, встановлені за Гетьманату, закінчено розроблення похідної форми і уодноманітнення її до загального військового зразка тощо. Водночас систематизовано ранги Української армії, знайдено українські відповідники до військових звань [8, 12]. Також особливістю цього періоду є опрацювання військових нагород і впровадження бойових прапорів військових частин.

Загалом у період боротьби за державність України протягом трьох недовгих, але насичених подіями років, символіка Української армії розвинулася від жовто-блакитних пов'язок на рукаві до цілком завершеної і перевіреної під час бойових дій системи символіки.

У період панування в Україні радянської влади, власне за національним характером українська символіка загалом, та військова зокрема, розвивалися за кордоном. Спочатку у таборах інтернованих вояків армії Української Народної Республіки та згодом у місцях компактного проживання українців в еміграції. На території України, що перебувала під владою Рад, символіка була позбавлена національного колориту. Українська Соціалістична Радянська Республіка мала свій червоно-синій прапор та герб, що складався із зображення на щитку серпа і молота на фоні сонця, що сходить, а над ними напис "У.С.Р.Р.". Щиток з обох боків обкладений колосками пшениці, які знизу обвита стрічкою з написом "Пролетарі усіх країн єднайтесь!". Пізніше у 1949 році до герба було додано стрічку із таким же написом російською мовою та у горі між колосками вставлено п'ятикутну зірочку. Стрічки переміщено на колоски по бокам, а на низу розміщено стрічку із написом "Українська РСР" [5, 212].

Інший період розвитку української військової символіки припадає на часи Другої світової війни. У 1938 році постає Карпатська Україна та її військово-формування Карпатська Січ [13, 27]. У системі військової символіки України історія символіки цього військового формування є важливою, тому що дає пояснення традиціям виникнення та використання таких елементів українського військового костюма, як шапка-мазепинка, котильйон та ін. Карпатська Січ, попри те, що не була регулярною армією,

мала свій характерний кроєм однострій, оздоблений знаками розрізнення [9, 280]. Без висвітлення питання опрацювання та використання символіки Карпатської Січі дослідження проблематики історичних передумов, традицій української військової символіки в цілому буде незавершеним.

Також у період Другої світової війни та до 1956 року діяла Українська Повстанська армія. За основу її символіки було взято символ тризуба як герба держави та жовто-блакитної пов'язки, кольорів прапора, тобто символів української державності. Однак кольори прапора самої армії були червоно-чорні. Ці кольори були покладені в основу системи нагород УПА.

До цієї системи належали нагороди за бойові заслуги, за поранення та за працю задля української армії. Серед багатьох українських військових підрозділів, що діяли у роки Другої Світової війни, власні нагороди мала тільки УПА, хоча у якості знаків розрізнення мали відзнаки й інші формування [14, 168]. Це унікальний приклад існування цілісної системи багатоступеневих нагород для відзначення повстанців, які протягом тривалого часу вели визвольну боротьбу у ворожому оточенні [12, 35]. Однак існування цієї системи є маловідомим.

Нагороди УПА встановлено 2 січня 1944 року наказом Головного командування УПА, стверджує дослідник О. Кучерук. Таку ж інформацію подає історик Д. Веденєєв [2, 36]. Це Золотий Хрест Бойової Заслуги (1 і 2 класи), Срібний Хрест Бойової Заслуги (1 і 2 класи), Бронзовий Хрест Бойової Заслуги (ними нагороджували тільки вояків УПА), Золотий Хрест Заслуги (1 і 2 класи), Срібний Хрест Заслуги (1 і 2 класи), Бронзовий Хрест Заслуги (нагороджували як вояків УПА, так і цивільних осіб) [14, 168]. 6 червня 1948 р. постановою Української Головної Визвольної Ради встановлено медаль "За боротьбу в особливо важких умовах".

Нагороди Української Повстанської армії посідають чільне місце у фалеристичній спадщині України. Безумовно, їх не можна класифікувати як відзнаки державного рівня [14, 170]. Вони скоріше є нагородами певної військової формації і були засновані проводом цієї формації під час бойових дій. Тому нагороди УПА мають бойовий характер. Відзнаки УПА мають власну внутрішню логіку і є цілісною системою, яка побудована за принципом відповідності класу і ступеня нагороди значущості заслуг і зорієнтована на вшанування як військових, так і цивільних осіб за їхню особисту роль у національно-визвольній боротьбі.

З початком формування української державності наприкінці ХХ століття погляди провідних політичних та громадських діячів у питанні впровадження державних символів базувалися на історичних традиціях. Саме жовто-блакитні кольори прапора та герб князя часів Київської Русі Володимира Великого – Тризуб – у свідомості українського народу ототожнюються з існуванням держави під назвою Україна. Не випадково у часи радянської влади в Україні не тільки заборонялося, а й переслідувалося використання цих символів у громадському, особистому чи політичному житті. Наявність таких символів, а ще більше їх носіїв та прихильників свідчить про існування у суспільстві прагнень до національної державності. Із набуттям незалежності стало цілковито зрозумілим обрання жовто-блакитного прапора та тризуба символами Української держави.

Становлення державної військової символіки опиралося на ініціативу громадських рухів, науковців та розуміння військовиками того незаперечного факту, що символіка війська не тільки тісно пов'язана з державною символікою, але й в основі своїй має базуватися на її принципах і відображати приналежність війська своїй державі у першу чергу і тим завданням які покладаються державою на армію.

Творення військової символіки незалежної України відбувалося в часи складного процесу державного та військового будівництва. Як і сама держава, що утворилася на уламках Радянського союзу, так і армія в один момент не могли зламати напрацьовані та впроваджені роками традиції використання радянських символів і стати на позиції державної самобутності. Однак, слід відзначити, що за основу в опрацюванні символіки військових формувань бралися класичні закони геральдики та інших спеціальних історичних дисциплін, кращі зразки минулого, які відповідали давньому корінню українського народу.

Література

1. Білокінь С. Погляньмо вглиб історії / Білокінь С. // Тернопіль. – 1992. – № 5-6. – С. 5.
2. Веденєєв Д. До історії нагородної системи Української Повстанської Армії / Веденєєв Д. // Однострій. – Ч. 8. – 2004. – С. 36-42.
3. Воронін В. Люди, держава, нагороди ... Нагородна система України ХХ – ХХІ століть: виникнення та розвиток в умовах політичних і соціально-економічних трансформацій держави і суспільства: [монографія] / Віктор Воронін. – Харків: Фоліо, 2013. – 320 с.
4. Гломозда К. Історичні гербові відзнаки та прапорові барви України / Гломозда К., Яневський Д. // Український історичний журнал. – 1990. – № 4. – С. 47-50.
5. Гречило А. Українська територіальна геральдика / Гречило А. – Львів: Інститут української археографії імені М.С.Грушевського НАН України, Українське геральдичне товариство, 2010. – 280 с.
6. З української старовини: Альбом / Текст Д.І.Яворницького; Мал. М.С.Самокиша, С.І.Васильківського; пер. з рос. та упоряд. Ю.О.Іванченка. – К.: Мистецтво, 1991. – 316с.: іл.
7. Замлинський В. Історія України в особах: IX – XVII ст. / Замлинський В., Войцеховська В., Галаган В. – К., 1993. – С. 202.
8. Карпов В. Військова символіка держави / Карпов В., Табачник Д. – К.: Либідь, 2007. – 296с.: іл.
9. Кравцевич-Рожнецкий В. Украинские военные знаки отличия первой половины XX века / Кравцевич-Рожнецкий В., Панасенко В. – К.: ООО "НПФ "Tanais", 2009. – 336 с.: ил.

10. Круковський О. Українська фалеристика (із фондів Львівського історичного музею). / Круковський О., Пахолко С. – Львів: Априорі. 2011. – 120 с.: іл.
11. Липа К. Військо Богдана Хмельницького / Катерина Липа, Олекса Руденко. – К.: Наш час, 2010. – 63с.
12. Музичук С. Українська Повстанча Армія. / Музичук С., Марчук І. – Рівне, 2006. – 56 с., кол. іл.
13. Пагіря О. Карпатська Січ: військове формування Карпатської України. / Пагіря О. – К.: Темпора, 2010. – 152 с..
14. Табачник Д. Нагороди України: історія, факти, документи: У 3 т. / Табачник Д., Безгін І., Бузало В., Дмитрієнко М., Курас І., Куценко В., Яковлева Л. – К.: "Українознавство", фірма "ARC-Ukraine", 1996. – Т. 1, – 288 с.
15. Черкас Б. Степовий щит Литви. Українське військо Гедиміновичів (XIV ст. – XVI ст.): науково-популярне видання / Черкас Б. – К.: Темпора, 2011. –144 с.: іл.

References

1. Bilokin S. Pohlianmo v hlyb istorii / Bilokin S. // Ternopil. – 1992. – № 5-6. – S.5.
2. Viedenieiev D. Do istorii nahorodnoi systemy Ukrainskoi Povstanskoi Armii / Viedenieiev D.// Odnostrii. – Ch.8. – 2004. – S.36-42.
3. Voronin V. Liudy, derzhava, nahorody ... Nahorodna systema Ukrainy XX – XXI stolit: vynyknennia ta rozvytok v umovakh politychnykh i sotsialno-ekonomichnykh transformatsii derzhavy i suspilstva: [monohrafiia] / Viktor Voronin. – Kharkiv: Folio, 2013. – 320 s.
4. Hlomozda K. Istorychni herbovi vidznaky ta praporovi barvy Ukrainy /Hlomozda K., Yanevskiy D. // Ukrainnyi istorychnyi zhurnal. – 1990. – № 4. – S.47-50.
5. Hrechylo A. Ukrainka terytorialna heraldyka / Hrechylo A. – Lviv: Instytut ukrainiskoi arkheohrafiyi imeni M.S.Hrushevskoho NAN Ukrainy, Ukrainske heraldychnе tovarystvo, 2010. – 280 s.
6. Z ukrainiskoi starovyny: Albom / Tekst D.I.Yavornytskoho; Mal. M.S.Samokysha, S.I.Vasylykivskoho; per. z ros. ta uporiad. Yu.O.Ivanchenka. – K.: Mystetstvo, 1991. – 316s.: il.
7. Zamlynskiy V. Istoriia Ukrainy v osobakh: IKh – KhVII st. / Zamlynskiy V., Voitsekhovska V., Halahan V. – K., 1993. – S.202.
8. Karpov V. Viiskova symbolika derzhavy /Karpov V., Tabachnyk D. – K.: Lybid, 2007. – 296s.; il.
9. Kravtsevich-Rozhnetskiy V. Ukrainskie voennye znaki otlichiya pervoy poloviny XX veka / Kravtsevich-Rozhnetskiy V., Panasenko V. – K.: OOO "NPF "Tanais", 2009. – 336 s.: il.
10. Krukovskiy O. Ukrainka falerystyka (iz fondiv Lvivskoho istorychnoho muzeiu). / Krukovskiy O., Pakholko S. – Lviv: Apriori. 2011. – 120 s.: il.
11. Lypa K. Viisko Bohdana Khmelnytskoho / Kateryna Lypa, Olekxa Rudenko. – K.: Nash chas, 2010. – 63с.
12. Muzychuk S. Ukrainka Povstancha Armiia. / Muzychuk S., Marchuk I. – Rivne, 2006. – 56 s., kol. il.
13. Pahiria O. Karpatska Sich: viiskove formuvannia Karpatskoi Ukrainy. / Pahiria O. – K.: Tempora, 2010. – 152 s.
14. Tabachnyk D. Nahorody Ukrainy: istoriia, fakty, dokumenty: U 3 t. / Tabachnyk D., Bezghin I., Buzalo V., Dmytriienko M., Kuras I., Kutsenko V., Yakovlieva L. – K.: "Ukrainoznavstvo", firma "ARC-Ukraine", 1996. – Т. 1, – 288 s.
15. Cherkas B. Stepovyi shchyt Lytvy. Ukrainske viisko Hedyminovychiv (KhIV st. – KhVI st.): naukovopopuliarne vydannia / Cherkas B. – K.: Tempora, 2011. –144 s.: il.

Карпов В. В.

Исторические предпосылки военной символики Украины: XX столетие

Статья посвящена историческим аспектам развития военной символики Украины. В ней рассматриваются культурологические, мировоззренческие и религиозные основы символики в контексте исторических трансформаций общества. Утверждается непрерывность народных традиций в выборе символов Украинского государства и его вооруженных сил. Анализируется историография и источниковая база темы научного исследования. Доказывается, что в разработке символики Вооруженных сил и других военных формирований Украины за основу были взяты классические законы геральдики, специальных исторических дисциплин, лучшие образцы культуры прошлого украинского народа.

Ключевые слова: военная символика, Вооруженные силы Украины, Украинская армия/

Карпов В.

Historical background military symbols of Ukraine: the twentieth century

Military symbols of Ukraine rightfully became the subject of attention of historical science, because it has its own very rich history and tradition. The degree of development of military symbolism scientific topics and its source base proved insufficient and fragmented study the problem of the formation and development of military symbols of Ukraine, which further confirms its relevance.

In historical science confirmed the view that symbolism in one form or another form appears at the peniaeb of the emergence of stable social groups. One of the brightest pages of national history is the Scythian period. Researchers touched one another on symbolism troops Scythians. Their works can show scattered descriptions of folk customs and traditions, formed the basis of the Scythian military symbols.

Scythian army attributes were intended to symbolize the position of military officers in the military organization. The symbol of the various levels of government were specific headwear, pectoral or rate, precious axes, maces and shestoper. The main axes could be a sign of power or sticks commanders. Clubs and shestoper played sacral and representative role. They were a symbol of high social status of their owners. At the Scythians brought the sword oath. Scythian military badges on long poles were used to control the units in battle.

So, the Scythians used in its military activities symbolism, based on their perception of the construction world. Actually most characters are taken from the life of the Scythians and inscribed in the traditions and customs. They have functional character.

Use symbols to denote troops observe in times ancient. Increasing the number of sources, both written and archaeological, allow you to more fully reflect the symbolism reconstruct this historical period. At its core lay princely signs

that they did in the arms, flag, stamps, Pasach, pendants men, pottery, household items stock, minted on coins and more. Princely characters played the role of individual characters of a particular ruler, and at the same time, tribal representatives dynasty emblems, signs of ownership, and in a sense – and attribute authority or government emblems.

At the military symbolism of Ancient important place was given to the flag. Military flags in IX-th century performed a number of important functions. They were used primarily as symbols: the rule of the country, capture the fortress or city, location commander. Flags were of great importance in all phases of military operations.

Further development of the Ukrainian symbolism associated with the period of stay of the former territory of ancient in the Grand Duchy Lytovment and the Kingdom of Poland and later – under the authority of the united Polish-Lithuanian Commonwealth- Commonwealth. No wonder the mid XIV century development of Ukrainian symbolism underwent major influences Lithuanian and Polish heraldic traditions.

A new stage in the development of Ukrainian military symbolism is closely linked with the emergence of the Cossacks and his military and political organization – Zaporizhzhya Sich national liberation struggle of the Ukrainian people and the emergence of Cossack state in the middle of the XVII century. By Cossack watches kleynod, its characters troops belonging to the regimental flags and Centesimal icons hetman horsetail, military music – drums and attributes of power Cossack – mace captains, colonels pernachi, canes military judges, clerks ink.

Among the Cossack watches kleynod prominently occupied with military flags. Prapornytstvo of the Zaporizhzhya and Zaporizhzhya Sich was difficult path of evolution. Originally symbolism of flags was the basis of heraldic symbols of the Polish- Lithuanian Commonwealth – Commonwealth. Later, the Russian Cossack banners appear, Austrian, Turkish state symbols. Only after the final transition of Ukrainian Cossacks under Russian rule in the eighteenth century developed a mostly well-established symbols of flags.

Thus, it should be noted that the symbols of Ukrainian Cossacks objectively dependent on socio-political processes taking place in the territory of contemporary Ukraine. It is closely linked to the cultural traditions and religious preferences of Ukrainian Cossacks and people in general, basically reflecting the traditions of Orthodoxy.

The need for a revived Ukrainian symbolism emerged during the national liberation revolution of 1917-1918. Have three stages process of elaboration and development of civil and military symbols. The first – period Tsentralnoyi Rady from 20 November 1917 to 29 April 1918. This time changes in military form are minor. The second stages – Hetmanat P. Skoropadskoho period from 29 April to 14 December 1918 was work major efforts to create a uniform for Ukrainians army. This period was actually processed awarding system Ukrainian state. In the third period – the period Directoria (end of 1918 – 1920) Main characteristic of this period is the elaboration and implementation of military awards military flags military units.

During the domination of the Soviet Ukraine, actually for Ukrainian national character symbolism in general, and the military in particular, have evolved abroad. First, in the camps of the army soldiers interned Ukrainian People's Republic and later in areas where Ukrainian in exile. On the territory of Ukraine, which was under the rule of the Soviets, was devoid of symbols of national colors.

Another period of Ukrainian military symbolism falls on the Second World War. In 1938 appears Carpathian Ukraine and its military force Carpathian Sich. The system of military symbolism Ukraine story symbolism of the military establishment is as important as providing an explanation of the origin and traditions of the use of such elements as the Ukrainian military costume hat mazepynka, cotillion and others. Also during World War II and until 1956 operated Ukrainian Insurgent Army. The basis of its symbolism was taken trident symbol as the emblem of the state and the yellow- blue armbands flag colors, ie symbols of Ukrainian statehood. However, the colors of the flag of the army were red and black. These colors were the basis of awards UPA.

Since the beginning of the formation of the Ukrainian state in the late twentieth century views of leading politicians and public figures in question implement state symbols based on historical traditions. Creation of an independent Ukraine military symbols occurred during the complex process of state and military construction. It should be noted that the basis for the elaboration of the symbolism of the Armed Forces and other military formations Ukraine undertook classical laws of heraldry, special historical disciplines, the best examples of the past, which corresponded to the ancient roots of the Ukrainian people.

Keywords: military symbols, the Armed Forces of Ukraine, the Ukrainian army

УДК 947.041

Казаков Олександр Олексійович
кандидат історичних наук, доцент
Крачковський Володимир Сергійович
старший викладач

РОСІЙСЬКО-ЛИТОВСЬКА ВОЄННА КАМПАНІЯ 1500 Р.: БИТВА НА ВЕДРОШІ

У статті здійснено огляд битви на Ведроші 14 липня 1500 р., яка стала ключовою подією російсько-литовської воєнної кампанії. Визначено ступінь наукової розробки теми у історіографії. Зроблено спробу аналізу і оцінки процесу підготовки і перебігу битви. Визначено військово-політичні результати битви і її вплив на систему міжнародних відносин у Східній Європі кінця XV початку XVI ст.

Ключові слова: Велике князівство Литовське, Російська держава, воєнна кампанія, битва, давньоруські землі, річка Ведрош.

Реалії сьогодення підвищують інтерес до історії формування державних територій та кордонів. У статті порушені проблеми співвідношення добровільності та насилля в процесі формування політ-

нічних держав Східної Європи. Одним з важливих етапів цього процесу є боротьба за давньоруські землі між Великими князівствами Московським і Литовським наприкінці XV – на початку XVI ст.

У науковій літературі висвітлювалися окремі аспекти проблеми, існує низка праць з дотичних тем.

Перший внесок в історіографію проблеми зробили російські історики XVIII – першої половини XIX ст.: В.М. Татищев, М.М. Бантиш-Каменський, М.М. Щербатов, М.М. Карамзін, С.М. Соловйов та ін.

У другій половині XIX – на початку XX ст. з'явилися спеціальні дослідження московсько-литовських відносин у працях Г.Ф. Карпова, М.К. Любавського, Ф.І. Леонтовича, О.Є. Преснякова та ін. У радянські часи дана проблема частково досліджувалася К.В. Базилевичем, А.Б. Кузнецовим, С.В. Думінім, А.Ю. Дворниченком та ін., а в сучасній російській історіографії – М.М. Кромом. Проте, фактично, немає жодної монографічної праці, в якій був би здійснений комплексний аналіз військово-політичної боротьби між Російською державою і Великим князівством Литовським наприкінці XV – на початку XVI ст.

Мета статті – висвітлення ключової події військово-політичної боротьби між Московською державою і Великим князівством Литовським за давньоруські землі наприкінці XV – на початку XVI ст., зокрема битви на р. Ведроші, та встановлення її наслідків.

Основні завдання статті:

- визначити ступінь наукової розробки теми у історіографії;
- виявити комплекс історичних джерел та визначити їх репрезентативність;
- проаналізувати хід війни 1500 р. і битви на Ведроші;
- визначити військово-політичні результати битви і її вплив на систему міжнародних відносин у Східній Європі того часу.

Базу дослідження склав комплекс архівних і опублікованих документальних матеріалів (літописи, розрядні і посольські книги, мемуари тощо). Крім того, використано результати досліджень вітчизняних і зарубіжних вчених з питань російсько-литовських відносин.

У процесі дослідження було використано проблемно-хронологічний, порівняльний методи дослідження, що передбачають комплексний підхід до вивчення проблеми. Поряд з класичним порівняльно-текстологічним методом та логічно-смысловим аналізом історичного матеріалу, в окремих випадках подається авторське трактування джерела, навколо якого точиться дискусія в науковій літературі.

На середину 80-х років XV ст. фактично був завершений процес об'єднання російських земель під владою великого князя московського. На порядок денний виходило завдання рішучої боротьби за приєднання до Московського царства давньоруських земель, захоплених упродовж XIV – на початку XV ст. Великим князівством Литовським. З другої половини 80-х років розпочинається тривала військова та дипломатична боротьба за давньоруську спадщину між Росією та Литвою [12, 300; 13, 126].

Наприкінці 90-х років XV ст. стосунки між Росією та Литвою знову загострилися. Це призвело до масового переходу русько-литовських князів зі своїми підданими під захист єдиновірної і могутньої Російської держави.

Упродовж зими 1499–1500 рр. відбулися події, які фактично означали перехід до відкритої конфронтації між Іваном III та Олександром Казимировичем. Усе розпочалося з переходу на московську службу князя С.І. Бельського разом з "отчиною" наприкінці 1499 – на початку 1500 рр. В грамоті Олександру Іван III пояснював, що причиною переходу князя було примушення до католицької віри ("пришла нужда о греческом законе"). 12 квітня 1500 р. С. І. Бельський прибув у Москву до великого князя. Іван III "пожаловал" його, прийнявши з вотчиною і з "отказом" на службу. На російську сторону перейшли міста Мценськ і Серпейськ [1, 433-436].

Вчинок С.І. Бельського став своєрідним поштовхом до руху за приєднання до Російської держави верховських та чернігово-сіверських князів. Показовим щодо цього є перехід на російську сторону давніх ворогів московського великого князя: онука Д. Шемяки – В.І. Шемячича та сина Можайського князя Івана Андрійовича – С.І. Стародубського (Можайського). В.І. Шемячич та С.І. Стародубський були власниками двох великих удільних князівств на литовській території [7, 301-302].

Тривала дипломатична боротьба і військова підготовка закінчилися. Іван III з великим терпінням і обачливістю підготував умови для початку воєнних дій. Розпочинаючи війну, Іван III, безперечно, мав готовий план дій, який вражав стратегічним задумом і широтою лінії фронту. Воєнні дії розгорнулися по всій довжині російсько-литовського кордону. Загальну картину розстановки московських військ та плани їх дій дав С. Герберштейн. Його дані підтверджуються розрядними книгами [4, 84].

Більшість літописних зведень розпочинають з повідомлення про дії південно-західної групи військ [2, 293; 14, 243]. 3 травня 1500 р., водночас із відправленням посольства І.І. Телешова, воєвода Яків Захарович "с многими людьми" виступив з Москви в напрямку на Брянськ [3, 67]. На російську службу перейшли князі Трубецькі й Мосальські [3, 67]. Ні про які військові зіткнення джерела не повідомляють – міста відкривали ворота перед московськими військами. Так зображують початок війни російські джерела. Подібним чином викладено події С. Герберштейном та литовськими хроніками [3, 66-67; 10, 111, 113; 11, 166; 14, 907-908; 15, 309-310].

Далі в літописах розповідається про дії військ західного (дорогобузького) напрямку під командуванням Юрія Захаровича, посланого "тоя же весны" до Дорогобужа. Саме тут і розгорнулися головні події воєнної кампанії 1500 р. Після захоплення Дорогобужа московськими військами великий князь литовський направив проти них військо гетьмана князя К.І. Острозького. В свою чергу Іван III направив на підсилення

раті Юрія Захаровича князя Д.В. Щеню "со тверскою силою". Московські і литовські війська зішлись 14 липня 1500 р. "на Миткове поле на речке на Ведроші", де росіяни здобули перемогу [2, 293].

Ретельне вивчення вказаних джерел та географічних даних дає можливість так реконструювати події. Весною 1500 р. на центральному (Дорогобузькому) напрямку московські війська під командуванням воєводи Юрія Захаровича зайняли Дорогобуж і вийшли на підступи до Смоленська, до якого залишалося 23 переходи. Проте нечисленність військ та відсутність резервів змусили воєводу припинити просування в глиб литовської території і зупинитись на південно-західних околицях Дорогобужа. Дізнавшись про зосередження литовських військ у районі Смоленська, Іван III повинен був негайно підсилити війська, які діяли на Дорогобузькому напрямку. За даними джерел, великий князь московський направив на допомогу Юрію Захаровичу "другие больше воеводы", в їх числі воєводу князя Д.В. Щеню з "тверською силою" та князя І.М. Воротинського (Перемишльського). Можливо, це був той резерв, про який згадує С. Герберштейн. Повідомлення літопису про те, що Д.В. Щеня був направлений з тверськими військами, вказує на місце розташування резервних військ.

Після об'єднання військ Юрія Захаровича з резервною раттю Д.В. Щені було складено новий розряд. За новою диспозицією, Д.В. Щеня очолив великий полк, тобто став головнокомандуючим, а Юрій Захарович новим воєводою сторожового полка, командуючим ар'єргардом [6, 61-62].

Дії литовської сторони менше відомі. Не маючи вдосталь сил для протидії московському наступу на всіх напрямках, великий князь литовський Олександр Казимирович прийняв рішення зосередити головні сили в районі Смоленська ключового стратегічного пункту Литви в руських землях та найважливішої фортеці на шляху до Вільно. Найближчою метою литовців був розгром Дорогобузького угруповання військ Юрія Захаровича. Головним воєводою литовських військ був К.І. Острозький, призначений незадовго до початку війни на посаду гетьмана за пропозицією старого гетьмана Петра Білого. Литовські війська почали зосереджуватись у Смоленську.

В Єльні литовці захопили "язика" на ім'я Герман. Він служив дяком у І. Сапєги під час його посольства в Москву і там перейшов на московську сторону. Полонений зізнався, що воєвода Юрій Захарович з "очень не большим числом людей" перебуває під Дорогобужем. Крім цього, він повідомив про поповнення "третьяго же дня" московських військ "другими большими воеводами" і в їх числі назвав Д.В. Щеню та І.М. Ворогинського. Нові воєводи, які прибули зі столиці, не радили К.І. Острозькому розпочинати битву з росіянами. Проте гетьман не повірив полоненому і, відкинувши поради воєвод, виступив з Єльні на Дорогобуж [10, 111-113].

Виступивши з Єльні, К.І. Острозький пройшов від села Лопатіно до Ведроші. Під час зупинки в Лопатіно, гетьман переконався в тому, що має перед собою значні сили московських військ, готових до битви. На військовій раді було прийняте рішення атакувати росіян.

Московські війська були розділені на три полки великий, сторожовий (засадний) і передовий під загальним командуванням Д.В. Щені. Всього ж джерела згадують 16 воєвод, які брали участь у битві. Вони вислали на лівий берег Ведроші передовий полк. Він розташувався станом приблизно в 5 км південно-західніше Дорогобужа. Основні сили московських військ зосередилися на схід від Ведроші, за р. Тросною. Сторожовий полк Юрія Захаровича був виділений в засаду. Задум битви полягав у тому, щоб удаваним відступом передового полка заманити противника за р. Ведрошу (на її правий, східний берег), до р. Тросни, а потім несподіваним ударом засадного полку з тилу і великого по фронту розгромити його.

Як повідомляють хроніки, план гетьмана К.І. Острозького, що полягав у таємному підході, оточенні і несподіваному нападі на росіян, обговорювався на військовій раді [10, 112-113; 11, 166-167; 14, 907-908; 15, 310]. Виконуючи його, литовські війська пройшли через ліси й болота і зупинилися в 10 прищах від росіян. Проте завдяки висуненню передового полка московських військ на західний берег Ведроші, а також дій їх розвідки вже не могло бути й мови про раптовість удару литовців. Після підходу останніх завданням передового полка росіян стало нав'язування противнику власного плану битви.

Чисельність військових сил обох сторін точно не встановлена. Як свідчать литовські хроніки, московські війська налічували 40 тис. кінноти, не рахуючи піхоти, а литовські 35 тис. За іншими даними, сили противників були приблизно рівні. В складі литовських військ джерела засвідчують наявність польової артилерії [1, 454; 5, 321].

На першому етапі битви литовські війська з ходу навально атакували передовий полк росіян. Зазнавши поразки, полк почав швидко відступати на східний (правий) берег Ведроші. За передовим полком туди ж негайно переправилися литовці, і битва продовжувалась. Литовці билися не з основними силами московських військ, а із залишками передового полку, що не зміг відступити до головних сил, які знаходилися за р. Тросною. Не випадково, розповідаючи про битву на р. Тросні, Устюзьке зведення називає ім'я лише одного воєводи – Д. В. Щені, який очолював великий полк.

Биховець, Стрийковський і Герберштейн вважають, що перша битва на західному березі Ведроші, а потім швидкий відступ московських воєвод на другий берег, були виконанням їх заздалегідь розробленого плану [3, 67; 10, 113; 11, 167; 15, 310].

Другий етап битви розпочався переправою литовських військ по мосту через Тросну і їх атакуванням основних сил росіян. Джерела одноставно датують його 14 липня 1500 р. і свідчать про надзвичайну жорстокість битви, що тривала шість годин. Устюзьке зведення розповідає: "...й литва перелезли по мосту за Тросну. И ступишася обои полцы... имающеся за руки, сечахуся. И по удолиям

яко река, в трупу конь не скочит. И поможет бог великому князю Ивану Васильевичу и воеводе его князю Данилу Васильевичу и всей силе московской. А литва побеже, и мало их утече за Тростну за реку, занеже великаго князя сила пешая зашли да мост посекали на Тростне. И много в реце истопе" [8, 99; 9, 101]. С. Герберштейн стверджує, що долю битви вирішив удар московського засадного полку [3, 67].

Отже, московській стороні в ході битви вдалося повністю втілити свій раніше розроблений план. Воєвода Юрій Захарович, дочекавшись нагоди, коли всі литовські сили втягнуться в битву, несподівано атакував їх у фланг і тил силами засадного (сторожового) полка. Росіяни зруйнували міст через Тросну, позбавивши противника єдиного шляху для відступу. Це деморалізувало литовців. Атака засадного полку була підтримана фронтальним ударом полку великого. Литовці почали панічно тікати. Московські війська добивали залишки литовських загонів на лівому березі Тросни. Частина литовського війська втекла "за Тросну", мабуть, на південний захід. Остаточо литовська армія була знищена на маленькій річці Полмі, що впадає південніше гирла Селни у Тросну. Саме тут 14 липня 1500 р. були захоплені в полон головний воєвода гетьман К.І. Острозький, маршалок Лютавор (Литавор), маршалок Григорій Остинович, воєводи М.Ю. Глібов, М.Ю. Зінов'єв, князі Друцькі, Мосальські, а також багато інших "людей именитых" [6, 62].

Намагаючись хоч якось виправдати розгром литовців, Хроніка Биховця стверджує, що росіяни мали значну чисельну перевагу (40 тис. росіян проти 3,5 тис. литовців). Втрати литовського війська були надзвичайно великі, оскільки руйнування моста відрізало шлях до порятунку ("и мало их утече"). Синодальна книга повідомляє про 8 тис. загиблих. За Новгородським IV літописом, у полон потрапило 500 "именитых" литовців, 5 тис. було вбито; за Вологодське Пермським, загинуло понад 30 тис. чоловік [2, 293-294; 8, 99; 9, 101; 10, 113; 11, 167].

Втрати московської сторони також були значними. На це вказує прохання воєвод про надання поповнення: "А как воеводы побии на Ведроши литовских людей и писали к великому князю, чтоб к ним людей прибавил" [6, 62]. Особливо великих втрат зазнав передовий полк. Іван III направив для його підсилення воєвод Семена Романовича і Д.В. Щені.

Звістка про перемогу на берегах Ведроші і Тросни була отримана в Москві на третю добу після битви [1, 456].

Запропоноване пояснення перебігу битви на р. Ведроші багато в чому є гіпотетичним. Це припущення дає можливість примирити протиріччя різних джерел. Усі згадані битви на Ведроші, Тросні та Полмі – етапи однієї великої битви, кінцевим результатом якої було повне знищення литовського війська. В даному випадку стає зрозумілим винесене на перший план свідчення про битву у на р. Полмі в Єрмолинському літопису та Обширній редакції розрядної книги. Полменська операція завершила розгром і полонення литовців.

Головною причиною перемоги московських військ була перевага стратегічного і тактичного керівництва. Важливу роль відіграли також створення резервної рати й своєчасне зосередження її на напрямку головного удару. Московські полки на полі бою добре маневрували і взаємодіяли, що забезпечило повністю втілення задуму командування. На Ведроші в 1500 р., так само як і на Куликовому полі, долю битви вирішив удар засадного полку. В ході битви ініціативу маневру міцно тримали в своїх руках московські воєводи, а атака засадного полку була підготовлена запланованими діями військ. На високому рівні було тактичне керівництво князя Д.В. Щені, який уміло управляв військами і, застосовуючи різні тактичні прийоми, оточив війська противника. Зразкове маневрування свідчило про високу дисципліну московських військ та мистецтво воєвод. У дорогобузьких лісах, на берегах Ведроші і Тросни зіткнулися головні сили двох армій, з кожного боку билися десятки тисяч чоловік. І саме тут уперше за всю історію боротьби з Великим князівством Литовським його війська зазнали цілковитого розгрому.

Література

1. Базилевич К. В. Внешняя политика Русского централизованного государства: Вторая половина XV в. / Базилевич К. В. – М., 1952. – 543 с.
2. Вологодско-Пермская летопись // Полное собрание русских летописей. – М.-Л., 1959. – Т.26. – 413 с.
3. Герберштейн С. Записки о Московии: Перевод с нем. А. И. Малеина и А. В. Назаренко: Под ред. В. Л. Янина / Герберштейн С. – М., 1988. – 430 с.
4. Псковские летописи: подгот. А.Н. Насонов. – М.-Л., 1941. – Вып. 1.
5. Разин Е. А. История военного искусства / Разин Е. А. – М., 1957. – Т. 2.
6. Розрядная книга 1475–605 гг.: сост. Н. Г. Савич. – М., 1977. – Т. 1.
7. Сборник Русского исторического общества. – СПб., 1882. – Т. 35. – 959 с.
8. Устюжские и вологодские летописи XV-XVIII вв. / Сост. Н. А. Казакова, К. Н. Сербина // Полное собрание русских летописей. – Л., Наука, 1982. – Т.37. – 228 с.
9. Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец): подгот. К. Н. Сербина. – М.-Л., 1950.
10. Хроника Быховца: пер. Н. Н. Улащика. – М., 1966.
11. Хроники: Литовская и Жмойтская, и Быховца. Летописи: Баркулабовская, Аверки и Панцырного // Полное собрание русских летописей. – М.: Наука, 1975. – Т.32. – 235 с.
12. Kolankowski L. Dzieje Wielkiego księstwa Litewskiego za Jagiellonow. – Warszawa, 1930. – Т. 1.
13. Kolankowski, L. Polska Jagiellonow. – Warszawa, 1936.
14. Kronika Marcina Bielskiego. – Sanok, 1856. – Т. 2.
15. Kronika polska, litewska, zmodzka i wszystkich Rusi, Macieja Strykowskiego. – Warszawa, 1846. – Т. 2.

References

1. Bazilevich K. V. Vneshnyaya politika Russkogo tsentralizovannoyu gosudarstva: Vtoraya polovina XV v. / Bazilevich K. V. – М., 1952. – 543 s.
2. Vologodsko-Permskaya letopis' // Polnoe sobranie russkikh letopisey. – М.-Л., 1959. – Т.26. – 413 s.
3. Gerbershteyn S. Zapiski o Moskovii: Perevod s nem. A. I. Maleina i A. V. Hazarenko: Pod red. V. L. Yanina / Gerbershteyn S. – М., 1988. – 430 s.
4. Pskovskie letopisi: podgot. A.N. Nasonov. – М.-Л., 1941. – Vyp. 1.
5. Razin E. A. Istoriya voennogo iskusstva / Razin E. A. – М., 1957. – Т. 2.
6. Rozryadnaya kniga 1475–605 gg.: sost. N. G. Savich. – М., 1977. – Т. 1.
7. Sbornik Russkogo istoricheskogo obshchestva. – SPb., 1882. – Т. 35. – 959 s.
8. Ustyuzhskie i vologodskie letopisi XVIXVIII vv. / Sost. N. A. Kazakova, K. N. Serbina // Polnoe sobranie russkikh letopisey. – Л., Nauka, 1982. – Т.37. – 228 s.
9. Ustyuzhskiy letopisnyy svod (Arkhangelogorodskiy letopisets): podgot. K. N. Serbina. – М.-Л., 1950.
10. Khronika Bykhovtsa: per. N. N. Ulashchika. – М., 1966.
11. Khroniki: Litovskaya i Zhmoyskaya, i Bykhovtsa. Letopisi: Barkulabovskaya, Averki i Pantsyrnogo // Polnoe sobranie russkikh letopisey. – М.: Nauka, 1975. – Т.32. – 235 s.
12. Kolankowski L. Dzieje Wielkiego ksiesiwa Litewskiego za Jagiellonow. – Warszawa, 1930. – Т. 1.
13. Kolankowski, L. Polska Jagiellonow. – Warszawa, 1936.
14. Kronika Marcina Bielskiego. – Sanok, 1856. – Т. 2.
15. Kronika polska, litewska, zmodzka i wszystkiei Rusi, Macieja Stryjkowskiego. – Warszawa, 1846. – Т. 2.

Казаков А. А., Крачковский В. С.**Российско-литовская военная кампания 1500 г.: битва на Ведроши**

В статье осуществлен обзор битвы на Ведроши 14 июля 1500 г., которая стала ключевым событием российско-литовской военной кампании. Определена степень научной разработки темы в историографии. Сделана попытка анализа и оценки процесса подготовки и хода битвы. Определены военно-политические результаты битвы и ее влияние на систему международных отношений в Восточной Европе конца XV – начала XVI вв.

Ключевые слова: Великое княжество Литовское, Русское государство, военная кампания, битва, древнерусские земли, река Ведрош.

Kazakov A., Krachkovsky V.**Russian-Lithuanian military campaign 1500: the battle of the r. Vedrosh**

The realities of today has increased interest in the history of the formation of the state territory and borders. The article touches upon the problems of correlation of voluntariness and violence in the process of formation of the States of Eastern Europe. One such important stages of this process is the struggle between the Great principalities of Moscow and the Lithuanian at the end of the XV – beginning of XVI century the ancient Russian land.

In the scientific literature highlighted some aspects of the problem, there are a number of works on relatives and related topics.

The purpose of the article is to highlight the battle r. Vedrosh and set its consequences.

Base of the research was the complex of archival and published documentary materials. Also used the results of studies of domestic and foreign scientists on questions of Russian-Lithuanian relations.

At the mid-80-ies of the XV century, in fact, was completed the unification of Russian lands under the rule of the Grand Duke of Moscow. The agenda turned out tasks decisive struggle for the accession to the Moscow Kingdom ancient lands, captured during the fourteenth and the beginning of the XV century the Great Lithuanian Principality. From the second half of the 80-ies begins a long military and diplomatic struggle for the old heritage between Russia and Lithuania.

At the end of the 90-ies of the XV century, the relations between Russia and Lithuania again worsened. During the winter 1499 essentially meant a transition to an open confrontation between Ivan III and Alexander I.

Act of S. Belsky became the impetus for the movement for accession to the Russian state Chernihiv-Sivers'kyi princes. The diplomatic struggle and military training ended.

Sources on different illuminate as a motive for action princes, and the reasons for the next Russian-Lithuanian war. The Russian Chronicles, to present the official version of the events, and the Polish-Lithuanian report preliminary agreement between Moscow and the princes-traitors.

In the context of the research have the big interest directly to the military events. Therefore, the article details the battle between Moscow and the Lithuanian army r. Vedrosh, the main event of 1500, the attempt to clarify the location, r. Vedrosh, plans and actions of opponents in battle.

The proposed explanation of the course of battle r. Vedrosh is largely hypothetical. This assumption gives the possibility to reconcile the contradictions of different sources.

The number of military forces of both sides is uncertain. As evidenced by the Lithuanian Chronicles, Moscow troops consisted of 40 thousand cavalry, not counting 35 thousand. On other data, the enemythe infantry, and Lithuanian forces were approximately equal. In the structure of the Lithuanian army sources confirm the presence of field artillery.

The main reason for the victory of the Moscow army had the advantage of strategic and tactical management. An important role was also played by the creation of the reserve regiment and timely its concentration on the direction of the main blow. Moscow shelves on the battlefield well maneuvered and interacted, which provided a fully embodiment of idea of command. On r. Vedrosh in 1500, the outcome of the battle decided to blow ambush regiment. In the course of the battle initiative maneuver held firmly in his hands, Moscow magistrates, and the attack regiment ambush was prepared planned actions of the troops. At a high level was a tactical leadership of Prince D. Shenia, who ably led troops and, using different tactics, surrounded the troops of the enemy. Exemplary maneuvering indicated high discipline and Moscow's troops art of magistrates. In Dorogobuj forests, on the banks of the r. Vedrosh and r. Trosna faced the main

forces of the two armies, with each side fought tens of thousands of people. And it was here the first time in the history of the struggle with the Great Lithuanian Principality his troops suffered complete defeat.

Defeat on r. Vedrosh has failed to Grand Duchy of Lithuania resist own forces of the Moscow aggression. Moscow state has managed in a short time capture the enormous territory of ancient Russian and Ukrainian lands belonging Vilno. The success of Moscow in the military 1500, was due not only to military victories, but also the position of princes. Transition to the side of Ivan III S. Starodubsky and V. Shemiachich gave the opportunity to the Moscow state without a struggle to seize territory Chernihiv-Sivers'kyi lands.

Despite factor conquest, the Moscow authorities didn't was the occupier for the local population, deliberately avoided the ruin of the annexed territories and protected them, in particular, from the Great Horde of the Tatars.

Keywords: Grand Duchy of Lithuania, the Russian state, the military campaign, the battle, ancient Russian land, river Vedrosh.

УДК 791.43(477):172.15"1920/1930"

Росляк Роман Володимирович
кандидат мистецтвознавства, доцент

ВІТЧИЗНЯНЕ КІНОМИСТЕЦТВО І ПРОЦЕСИ УКРАЇНІЗАЦІЇ: 20-і – початок 30-х років ХХ століття

У статті розкриваються передумови впровадження політики українізації на території Української Соціалістичної Радянської Республіки. Аналізується вплив українізаційних процесів на вітчизняне кіномистецтво: тематичне планування, титрування фільмів, реклама тощо.

Ключові слова: українізація, кіномистецтво, титрування, реклама.

Актуальність вивчення впливу українізаційних процесів на український кінематограф 1920-х – початку 1930-х років має не лише суто теоретичний аспект – заповнення маловідомих сторінок минушнини; не менш важливий й практичний – вивчення минулого досвіду має стати в пригоді на етапі нинішньому, коли відбувається активне нівелювання національних цінностей.

Попри наявність певної кількості праць з означеного питання (А. Пижика [5], В.Ткаченко [13], І.Фокіна [14], Р.Росляка [11] та ін.), означена тема ще не стала предметом окремого комплексного дослідження, а це вкотре переконує в її актуальності. Відтак мета публікації – проаналізувати деякі аспекти впливу українізаційної політики на вітчизняний кінематограф (тематичне планування, титрування фільмів, рекламу).

Українізація кінематографа пов'язується насамперед з добою національно-культурного відродження 1920-х років. Однак не слід забувати, що перші кроки з українізації "десятої музи" датуються, принаймні, 1918 р. Саме тоді кінематографічною секцією Головного управління мистецтв і національної культури Української держави був розроблений законопроект, що зобов'язував на всіх кінофільмах робити написи українською мовою. Водночас поруч з написами українською дозволялися написи іншими мовами. 8 серпня 1918 р. зазначений документ підписали головноуправляючий у справах мистецтв і національної культури П. Дорошенко і виконуюча обов'язки голови театрального відділу Л. Старицька-Черняхівська [10, 142] (вона ж – голова кінематографічної секції).

Більшовики, які після кількох невдалих спроб у 1920 р. остаточно захопили владу в Україні, намагалися утримати її будь-якими способами. Запровадження нової економічної політики, що прийшла в 1921 р. на зміну "воєнному комунізмові", та політики коренізації стали тими вимушеними тимчасовими кроками, покликаними послабити супротив українства.

Санкціонована в квітні 1923 р. XII з'їздом РКП(б) (який рекомендував формувати державні органи національних республік переважно з представників місцевого населення, які знають мову, звичаї, вдачу відповідних народів; видати спеціальні закони, що забезпечували б вживання рідної мови в усіх державних установах [2, 696]), політика коренізації в радянських республіках отримала відповідні назви за географічним принципом: в УСРР – українізації, в Білоруській СРР – білорусизації тощо.

На виконання рішення партійних органів Раднарком УСРР 27 липня 1923 р. видав декрет "Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ", в якому передбачалося "завершити ухвалені радянською владою заходи" щодо забезпечення українському народові виховання й навчання його рідною мовою, а також найширший розвиток національно-культурних форм його життя – мови, літератури й мистецтва, як могутніх чинників залучення широких верств населення до світової культури [9].

У тому ж році українізація розпочалася і в кінематографі, хоча на перших порах здійснювалася дуже повільно. Планувалося виготовляти титри українською мовою для закордонних фільмів із сільського господарства, деяких наукових, частини агітаційних і науково-виробничих картин. В ігровій кінематографії титрувати українською мовою передбачалося стрічку "Остап Бандура" [21, 19 зв.].

Загалом українізація відбувалася в двох напрямках: кадровому та художньому. На ці дві складові звертав увагу й заступник завідувача Агітпропу ЦК КП(б)У М.Постоловський: "Досягнення за

останні роки хоч і є, хоч вони і чималенькі, – почавши од написів [українською мовою] і кінчаючи "Звенигорою", але ще багато доведеться працювати і над тематикою українських фільмів і над добром відповідних людських кадрів. Це зв'язані між собою завдання, бо без відповідних людських кадрів не буде й правдивого відображення життя трудящих мас України, не буде й правильної інтерпретації минулого й правильного усвідомлення сучасного; не буде, словом, живої правдивої комуністичної української тематики. <...> Завдання українізації ще стоять перед українською кінематографією у всій своїй гостроті й актуальності" [6].

Чи не найлегшим завданням з українізації стало титрування фільмів українською мовою. Причому ініціатива тут не завжди виходила із ВУФКУ. Наприклад, його голова З. Хелмно в серпні 1924 р., звітуючи про здійснення українізації, доповідав, що всі написи на фільмах для внутрішнього ринку виготовляються винятково українською мовою [22, 252]. Однак, м'яко кажучи, це не відповідало дійсності.

Рівно через рік після "звіту" керівника ВУФКУ питання про необхідність титрування українською мовою кінострічок закордонного та радянського виробництва, призначених для демонстрації на теренах УСРР, перед Всеукраїнською центральною комісією в справі керівництва українізацією радянського апарату при РНК УСРР порушив Вінницький округовий виконавчий комітет. "Кінотеатри є політосвітні установи найширшого обсягу своєї праці, – йшлося в документі, – а тому можуть бути використані як найміцніший чинник українізації не тільки в обсязі адміністрації, а й громадського життя" [16, 3].

У документі слушно зауважувалося, що централізоване та механізоване виготовлення фільмів дає "цілковиту й негайну змогу" без зайвих адміністративних проблем і затрати значних коштів виготовляти титри. Відтак окрвиконком вимагав проведення зазначених у листі заходів, зауважуючи, що в протилежному разі "справа в переведенні постанов РНК про українізацію радапарату не може охопити всього життя і [дати] вичерпуючі наслідки, а також і вчасне переведення українізації, себто до 1 січня 1926 р." [16, 3].

Не в змозі ухвалити самостійно рішення з означеного питання, Всеукраїнська комісія з українізації переслала цей лист до Наркомату юстиції УСРР з проханням впродовж п'яти днів дати висновок [16, 2]. Відповідь була доволі розпливчатою. Визнаючи той факт, що чинне законодавство спеціально не встановлює механізму виготовлення написів українською мовою до фільмів, юристи визнали це за можливе. Але не в загальноукраїнському масштабі, як пропонував Вінницький ОВК, а лише фільмів, що демонструвалися в політосвітніх закладах та установах соціального виховання. Необхідно також забезпечити й права національних меншин. Зрештою, вирішення цього питання було перекладено на освітнє відомство [16, 1-1 зв.].

Загалом процес титрування фільмів українською мовою проходив доволі успішно. Російська мова з'являлася в титрах, скоріш, як виняток. Так, в серпні 1926 р. Центральна комісія допомоги дітям отримала для демонстрування в своїх кінотеатрах вісім фільмів російською мовою і звернулася до Всеукраїнської комісії з українізації з проханням не дублювати їх українською. Як виняток і тимчасовий захід голова Всеукраїнської комісії О. Сербиченко дозволив таке демонстрування [19, 7].

Контроль за мовою фільмів здійснювали не лише центральні органи влади, а й регіональні. 5 травня 1926 р. Херсонська округова політосвіта доповідала Головополітосвіті про факт демонстрації в кінотеатрі м. Берислава російською мовою стрічки "Золота земля" та просила дати вказівки – що робити, якщо аналогічні випадки повторяться в майбутньому [19, 22].

Негативно позначалася на якості титрів відсутність фахівців з української мови. Відомий факт, що коли в 1926 р. з посади редактора української мови звільнився М. Йогансен, то це відразу спричинило граматичні помилки в титрах (наприклад, у фільмі "Сигнал" замість "сповідатися" – "сподіватися" тощо). Факт не пройшов повз увагу працівників Управління політичної освіти Наркомосу УСРР, які наполегливо рекомендували керівництву ВУФКУ знайти відповідну заміну письменникові [17, 54]. Різноманітність титрів також зумовлювалося відсутністю єдиних правил правопису. Проблема була знята в 1928 р., коли нарком освіти М. Скрипник затвердив правопис української мови, що отримав назву "скрипниківського".

Паралельно з титруванням фільмів відбувався перехід на рекламу українською мовою. Та якщо в кінотеатрах, підпорядкованих ВУФКУ, рекламні матеріали (афіші, оголошення) невдовзі стали виготовлятися українською мовою, то в інших ситуація такою однозначною не була.

Для переведення кінореклами повністю на українську мову завідувач експлуатаційного відділу ВУФКУ Г. Козюлін-Григор'єв 22 квітня 1926 р. листовно звернувся до Головного управління в справах літератури та видавництва УСРР (Укрголовліту) з проханням дати відповідне розпорядження своїм місцевим органам. Малюся на увазі, щоби кінотеатри, які не належать ВУФКУ, проводили рекламу українською мовою [17, 41]. Аналогічний лист до місцевого окрліту 26 квітня 1926 р. був направлений керівником Харківського обласного відділу ВУФКУ. "Додержуючись шляху українізації, – йшлося в листі, – ми звертаємось до окрліту з проханням не давати дозволу завідателям (завідувачам – прим. Р.Р.) держкінотеатрів на надрукування будь-яких рекламних матеріалів російською мовою" [17, 24].

Крім відповідного розпорядження щодо виготовлення афіш українською мовою в кінотеатрах, незалежно від їх належності та форми власності, Укрголовліт порушив клопотання перед Раднаркомом УСРР про видання відповідного обіжника, що регламентував би ці питання [17, 40]. Останній крок

був продиктований намаганням прописати питання реклами на вищому державному рівні. А викликаний він був відсутністю єдиної думки з означеного питання в самому кіновідомстві. А вже 1 квітня 1926 р. Укрголовліт отримав листа члена правління ВУФКУ Б. Ліфшиця з проханням не чинити спротиву Донецькому обласному відділу випускати афіші російською мовою (з розрахунку: 75% – українською, 25% – російською) [18, 11].

Остаточо це питання було врегульоване постановою ВУЦВК та РНК УСРР "Про забезпечення рівноправності мов та про сприяння розвитку української культури" від 6 липня 1927 р., що зобов'язувала всілякі вивіски, оголошення, афіші, оповістки тощо (що подаються до загального відому) подавати українською мовою, але паралельно дозволялося вживати будь-яку іншу мову [8, 623].

Якщо з виготовленням титрів і рекламних матеріалів українською мовою особливих труднощів не виникало, то з тематичним плануванням ситуація була набагато складнішою.

"По тих сценаріях, що надсилаються, бачимо змалювання якого завгодно життя, від ескімосів до марсіанців, але не життя та історію українських робітників та селян, – зауважував представник ВУФКУ Б. Ліфшиць <...> Це не значить, безумовно, що всі сценарії мусять бути написані обов'язково на українські теми; ми не хотіли й не хочемо обмежувати світогляд українського робітника та селянина лише одною Україною <...>. Але, безумовно, насамперед треба відбити на екрані найбільш близьку нам боротьбу революційних робітників і селян України. І тому цілком немає потреби переносити місце дії в якесь інше, неукраїнське оточення" [4, 4].

Мотиви революції й громадянської війни в українській кінематографії були провідними й надалі.

Попри те, що українська минувшина давала безліч сюжетів для кінематографа на різні смаки та уподобання, бракувало фахівців, спроможних написати відповідного рівня сценарій. На проблему нестачі сценаристів (серед яких українських узагалі було мало) звернув увагу нарком освіти М. Скрипник у своєму виступі на з'їзді робітників мистецтв України 2 квітня 1927 р. Крім того, занепокоєння в наркома викликав і той факт, що "наша кінопродукція ще лише розпочинає ставати на шлях використання наших українських мотивів" [12, 106].

А от голову правління ВУФКУ О. Шуба така ситуація, схоже, цілком влаштувала. Більше того, в грудні 1927 р., виступаючи на Київській кіноконференції, він навів дуже оптимістичні дані: в тематичному плані ВУФКУ на 1927-1928 операційний рік заплановане збільшення українських тем до 60% проти 40% в попередній період [3].

Загалом у цьому питанні бракувало єдності. Якщо нарком освіти висловлював занепокоєння, що українських фільмів замало, то, наприклад, заступник Агітпропу ЦК КП(б)У М. Постоловський, навпаки, застерігав від того, щоби фільми знімалися винятково на українські теми: "Ми не повинні говорити про 100% українських тем – кінематографія цілої республіки повинна всебічно обслуговувати маси" [1].

Згадана проблема знайшла своє продовження і в наступних його публікаціях. "Ні в усьому процесі культурної революції, ні, зокрема, через кінематографію ми не можемо плекати національну обмеженість і відрубність у масах. – Писав М.Постоловський у газеті "Комуніст". – Ось чому обмеження української кінематографії лише українськими темами, цілковите підпорядкування кіно завданням українізації було б справою реакційною" [6].

Ситуація загострилася, коли ленінградський часопис "Жизнь искусства" запропонував республіканським організаціям (ясна річ, крім російської) взагалі обмежитися суто національною тематикою. Автор публікації вважав, що внаслідок зростання української кінематографії її національно-культурні завдання відійшли на другий план [15]. Ще більшій критиці були піддані решта національних кіноорганізацій – Держкінпром Грузії, Вірменкіно, Аздержкіно, Узбекдержкіно, Білдержкіно, Чувашкіно – за їхнє намагання вийти за національні рамки.

Обмежити можливість знімати фільми на міжнародні теми слід було шляхом встановлення матеріальної залежності національних кіноорганізацій від якого-небудь центрального органу, вважав автор публікації: "Ця залежність – є найголовнішою умовою серйозного контролю над колом роботи цих організацій у сенсі обмеження його національними завданнями: цей контроль утримає національні кіноорганізації від ширяння в "міжнародних масштабах" [15].

В Україні публікація була сприйнята негативно й викликала чималий резонанс. Але дивувало інше: намагання обмежити тематичне різноманіття вітчизняного кіномистецтва винятково українськими темами було потрактоване як спроба захисту й пропаганди цілковитої українізації української кінематографії, ініціаторами якої виступили "безвідповідальні великодержавницькі розбишаки" з ленінградського журналу "Жизнь искусства"! [6]. Фактично було поставлено знак рівності між двома антиподами – російським великодержавним шовінізмом та українським націоналізмом, хоча про останній в умовах радянської дійсності можна шесті мову досить умовно.

Географічно процес українізації охоплював не лише територію УСРР, а й території інших республік (насамперед, РСФРР), де компактно проживали українці. На виконання рішення Колегії Наркомосвіти про задоволення культурно-освітніх потреб українського населення на територіях РСФРР та інших союзних республік у галузі кіно правління ВУФКУ на своєму засіданні 22 березня 1929 р. ухвалило відповідне рішення. А саме: порушити клопотання перед російською кіноорганізацією "Совкіно" (яка володіла монополією прокату на території РСФРР) про обов'язкову демонстрацію в районах ком-

пактного проживання українців фільмів з українськими написами. Після погодження цього питання планувалося надсилати одну копію фільму з написами українською мовою [20, 64-64 зв.].

Згортання процесів українізації розпочалося на початку 1930-х років, хоча офіційного документа з цього приводу не було ухвалено. На додачу до всього українська кінематографія втратила автономію, що також негативно позначилося на перебігові українізації.

7 жовтня 1930 р. керівництво ВУФКУ висловлювало своє незадоволення тим фактом, що Одеська кінофабрика випускає фільми лише з українськими титрами (через що чимало українських фільмів досі не демонструвалося в Росії), суворо вимагаючи виготовляти один примірник із російськими титрами [23, 589].

Помилкою було б покладати провину цілком на керівників вітчизняної кінематографії, адже ситуація в кіно відображала загальні тенденції суспільно-культурного розвитку України та СРСР, – посилення тоталітарних тенденцій, централізації та уніфікації багатьох сфер діяльності. Та навіть за таких умов на захист української мови в кінематографії ставали керівники Української радянської держави. Так, 11 квітня 1932 р. секретар ЦК КП(б)У С.Косіор у листі до ЦК ВКП(б) писав про негативні наслідки діяльності Всесоюзного кінооб'єднання "Союзкіно" для національної кінематографії. В ньому він, зокрема, наголошував на тому, що союзне кінокерівництво ухиляється від випуску фільмів українською мовою [24, 2].

Збільшення кількості фільмів, демонстрація яких супроводжувалася неукраїнськими титрами (а плакати та оголошення, написані здебільшого українською мовою, але дуже безграмотно, що перекручувало зміст тексту), підтвердила й перевірка кінотеатрів, здійснена представниками освітнього відомства.

За результатами перевірки заступник наркома освіти УСРР О. Карпеко 4 грудня 1933 р. видав постанову "Про демонстрування фільмів українською мовою". Відповідно до цієї постанови всі кінотеатри (крім національних меншин) зобов'язали демонструвати фільми тільки з українським текстом (звуків, якщо вони неукраїнського виробництва, дозволялося демонструвати іншими мовами). Гасла та плакати також повинні були написані українською мовою та пройти попередню редакцію в комісії або в інспектора з українізації. Виконання постанови покладалося на інспекторів з українізації.

Низька дієвість цього документа зумовлювалася навіть не тим, що його підписав заступник, а не нарком освіти. Власне кажучи, і нарком М.Скрипник уже не мав визначального впливу на розвиток освіти, літератури та мистецтва й сам потрапив під вогонь нищівної критики (іронія долі: його звинувачували в націоналізмі, з яким він боровся все життя). 23 лютого 1933 р. Політбюро ЦК КП(б)У ухвалило рішення про увільнення його з посади наркома освіти та призначення заступником голови Раднаркому УСРР і головою республіканського Держплану. А 7 липня 1933 р. він покінчив життя самогубством.

Підсумовуючи вищевикладений матеріал, зазначимо, що в результаті українізації вітчизняне кіномистецтво набуло яскраво виражених національних рис. Провідними темами стають українські, водночас, чимала увага приділяється іншим національностям – євреям, росіянам, татарам. Українською мовою почали виготовлятися написи не лише у фільмах вітчизняного, а й зарубіжного виробництва, що демонструвалися на внутрішньому ринкові. В основному здійснено перехід на українську мову в рекламі кінопродукції.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. Перспективними напрямками наукових пошуків є поглиблене дослідження визначених у публікації напрямів, а також інших (наприклад, вплив українізаційних процесів на кадрову політику).

Література

1. Всеукраїнська партійна нарада в справах кіно: [Ред. ст.] // Комуніст. – Харків, 1928. – 2 лютого.
2. Двенадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. – М.: Политиздат, 1968. – 904 с.
3. Лапшин Ю. Київська кіноконференція / Ю.Лапшин // Кіно. – 1927. – №23/24 [грудень]. – С.11.
4. Ліфшиць Б. Шляхи української кінематографії / Б.Ліфшиць // Кіно. – 1925. – №1 [листопад]. – С.2-4.
5. Пижик А. Розвиток вітчизняного кінематографа в контексті здійснення більшовицької політики українізації / Андрій Пижик // Історичний журнал. – К., 2003. – С.26-33.
6. Постоловський М. Про кіно: 3 підсумків партійної наради / М.Постоловський // Комуніст. – Харків, 1928. – 21 лютого.
7. Про демонстрування фільмів укр[аїнською] мовою: Постанова заступника наркома освіти від 4 грудня 1932 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. – 1932. – №58 [12 грудня]. – С.4.
8. Про забезпечення рівноправності мов та про сприяння розвитку української культури: Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету та Ради Народних Комісарів УСРР від 6 липня 1927 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України за 1927 рік. – 1927. – Відділ перший. – Ч.34 [16 серпня]. – С.619-634.
9. Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ: Декрет Ради Народних Комісарів УСРР від 27 липня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1923. – Відділ перший. – Ч.29 [16 вересня]. – Арт.430.
10. Росляк Р. З історії кінематографа в Україні доби Гетьманату Павла Скоропадського / Р.В.Росляк // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія "Історія, економіка, філософія". – К., 2006. – Вип.11/12. – "Український консерватизм і гетьманський рух: історія, ідеологія, політика". – С.140-145.
11. Росляк Р. Микола Бажан: "Українська кіношкола є українською лише територіально" / Роман Росляк // Мистецькі обрії 2001-2002: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головна наук. ред. І.Д. Безгін. – К.: КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2003. – [Вип.4/5]. – С.367-372.

12. Скрипник М.О. Статті й промови / Микола Скрипник. – Х.: Держвидав України, 1930. – Т.V. – 292 с.
13. Ткаченко В. Українська кінематографія в контексті політики "українізації" (20-ті рр. XX ст.) / Вікторія Ткаченко // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство: Міжвід. зб. наук. праць. – К., 2007. – Вип. 9. – С.209-221.
14. Фокін І. Українізаційні процеси в вищій освіті 20-х років XX століття за матеріалами Одеського державного технікуму кінематографії / Фокін І.О. // Одиссо: актуальні проблеми історії, археології та етнології. – Одеса, 2009. – С.143-148.
15. Шатов Л. Пути національного кинопроизводства: (Дискуссионно) / Лев Шатов // Жизнь искусства. – Л., 1928. – №1. – С.8. – К партсовещанию о киноработе.
16. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ України). – Ф.8. – Оп.3. – Спр.247.
17. ЦДАВОВУ України. – Ф.166. – Оп.6. – Спр.10849.
18. ЦДАВОВУ України. – Спр.1470.
19. ЦДАВОВУ України. – Спр.8597.
20. ЦДАВОВУ України. – Оп.8. – Спр.580.
21. ЦДАВОВУ України. – Ф.539. – Оп.1. – Спр.1331.
22. ЦДАВОВУ України. – Ф.1238. – Оп.1. – Спр.18.
23. ЦДАВОВУ України. – Спр.173.
24. Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф.1. – Оп.20. – Спр.5306.

References

1. Vseukrainska partiina narada v spravakh kino: [Red. st.] // Komunist. – Kharkiv, 1928. – 2 liutoho.
2. Dvenadtsatyy s"ezd RKP(b). Stenograficheskiy otchet. – M.: Politizdat, 1968. – 904 s.
3. Lapshyn Yu. Kyivska kinokonferentsiia / Yu.Lapshyn // Kino. – 1927. – №23/24 [hruden]. – S.11.
4. Lifshyts B. Shliakhy ukrainskoi kinematohrafi / B.Lifshyts // Kino. – 1925. – №1 [lystopad]. – S.2-4.
5. Pyzhyk A. Rozvytok vitchyznianoho kinematohrafa v konteksti zdiisnennia bilshovytskoi polityky ukrainizatsii / Andrii Pyzhyk // Istorychnyi zhurnal. – K., 2003. – S.26-33.
6. Postolovskiy M. Pro kino: Z pidsumkiv partiinoi narady / M.Postolovskiy // Komunist. – Kharkiv, 1928. – 21 liutoho.
7. Pro demonstruvannia filmiv ukr[ainskoiu] movoiu: Postanova zastupnyka narkoma osvity vid 4 hrudnia 1932 r. // Biuletyn Narodnoho komisariatu osvity. – 1932. – №58 [12 hrudnia]. – S.4.
8. Pro zabezpechennia ravnopravnosti mov ta pro spryanniia rozvytkovi ukrainskoi kultury: Postanova Vseukrainskoho Tsentralnoho Vykonavchoho Komitetu ta Rady Narodnykh Komisariv USRR vid 6 lypnia 1927 r. // Zbirnyk uzakonen ta rozporiadzhen Robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy za 1927 rik. – 1927. – Viddil pershyi. – Ch.34 [16 serpnia]. – S.619-634.
9. Pro zakhody v spravi ukrainizatsii shkilno-vykhovnykh i kulturno-osvitnikh ustanov: Dekret Rady Narodnykh Komisariv USRR vid 27 lypnia 1923 r. // Zbirnyk uzakonen ta rozporiadzhen Robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy. – Kh., 1923. – Viddil pershyi. – Ch.29 [16 veresnia]. – Art.430.
10. Rosliak R. Z istorii kinematohrafa v Ukraini doby Hetmanatu Pavla Skoropadskoho / R.V.Rosliak // Visnyk Kyivskoho natsionalnoho linhvistychnoho universytetu. Seriya "Istoriia, ekonomika, filosofii". – K., 2006. – Vyp.11/12. – "Ukrainskyi konservatyzm i hetmanskyi rukh: istoriia, ideolohiia, polityka". – S.140-145.
11. Rosliak R. Mykola Bazhan: "Ukrainska kinoshkola ye ukrainskoiu lyshe terytorialno" / Roman Rosliak // Mystetski obrii2001-2002: Almanakh: Naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka / Akademiia mystetstv Ukrainy / Holovn. nauk. red. I.D. Bezghin. – K.: KNVMP "SYMVOL-T", 2003.– [Vyp.4/5]. – S.367-372.
12. Skrypnyk M.O. Statti y promovy / Mykola Skrypnyk. – Kh.: Derzhvydav Ukrainy, 1930. – Т.V. – 292 с.
13. Tkachenko V. Ukrainska kinematohrafiia v konteksti polityky "ukrainizatsii" (20-ti rr. XX st.) / Viktoriia Tkachenko // Arkhivoznavstvo. Arkheohrafiia. Dzhereloznavstvo: Mizhvid. zb. nauk. prats. – K., 2007. – Vyp. 9. – S.209-221.
14. Fokin I. Ukrainizatsiini protsesy v vyshchii osviti 20-kh rokiv XX stolittia za materialamy Odeskoho derzhavnogo tekhnikumu kinematohrafi / Fokin I.O. // Odissos: aktualni problemy istorii, arkheolohii ta etnolohii. – Odesa, 2009. – S.143-148.
15. Shatov L. Puty natsionalnoho kynoproizvodstva: (Dyskussyonno) / Lev Shatov // Zhyzn yskusstva. – L., 1928. – №1. – С.8. – К партсовещанию о киноработе.
16. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVOVU Ukrainy). – F.8. – Op.3. – Spr.247.
17. TsDAVOVU Ukrainy. – F.166. – Op.6. – Spr.10849.
18. TsDAVOVU Ukrainy. – Spr.1470.
19. TsDAVOVU Ukrainy. – Spr.8597.
20. TsDAVOVU Ukrainy. – Op.8. – Spr.580.
21. TsDAVOVU Ukrainy. – F.539. – Op.1. – Spr.1331.
22. TsDAVOVU Ukrainy. – F.1238. – Op.1. – Spr.18.
23. TsDAVOVU Ukrainy. – Spr.173.
24. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy. – F.1. – Op.20. – Spr.5306.

Росляк Р. В.

Отечественное киноискусство и процессы украинизации: 20-е – начало 30-х годов XX века

В статье раскрываются предпосылки внедрения политики украинизации на территории Украинской Социалистической Советской Республики. Анализируется влияние процессов украинизации на отечественное киноискусство: тематическое планирование, титрование фильмов, рекламу тощо.

Ключевые слова: украинизация, киноискусство, титрование, реклама.

Roslyak R.

National cinema and the Ukrainization: 1920s – early 1930s

Ukrainization of cinema is associated primarily with an era of national and cultural revival in the 1920s. However, it should not be forgotten that the first steps in the process of Ukrainization of the "tenth muse" date back to at least 1918. It is at that time when the cinematographic section of the Central Administration of Arts and National Culture of the Ukrainian State developed a bill that obliged to title all films in Ukrainian language.

After several unsuccessful attempts, the Bolsheviks finally seized power in Ukraine in 1920, trying to keep it in different ways. The introduction of the New Economic Policy, which started in 1921 (replacing the "war communism"), and of the indigenization policy, were the forced temporary measures designed to weaken the resistance of the Ukrainians.

The indigenization policy (called Ukrainization in Ukraine) was sanctioned in April 1923 during the XII Congress of the Russian Communist Party (of Bolsheviks). The Congress recommendations included: to form the state bodies of the national republics primarily out of local people who know the language, customs and manners of the respective nations; to ordain special laws that would ensure the use of the native language in all state institutions.

On July 27, 1923, a decree "On implementation of the Ukrainization of the educational and cultural institutions" was issued in Ukraine. This decree undertook the obligation to secure the education and training of Ukrainian people in their native language.

Meanwhile, within the sphere of the film industry it was planned to produce the titles in Ukrainian for foreign films on agriculture, as well as for some scientific and agitational films. Out of the feature films, the Ukrainian titles were planned for "Ostap Bandura" film.

The easiest task was to title the films in Ukrainian. Generally, the process of titling the films in Ukrainian language was carried out quite successfully. Russian language appeared in the titles only in exceptional cases.

The lack of specialists in Ukrainian language and of the common rules of spelling negatively affected the quality of titling. This problem was eliminated in 1928, when the spelling rules in Ukrainian language were approved.

In parallel with the films' titling, the transition to the advertisement in Ukrainian was carried out. According to the current legislation of the time, the advertisements and posters had to be submitted in Ukrainian, but simultaneously the use of another language was allowed.

While no specific difficulties accompanied the production of the titles and promotional materials in Ukrainian, the situation of the thematic planning was much more complicated. Ukrainian history could inspire many potential film plots, however there were not enough specialists, capable of writing the film script of the appropriate level. The problem of the lack of screenwriters (there were only few Ukrainians among them) was pointed out by Mykola Skrypnyk, the Commissar of Education, in his speech on April 2, 1927.

The cutting back of the Ukrainization processes began in the early 1930s, although the official document on this matter was not approved. At that time Ukrainian cinema lost its autonomy, which negatively affected the intensity of the Ukrainization process.

However, even under such circumstances the leaders of the Ukrainian Soviet State stood up to protect the Ukrainian language in cinema. For instance, on April 1, 1932, Stanislav Kosior, the Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Bolsheviks of Ukraine, wrote in a letter to the Central Committee of the All-Russian Communist Party of Bolsheviks about the negative consequences of the All-Union Cinema Association's activity. The letter highlighted the fact that the federal authorities avoided the production of films in Ukrainian.

Nonetheless, as a result of the Ukrainization, domestic cinema acquired distinct national features. Ukrainian themes became the leading ones, but at the same time a lot of attention was given to other nationalities – Jews, Russians, Tatars. The titles in Ukrainian were produced not only for domestic films, but also for the foreign films that were screened and used in the domestic market. The transition to Ukrainian language also took place in the motion picture advertising.

Proposed publication does not purport to be exhaustive. The in-depth studies of specific publishing trends (such as the impact of the Ukrainization processes on personnel policies) are the promising areas of further scientific research.

Keywords: ukrainization, cinema, titration, advertising.

УДК 271.2(477)"19/20"

Ластовська Оксана Леонідівна
старший науковий співробітник

СУЧАСНА ІСТОРІОГРАФІЯ ПРАВОСЛАВНИХ МОНАСТИРІВ КИЄВА: ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ

Аналізується стан вивчення історії православних монастирів Києва за роки незалежності України. Визначаються основні напрями (біографістика, некрополістика, пам'яткознавство, археологія та ін.), в яких йшов процес розвитку історичної науки та характеризуються досягнення істориків у цьому питанні. Розглядаються результати досліджень вчених стосовно Києво-Печерського, Михайлівського Золотоверхого, Кирилівського, Софійського, Введенського та інших монастирів. Відзначається перспективність подальших розвідок у цьому напрямі та створення узагальнюючих праць з історії і історіографії монастирів та чернецтва.

Ключові слова: історіографія, Київ, православні монастирі, чернецтво, печери, археологія, некрополь.

Безперечною першістю у сучасних дослідженнях користуються монастирі Києва. Це й зрозуміло з огляду на низку чинників: по-перше, Київ – одне з найдавніших міст України, в якому вперше

з'явилися монастирі, по-друге, саме тут чернецтво за своєю історією є найбільш тривалим у часі, по-третє, в багатьох моментах саме монастирі цього міста стали зразком для наслідування в чернечій практиці інших регіонів, по-четверте, саме тут з'явилися монастирі, що стали для всього православного світу святинями, осередками православної культури.

У центрі уваги досліджень сучасної історіографії насамперед Києво-Печерський монастир. В пострадянський період про цю обитель було написано чи не найбільшу кількість наукових і популярних досліджень. Виділяє їх те, що вони найбільш різнопланові, представлені в різних наукових напрямках і жанрах: сучасні історичні, археологічні, біографічні, джерелознавчі, пам'яткознавчі, мистецтвознавчі тощо. Серед них відчутно бракує при цьому історіографічних. До останніх можна віднести, зокрема, дослідження К. Крайнього та В. Ластовського [19; 22].

Найчастіше наукові дослідження публікувалися співробітниками Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, який і розміщується на території колишнього Києво-Печерського монастиря та головним завданням якого якраз і є вивчення минулого саме цієї місцевості, збереження та популяризація пам'ятки. В хронологічному плані ці дослідження мають досить широкі рамки, які виходять за межі існування тільки одного монастиря. Те саме можна сказати і про інші аспекти наукових інтересів (біографістика, культурні контакти, міжцерковні зв'язки, суспільна ситуація тощо).

Провідними науковими виданнями, в яких найбільше публікувалося матеріалів з історії Києво-Печерського монастиря, стали "Лаврський альманах" та "Могилянські читання". Звичайно, вони були представлені й в інших виданнях.

Початок вивченню історії Києво-Печерського монастиря в сучасний період був покладений на межі переходу політичної системи від радянської до демократичної. Вже у 1992 р. в стінах Києво-Печерського заповідника було видано колективну монографію, присвячену цій темі [28]. Характерною її особливістю стала участь у проєкті співробітників інших наукових закладів – П. Голобуцького з Київського університету культури, О. Гуржія та ін. з Інституту історії України. Водночас книга охоплювала не лише період історії самого монастиря, а й історію створення та діяльності на його території Державного історико-культурного заповідника. Вже тоді концептуально в монографії було визначено генетичний зв'язок Києво-Печерської лаври з українською історією (а не "східнослов'янською") та "українською церквою". Проте, було повністю випущено з уваги історію монастиря в період середини ХХ ст. (війна та хрущовська "відлига").

Наступна узагальнююча праця з історії Києво-Печерського монастиря (підготовлена в стінах Заповідника) з'явилася аж у 2005 р. (через 13 років). При цьому вона досить суттєво відрізнялася від попередньої. Суттєво було зменшено уваги до історії монастиря (можна навіть говорити про схематичність викладу), але натомість більше місця відводилося під дослідження пам'яток історії та архітектури на його території [17].

У стінах заповідника робота велася досить плідно в різних напрямках. Досліджувалися періоди від давньоруського часу до сучасності. Кожен із них має певні проблеми, які ще потребують детального і всебічного вивчення. Про давньоруський період писали М. Ткаченко, Є. Кабанець, І. Жиленко та ін. На період Нового часу зосереджували увагу М. Васильєв, К. Хоменко, Д. Телегін та ін. Новітній час перебував в центрі уваги Р. Качана, А. Чередниченко та ін.

Низка публікацій Є. Кабанця була спрямована на проблеми, пов'язані із Успенським собором, зокрема на пошук відповіді щодо походження т. зв. "успенської" топоніміки у зв'язку із ранньою історією монастиря. Автор дійшов висновку про мотиви цієї символіки: 1) патронімічні (як наслідування Св. Гори), 2) інфернальні або хтонічні (як повне зречення мирського життя), 3) охоронні чи рятувальні (як вшанування померлих богородичних реліквій) [14, 61]. При цьому мотиви, з точки зору дослідника, вкладаються в схему державотворчого процесу Русі. Водночас переконаність у своїй правоті дала змогу автору в наступній публікації допустити деякі помилки (як методологічного, так і фактичного характеру). Зокрема, він вважав, що початок традиції "успенської" символіки йде саме від Києво-Печерського монастиря (до речі, не наводить жодного аргументу на користь цієї ідеї!) "із будівництвом величного кафедрального собору якого були пов'язані царгородські влахернські реліквії" [15, 53]. Але ж загальновідомо, що кафедральним на Русі був Києво-Софійський собор, а на території Печерської обители єпископська кафедра ніколи не розміщувалася, більше того, на сьогодні вже не викликає сумніву існування певної опозиційності цього монастиря до влади в часи Русі. В іншій інформації на підкріплення своєї теорії дослідник навіть приклад з існуванням у давньоруський період Успенського собору в Каневі [15, 55]. Змодельювавши за краєзнавчими публікаціями побутування відносно цього храму дві назви ("св. Георгія та Успіння") "за посвятою окремих віктарів", він не звернув уваги на те, що джерела вказують на інше: у давньоруський час у Каневі був лише Георгіївський собор, а Успенським він став лише наприкінці ХІІ ст. (більш ранніх відомостей не існує).

З різних аспектів вивчала історію монастиря і М. Ткаченко: в одному випадку – крізь призму розвитку у ньому діяльності книжників Никона та Іоанна, яких вона вважає слід вважати не лише церковно-політичними діячами, але й безпосередніми попередниками Нестора-літописця [32]; в іншому – намагаючись розв'язати питання про ранню архітектуру Успенського собору [33].

Достатньо різнопланові дослідження проводив М. Васильєв. Зокрема, у сфері його інтересів перебували стосунки монастиря із владою. Він наголошував, що існування суперечностей між світською і цер-

ковною владами досить давні, що зумовлюється набуттям монастирями "значення могутніх феодалів". У випадку ж Києво-Печерського монастиря його суперечності із російською владою тривали протягом всього XVIII ст. А найяскравіше вони проявилися в часи спорудження у Києві Печерської фортеці. Автор вважає, що в результаті цього протистояння "економічна база Печерської лаври та її володіння була підірвана" [5, 14]. В окремих публікаціях він досліджував приписні до Києво-Печерської обителі монастирі [6].

Поодинокі праці стосувалися правового статусу та внутрішньої організації монастиря. Так, у 1996 р. з'явилася досить коротка і достатньо загального плану розвідка А. Денисенка щодо первинних правил чернечого життя [9]. По суті ж, історик переказує зміст статуту, запровадженого ігуменом Феодором Студитом (759-826) у Студійському монастирі в Константинополі, оскільки впевнений, що "власне цей статут діяв обителі Печерській".

Не були дослідниками забуті й інші відомі (чи менш відомі) монастирі Києва. Тут спочатку варто звернути увагу на досить значну і різноманітну кількість публікацій щодо собору Св. Софії, при якому певний час діяв і Києво-Софійський монастир. Відрізняє її майже повна відсутність досліджень історії цієї обителі, яка існувала у 1632-1786 рр. Якщо взяти для прикладу публікації у "Софійських читаннях" за 2007-2013 рр., то із 150 позицій лише 1 з них була присвячена самому монастирю [26]. Її автор Ю. Мінець справедливо наголосила на існуванні не з'ясованого факту чи існував цей монастир у давньоруський час і польсько-литовську добу до поч. XVII ст. Вивчаючи ж саме його історію автор дійшла висновку, що "в ранньомодерну, а ще сильніше – в модерну добу на прикладі монастиря Святої Софії в Києві ми можемо спостерігати, що чернецтво втратило уявлення про самоцінність та самоціль чернечого служіння" [26, 344]. До речі, аналогічну думку вона висловила і з приводу російської влади у зв'язку з секуляризаційною реформою 1786 р., коли монастир був ліквідований: "...автори цієї реформи вже цілком втратили розуміння, мети, принципів та ідеї чернецтва" [26, 344].

На історії цього монастиря зупиняла свій погляд і О. Прокоп'юк, намагаючись охарактеризувати його статус і внутрішнє життя [29]. На деяких його особливостях вона наголошувала в контексті свого більш широкого дослідження, присвяченого Київській духовній консисторії XVIII ст., зокрема на участі ченців у її діяльності [30, 95-96]. Також, характеризуючи стосунки чернецтва і запорозького козацтва, звернувся до теми Києво-Софійського монастиря і О. Кузьмук [20, 107-117].

Взагалі, складається враження, що акцентування вченими уваги на дослідженні Софійського собору відсовує історію монастиря на другий план. Те ж саме стосується й діяльності київських митрополитів, резиденція та органи управління яких знаходилася на його території.

Києво-Кирилівський монастир відомий ще з XII ст. і пов'язаний із династією чернігівських князів Ольговичів, однак досліджувався істориками не надто активно. Увага здебільшого зверталася на його історико-архітектурне значення. Так, у 1999 р. з'явилася узагальнююча монографія саме в цьому контексті, підготовлена відомим істориком української архітектури Т. Кілессо, в якій було представлено розвиток ансамблю обителі [16]. Пізніше активні історичні аспекти цього монастиря досліджували І. Марголіна та В. Ульяновський [24; 25].

Значна кількість досліджень була присвячена історії Києво-Флорівського монастиря, причому більшість із них належить О. Крайній.

Стосовно деяких монастирів маємо лише одиничні публікації. Наприклад, з приводу Києво-Введенського монастиря Пресвятої Богородиці, який з'явився наприкінці XIX ст. завдяки зусиллям М.О. Єгорової, вдови загиблого капітана у Кримській війні. В публікаціях, як правило, його історія розкривається досить коротко – з 1878 р. (заснування громади) до 1934 р. (закриття обителі) [31]. Іноді увага акцентується на історії будівель цього монастиря, проблемах з їх реставрацією [13].

У центрі уваги науковців перебував і Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир, стійкий інтерес до історії якого підігрівався двома факторами: по-перше, відновленням Михайлівського собору у 1996-2000 рр. і, по-друге, розташуванням на його території Київської православної богословської академії УПЦ КП, в якій почали працювати відомі фахівці з історії Церкви в Україні (Ю. Мицик, І. Преловська, Д. Степовик, О. Спінул та ін.). Керівництво УПЦ КП активізувало підготовку наукових кадрів своєї конфесії, в результаті чого багато уваги було зосереджено на їх роботі в архівних установах, пошуку нових матеріалів та поглибленні вивченні історії Церкви. В результаті в стінах Києво-Михайлівського монастиря почали проводитися наукові конференції, присвячені його історії, із залученням провідних фахівців не лише Церкви, а й вищих навчальних закладів, музеїв та наукових установ. Безпосереднім наслідком цього процесу стала поява у 2013 р. узагальнюючої монографії з історії монастиря за авторства митрополита Димитрія (Рудюка) та протоієрея Віталія Клоса [11]. При цьому слід згадати і два їх більш ранніх видання, присвячені цьому ж питанню (2007-2010 рр. [10; 11]). В цілому історія монастиря тут була представлена ретроспективно, починаючи від його заснування.

Інколи про існування деяких монастирів можна отримати лише коротку інформацію, яка розкриває складність їх існування в окремих суспільно-політичних ситуаціях. Так, В. Гордієнко оприлюднив матеріал про розгром підпільного монастиря у Києві в 1939 р., в якому "ченці, черниці, послушники та послушниці вступали в фіктивні шлюби і влаштовувалися на роботу на підприємства Києва" [8, 16]. Крім того, цікавим є ще й факт про існування у монастирі каси взаємодопомоги та його зв'язки з іншими підпільними монастирями України. Принагідно, слід зауважити, що феномен підпільних монастирів радянської доби в українській історіографії поки що залишається поза увагою сучасних істориків.

У деяких випадках можна зустріти й узагальнюючі дослідження з історії київських монастирів. В цьому напрямі достатньо плідно працював М. Яременко (вихованець відомого історика В. Ульяновського), зосередившись на вивченні матеріалів в рамках XVIII-го ст. Зокрема, аналізуючи документальні матеріали 1721-1740 рр. з приводу формування особового складу чернецтва 7 київських чоловічих монастирів (в т.ч. Видубицького, Софійського, Петро-Павлівського, Кирилівського та ін.), він дійшов висновку, що ці "складні процеси... негативно вплинули на їх функціонування в цілому" [37]. Пізніше всі його дослідження були втілені в монографії.

У сучасній історіографії багато уваги приділялося питанням, пов'язаним із пам'яткознавчими аспектами монастирів Києва. Ці дослідження мають певну особливість, адже їх завданням є не лише вивчення існуючої пам'ятки. В окремих випадках можливе дослідження і вже зниклої. Як приклад, можна навести ситуацію із знищеною у 1936 р. дзвіницею Києво-Кирилівського монастиря, автором якої був відомий архітектор І. Григорович-Барський. Оскільки на початку XXI ст. було підняте питання про можливе її відновлення, відомі історики І. Марголіна та В. Ульяновський провели відповідне дослідження архівних документів, пов'язаних із нею [25].

Порятунок монастирських будівель, їх реставрація і відновлення стали з 90-х років XX століття регулярною темою у наукових публікаціях. При цьому акцентувалася увага саме на їх значенні як пам'яток історії і культури. Досить багато інформації дослідники почали подавати з приводу тих подій, в результаті яких здійснювалися перебудови монастирів, нищення їх оригінального інтер'єру. Оцінювалася можливість їх відновлення і проведення ремонтно-реставраційних робіт. Саме на цьому, зокрема, наголошувалося в публікації Н. Залозної-Бобровицької з приводу будівель київського Введенського монастиря [13]. Крім того, автор, по суті, представила можливість успішної співпраці в такому напрямі як церковних, так і державних та громадських організацій.

Археологічні дослідження в нових суспільних умовах і при нових методах наукового дослідження можуть давати відповіді на значущі питання із історії монастирів. Наприклад, В. Харламову вдалося ідентифікувати келію Феодосія Печерського, засновника Києво-Печерського монастиря: "Виявлена між земляними лежанками могильна яма свідчить про те, що з 1074 до 1091 р. тут справді міг знаходитися прах Феодосія, який відшукав Нестор-літописець" [34, 68].

Обов'язково слід відзначити публікацію у 2002 р. В. Шевченко, присвячену відомому українському археологу М. Брайчевському (1924-2001), котрий ще у 1967 р. ставив питання про наукове дослідження і збереження території колишнього Києво-Печерського монастиря (а на той час вже державного заповідника) та відновлення Успенського собору, причому ще й з небаченою на той час пропозицією здійснювати атеїстичну пропаганду за межами Лаври [36]. До речі, ряд його пропозицій вже тоді почали втілюватися в життя (впорядкування надгробків, дослідження підземних споруд, реставрація деяких споруд).

Найбільш регулярними археологічними дослідження у пострадянський період стали на території якраз Києво-Печерського монастиря (із усієї багатоманітності інших монастирів на території України). Про це свідчить і значний масив наукових публікацій. Вони засвідчили можливість вивчати територію обителів археологічними методами досить різнопланово як в хронологічному матеріалі, так і в інших аспектах (напр., за допомогою антропології).

Новим напрямом в історичній науці стало вивчення монастирських некрополів (звичайно, увага науковцями приділялася й іншим некрополям – парафіяльним, військовим, міським тощо). Найвідоміші праці з цього питання належать Л. Проценко. Дослідниками відзначався незадовільний стан поховань, в основному в контексті звинувачень радянської влади: "Гірка доля й цвинтаря XVII століття в Лаврі, за Дальніми печерами, де в Хрестовоздвиженському храмі була усипальниця київських митрополитів... Нелюдська рука "господарювала" й біля Братського монастиря на Подолі, було знищено нашу родову пам'ять" [23, 7].

В контексті пам'яткознавчих досліджень необхідно звернути увагу на вивчення дослідниками печерних комплексів монастирів. В першу чергу головна увага науковців була прикута до найбільш відомих центрів православної чернечої культури, а інформація ж стосовно периферійних монастирів оброблялася вже з проекцією саме на них. Саме тому спочатку з'явилися дослідження стосовно Києво-Печерського монастиря і древнього Києва та його околиць (де за інформацією фахівців нараховується близько 20 монастирських печерних комплексів).

У 1991 р. була видрукувана товариством "Знання" брошура С. Хведчені, присвячена печерам Києво-Печерського монастиря [35]. В ній він не лише намагався представити історію цих печер, але й визначити місце розташування невивчених ділянок. Новаторством стало залучення широкого кола картографічного матеріалу. Більше того, він навіть спробував суто гіпотетично підтримати ідею про дво- або ж багатоповерховість лаврських печер.

В подальшому тема печер Києво-Печерського монастиря лише розвивалася у різноманітних ракурсах. В деяких випадках певні ідеї висловлювалися як доконаний факт. Але в окремих випадках вони навпаки, піддавалися сумніву. Наприклад, Р. Новакович у 1994 р. зазначав: "не може пояснити сучасна наука і факту нетлінності мощей. Жодна з наукових гіпотез (природна муміфікація та штучне бальзамування) після ретельного вивчення мощей науково не підтверджена!" [27, 128].

Одночасно у Києві досліджувалися й інші печерні комплекси. Зокрема, одним із перших дослідників, хто приділив їм увагу, був Т. Бобровський, котрий вивчав печери Гнилицького та інших монастирів [1; 2]. Його наукові розвідки були розвинуті у дисертаційне дослідження, а потім і в монографію

[3; 4]. Однією з його позицій стала думка про існування кількох печерних монастирів в околицях Києва, що не були відомі із письмових джерел, але про це свідчать археологічні матеріали.

Паралельно дослідженням печерних монастирських комплексів займалися В. Дятлов щодо печер Гнилицького монастиря [12], О. Курмаз і М. Стріхар щодо печер у Китаєвській пустині [21], О. Воронцова щодо печерного комплексу Звіринського монастиря [7] та ін.

Отже, треба відзначити існування на сьогодні достатньої за кількісними характеристиками і різнопланової історіографічної основи для розробки і створення узагальнюючого історіографічного дослідження з історії монастирів Києва. Обсяг історіографічних джерел є настільки значним, що в окремі публікації важко розглянути всі питання, пов'язані з розвитком поставленої вище проблеми. Водночас ми бачимо бурхливий розвиток історичної науки в дослідженні таких питань як історія монастирів Києва, їх некрополі, печери, архітектурні пам'ятки тощо.

Література

1. Бобровський Т. Дослідження Гнилицьких печер у Києві / Т. Бобровський // Археологічні дослідження в Україні 1992 р. – К., 1993. – С. 15-17.
2. Бобровський Т. Графіті з київських підземель / Т. Бобровський // Людина і світ. – 1996. – №8. – С.17-21.
3. Бобровський Т.А. Печерні монастирі й печерне чернецтво в історії та культурі середньовічного Києва: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / Т. Бобровський. – К., 1995. – 25 с.
4. Бобровський Т. Підземні споруди Києва від найдавніших часів до середини XIX ст. (спелео-археологічний нарис) / Т. Бобровський. – К., 2007. – 175 с.
5. Васильєв М. Монастир і військова влада під час спорудження Києво-Печерської фортеці / М. Васильєв // Лаврський альманах. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 12-15.
6. Васильєв М. З історії приписних монастирів (володінь) Києво-Печерської лаври / М. Васильєв // Софійські читання. – К., 2007. – С. 262-266.
7. Воронцова О.А. Дослідження та відродження Звіринського печерного комплексу у Києві – середньовічної пам'ятки історії та культури України / О.А. Воронцова // Лаврський альманах. – Вип. 23. – К., 2010. – С. 7-53.
8. Гордієнко В. Українське православ'я напередодні другої світової війни / В. Гордієнко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Вип. 87-88. – 2006. – С. 14-16.
9. Денисенко А. Студійний статут Печерського монастиря / А. Денисенко // Київська старовина. – 1996. – №1. – С. 125-128.
10. Димитрій (Рудюк). Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир / Димитрій (Рудюк), В. Клос. – К., 2010. – 344 с.
11. Димитрій (Рудюк). Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир / Димитрій (Рудюк), В. Клос. – К., 2013. – 416 с.
12. Дятлов В.А. История Киево-Гнилицького монастыря и краткое описание его пещер / В.А. Дятлов // Сб. материалов юношеской науч.-практ. конф. г. Москвы; секция археологии. – М., 1993. – Вип. 4. – С. 15-38.
13. Залозна-Бобровицька Н. Введенський монастир – шлях до відродження / Н. Залозна-Бобровицька // Вісник УТОПІК. – 2001. – №3. – С. 81-83.
14. Кабанець Є.П. Походження Успенської топоніміки Києво-Печерського монастиря / Є.П. Кабанець // Лаврський альманах. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 55-63.
15. Кабанець Є.П. Успенські церкви Давньої Русі (кінець X – XIII ст.) // Лаврський альманах / Є.П. Кабанець. – Вип. 2. – К., 1999. – С. 53-62.
16. Кілессо Т.С. Кирилівський монастир / Т.С. Кілессо. – К., 1999. – 135 с.
17. Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії та культури України. – К., 2006. – 427 с.
18. Клос В., свящ. Історія Михайлівського Золотоверхого монастиря / В. Клос. – К., 2007. – 120 с.
19. Крайній К.К. Історики Києво-Печерської лаври. Федір Титов (1864-1935) / К.К. Крайній // Лаврський альманах. – Вип. 2. – К., 1999. – С. 36-40.
20. Кузьмук О. "Козацьке благочестя": Військо Запорозьке Низове і київські чоловічі монастирі в XVII-XVIII ст.: еволюція взаємовідносин / О. Кузьмук. – К., 2006. – 228 с.
21. Курмаз О. Археологічні дослідження печери "Тимофія" Св. Троїцького Китаївського скита у Києві / О. Курмаз, М. Стріхар // Матер. VI Міжнар. археолог. конф-ції студентів і молодих вчених. – К., 1996. – С. 224-226.
22. Ластовський В. Києво-Печерська лавра періоду феодалізму на сторінках "Київських єпархіальних відомостей" / В. Ластовський // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКІМ. – Вип. 10. – К.: ВЦ КНУКІМ, 2009. – С. 64-70.
23. Левченко О. Київський некрополь: сором нашої непам'яті / О. Левченко // Старожитності. – 1992. – №8. – С. 7.
24. Марголина І.Е. Святитель Димитрий Ростовский в страницах истории Киево-Кирилловского монастыря / И.Е. Марголина // Софійські читання. – К., 2009. – С. 288-298.
25. Марголина І., Ульяновский В. Историческая судьба колокольни киевского Кирилловского монастыря / И. Марголина, В. Ульяновский // Софійські читання. – К., 2007. – С. 324-331.
26. Мінець Ю. Софійський монастир у контексті візантійських витоків форм чернечого життя / Ю. Мінець // Софійські читання. – К., 2007. – С. 338-345.
27. Новакович Р. Феномен лаврських печер / Р. Новакович // Київська старовина. – 1994. – №2. – С. 127-128.
28. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. – К., 1992. – 288 с.
29. Прокоп'юк О. Кафедральний монастир Св. Софії: статус, функції, склад населеників / О. Прокоп'юк // Софійські читання. Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини. – К.: Фенікс, 2003. – С. 182-183.
30. Прокоп'юк О. Духовна консисторія в системі єпархіального управління (1721-1786 рр.) / О. Прокоп'юк. – К., 2008. – 296 с.

31. Тихенко В. Храм благодійності. До історії Києво-Введенського монастиря / В. Тихенко // Старожитності. – 1993. – №1. – С. 14-15.
32. Ткаченко М. Печерські попередники Нестора літописця / М. Ткаченко // Лаврський альманах. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 7-11.
33. Ткаченко М. Деякі проблемні питання первісної архітектури Успенського собору Києво-Печерської лаври / М. Ткаченко // Лаврський альманах. – Вип. 2. – К., 1999. – С. 63-68.
34. Харламов В. Віднайнена келія Феодосія Печерського / В. Харламов // Київська старовина. – 1993. – №3. – С. 66-68.
35. Хведченя С.Б. Старовинні карти розкривають таємниці лаврських печер / С.Б. Хведченя. – К., 1991. – 32 с.
36. Шевченко В.П. М. Браичевський на ниві охорони пам'яток та історичного середовища / В.П. Шевченко // Лаврський альманах. – Вип. 8. – 2002. – С. 46-51.
37. Яременко М. Чернецтво київських чоловічих монастирів (1721-1740 рр.): спроба колективного портрета / М. Яременко // Київська старовина. – 2001. – №6. – С. 42-66.

References

1. Bobrovsky T. Doslidzhennia Gnyleckyh pecher u Kyevi / T. Bobovsky // Arheologichni doslidzhennia v Ukraini 1992 r. – К., 1993. – S. 15-17.
2. Bobrovsky T. Grafiti z kyivskyyh pidzemel / T. Bobovsky // Ludyna i svit. – 1996. – №8. – S.17-21.
3. Bobrovsky T. Pecherni monastyri y pecherne chernectvo v istorii ta kulturi seredniovichnogo Kyeva. Avtoref. dys. ... kand. ist. nauk / T. Bobovsky. – К., 1995. – 25 s.
4. Bobrovsky T. Pidzemni sporudy Kyeva vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st. (speleo-arheologichny narys) / T. Bobovsky. – К., 2007. – 175 s.
5. Vasiliev M. Monastyr i viiskova vlada pid chas sporudzhennia Kyevo-Pecherskoi fortetsi / M. Vasiliev // Lavrsky almanah. – Vyp. 1. – К., 1999. – S. 12-15.
6. Vasiliev M. Z istorii pryypysnyh monastyriv (volodin) Kyevo-Pecherskoi lavry / M. Vasiliev // Sofiiski chytannia. – К., 2007. – S. 262-266.
7. Voroncova O.A. Doslidzhennia ta vidrodzhennia Zvirynckogo pechernogo kompleksu u Kyevi – serednovichnoi pamiatky istorii ta kultury Ukrainy / O.A. Voroncova // Lavrsky almanah. – Vyp. 23. – К., 2010. – S. 7-53.
8. Gordienko V. Ukrainse pravoslavna naperedodni drugoi svitovoi viyny / V. Gordienko // Visnyk Kyivskogo nacionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenko. – Vyp. 87-88. – 2006. – S. 14-16.
9. Denysenko A. Studiyny statut Pecherskogo monastyria / A. Denysenko // Kyivska starovyna. – 1996. – №1. – S. 125-128.
10. Димитрій (Рудюк), Клос В. Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир / Димитрій (Рудюк), В. Клос. – К., 2010. – 344 с.
11. Dymytri (Ruduk), Klos V. Kyevo-Myhailivsky Zolotoverhy monastyr / Dymytri (Ruduk), V. Klos. – К., 2013. – 416 s.
12. Diatlov V.A. Istoriya Kievo-Gnileckogo monastyria i kratkoe opisanie ego peshcher / V.A. Diatlov // Sb. Materialov yunosheskoj nauch.-prakt. konf. g. Moskvy; sekciya arheologii. – М., 1993. – Vyp. 4. – S. 15-38.
13. Zalozna-Bobrovicka N. Vvedensky vonastyr – shliah do vidrodzhennia / N. Zalozna-Bobrovicka // Visnyk. UTOPIK. – 2001. – №3. – S. 81-83.
14. Kabanec E.P. Pohodzhennia Uspenskoj toponimiky Kyevo-Pecherskogo monastyria / E.P. Kabanec // Lavrsky almanah. – Vyp. 1. – К., 1999. – S. 55-63.
15. Kabanec E.P. Uspenski cerkvy Davnoi Rusi (kinec X – XIII st.) // Lavrsky almanah / E.P. Kabanec. – Vyp. 2. – К., 1999. – S. 53-62.
16. Killeso T.S. Kyrylivskiy monastyr / T.S. Killeso. – К., 1999. – 135 s.
17. Kyevo-Pecherska lavra – pamyatka istorii ta kultury Ukrainy. – К., 2006. – 427 s.
18. Klos V., sviashch. Istoriya Myhailivskogo Zolotoverhogo monastyria / V. Klos. – К., 2007. – 120 s.
19. Krayniy K.K. Istoryky Kyevo-Pecherskoi lavry. Fedir Tytov (1864-1935) / K.K. Krayniy // Lavrsky almanah. – Vyp. 2. – К., 1999. – S. 36-40.
20. Kuzmuk O. "Kozacke blagochestia": Viysko Zaporozke Nyzove i kyivski cholovichi monastyri v XVII-XVIII st.: evolucion vzaemovidnosyn / O. Kuzmuk. – К., 2006. – 228 s.
21. Kurmaz O., Strihar M. Arheologichni doslidzhennia pechery "Tymofia" Sv. Troickogo Kytavskogo skyta u Kyevi / O. Kurmaz, M. Strihar // M-ly VI Mizhnar. arheolog. konf-cii studentiv i molodyh vchenyh. – К., 1996. – S. 224-226.
22. Lastovsky V. Kyevo-Pecherska lavra periodu feodalizmu na storinkah "Kyivskyyh eparhialnyh vidomostei" / V. Lastovsky // Kultura i mystectvo u suchasnomu sviti: Naukovi zapysky KNUKIM. – Vyp. 10. – К., 2009. – S. 64-70.
23. Levchenko O. Kyivsky nekropol: sorom nashoi nepamiaty / O. Levchenko // Starozhytnosti. – 1992. – №8. – S. 7.
24. Margolina I.E. Sviatitel Dimitri Rostovsky v stranichah istorii Kievo-Kirillovskogo monastyria / I.E. Margolina // Sofiiski chytannia. – К., 2009. – S. 288-298.
25. Margolina I., Ulianovsky V. Историческая судьба колокольни киевского Кирилловского монастыря / I. Margolina, V. Ulianovsky // Sofiiski chytannia. – К., 2007. – S. 324-331.
26. Minec Yu. Sofiiski monastyr u konteksti vizantiiskyyh vytkov form chernechogo zhyttia / Yu. Minec // Sofiiski chytannia. – К., 2007. – С. 338-345.
27. Novakovich R. Fenomen lavrskyyh pecher / R. Novakovich // Kyivska starovyna. – 1994. – №2. – S. 127-128.
28. Ocherki istorii Kievo-Pecherskoi lavry i zapovednika. – К., 1992. – 288 s.
29. Prokopyuk O. Кафедральный монастир Св. Софії: статус, функції, склад населеників / О. Прокопчук // Sofiiski chytannia. Problemy ta dosvidyvchennia, zahystu, zberezhenia i vykorystannia arhitekturnoi spadshchyny. – К., 2003. – S. 182-183.
30. Prokopyuk O. Duhovna konsystoria v systemi eparhialnogo upravlinnia (1721-1786 pp.) / O. Prokopyuk. – К., 2008. – 296 s.

31. Tyhenko V. Hram blagodiinosti. Do istorii Kyevo-Vvedenskogo monastyria / V. Tyhenko // Starozhytnosti. – 1993. – №1. – S. 14-15.
32. Tkachenko M. Pecherski poperednyky Nestora litopyscia / M. Tkachenko // Lavrsky almanah. – Vyp. 1. – K., 1999. – S. 7-11.
33. Tkachenko M. Deiaki problemni pytannia pervisnoi arhitektury Uspenskogo soboru Kyevo-Pecherskoi lavry / M. Tkachenko // Lavrsky almanah. – Vyp. 2. – K., 1999. – S. 63-68.
34. Harlamov V. Vidnaidena kelia Feodosia Pecherskogo / V. Harlamov // Kyivska starovyna. – 1993. – №3. – S. 66-68.
35. Hvedchenia S.B. Starovynni karty rozkryvaut taemnyci lavrskyyh pecher / S.B. Hvedchenia. – K., 1991. – 32 s.
36. Shevchenko V.P. M. Braychevsky na nyvi ohorony pamiatok ta istorychnogo seredovyshcha / V.P. Shevchenko // Lavrsky almanah. – Vyp. 8. – 2002. – S. 46-51.
37. Yaremenko M. Chernectvo kyivskyyh cholovychyyh monastyriy (1721-1740 pp.): sproba kolektyvnogo portreta / M. Yaremenko // Kyivska starovyna. – 2001. – №6. – S. 42-66.

Ластовская О. Л.

Современная историография православных монастырей Киева: постановка вопроса

Анализируется состояние изучения истории православных монастырей Киева за годы независимости Украины. Определяются основные направления (биографистика, некрополистика, памятниковедение, археология и др.), в которых шел процесс развития исторической науки и характеризуются достижения историков в этом вопросе. Рассматриваются результаты исследований ученых относительно Киево-Печерского, Михайловского Золотоверхого, Кирилловского, Софийского, Введенского и других монастырей. Отмечается перспективность последующих исследований в этом направлении и создания обобщающих работ по истории и историографии монастырей и монашества.

Ключевые слова: историография, Киев, православные монастыри, монашество, пещеры, археология, некрополь.

Lastovska O.

Modern historiography of the Orthodox monasteries in Kyiv history: the formulation of the question

The most popular in the modern studies are Monasteries in Kyiv. Such factors contribute to this: 1) Kyiv is one of the oldest Ukrainian cities where the first monastery was founded; 2) The monasticism exists over the most long period of time there; 3) In many points exactly monasteries of this city became a models for monastic practice of other regions; 4) There exactly the monasteries emerged which became the shrines for the entire Orthodox world and the centers of the Orthodox culture.

The central place in the historiography of the monasteries in Kyiv study occupies the history of Kyiv-Pechersk Monastery. In the post-Soviet period perhaps the greatest amount of scientific and popular researches was written about this monastery. Their characteristic feature is their versatility in different scientific areas and genres: purely historic, archaeological, biographical, art, source and monuments studies, etc. However a lack of historiographic researches is obvious among them.

Often the researches have been published by the scientists of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve. Chronologically these studies have a fairly broad framework that goes beyond the existence of only one monastery. The same can be said about other aspects of scientific interest (biographical, cultural contacts, interchurch relations, social situation, etc.). "Lavra Almanac" and "Mohyla Reading" are the leading scientific editions, where most materials on Kyiv-Pechersk monastery history have been published.

St Sophia, St Cyril, Presentation of the Virgin, Mezhyhirsky, St Michael, St Ior monasteries etc. were the other Kyiv monasteries to which researchers have paid much attention. In some cases, you can meet also summarizing researches on the history of Kyiv monasteries (like M. Yaremenko's studies on the history of Kyiv monasticism of the 18th century). Of particular importance in modern historiography of Kyiv monasteries are monuments study because their goal is not only to study the existing monuments, but also lost ones (like the monograph of I. Margolina and V. Ulyanovsky about destroyed in 1936 bell tower of St Cyril monastery). Also the new direction in history was the study of Kyiv monastic cemeteries (St Flor, the Pechersk Monasteries). Archaeological researches are able to provide answers to the important questions on the history of the monasteries in the new social conditions and new methods of scientific work. In the post-Soviet period they have become regular in Kyiv-Pechersk Monastery. They showed the possibility to study the monastery territory using archaeological methods in diversity of chronological material as well as other aspects (e.g. using anthropology). You must pay attention to the research of cave monastery complexes in the context of monuments studies. Most attention was given to Kyiv-Pechersk Monastery caves. At the same time the other cave complexes were studied. One of the first scholars who paid them attention was T. Bobrowsky. The idea of the existence of a number of cave monasteries in the vicinity of Kyiv is one of his concepts. They weren't known from written sources, but archaeological finds testify to them. The cave complexes of Hnyletsy, Zverynetsky monasteries and Kytayevy hermitage etc. have been studied also. Thus, we should note today the presence of a sufficient for the quantitative characteristics and diverse historiographical basis to create a generalizing historiographical research on the history of monasteries in Kyiv.

Key words: historiography, Kyiv, Orthodox monastery, monk, caves, archeology, necropolis.

Політологія

УДК 321.02

Алексєєнко Ірина Вікторівна
доктор політичних наук, професор

ПОТЕНЦІАЛ ПРЯМОЇ ДЕМОКРАТІЇ: КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

У межах критичного осмислення потенціалу прямої демократії як основи демократизації глобального політичного процесу (здійснюваного в рамках теоретико-методологічних підходів нормативної теорії демократії й теорії політичної участі) стверджується свого роду мінімалізм, суть якого в розгляді демократії як засобу колективного розв'язання проблем, до якого варто підходити з позиції концентрації уваги переважно на демократичних процедурах і з урахуванням мінімальної здатності як демократії участі, так і демократії політичного обговорення реальної трансформації політичних інтересів учасників політичного процесу. Наголошується, що важливо зрозуміти, які перспективи розвитку прямої демократії відкривають досягнення сучасного громадянського суспільства, чи додали вони прямій демократії такий могутній імпульс, що можна говорити про трансформацію політико-правових систем сучасних демократичних держав у систему прямого народовладдя.

Ключові слова: пряма демократія, демократичні процедури, політичний процес, громадянське суспільство, глобалізація.

Розвиток інформаційних і комунікативних технологій, процеси глобалізації актуалізували проблему безпосереднього здійснення влади громадянами, що стало прикметою часу не лише в розвинених країнах світу, а й в Україні. Прихильники безпосереднього народовладдя пов'язують подальший розвиток суспільства з поглибленням прямої демократії. Ці настрої співзвучні з доробками представників наукової громадськості. Саме на межі століть виходять теоретичні роботи, в яких обґрунтовується можливість трансформації існуючої представницької системи в систему прямого народного правління: В. Водовозова, А. Градовського, І. Дитятина, М. Ковалевського, М. Коркунова, Г. Львовича, В. Маклакова, М. Лазаревського, П. Новгородцева, В. Островського, М. Покровського та ін.

У зв'язку з цим важливо зрозуміти, які перспективи розвитку прямої демократії відкривають досягнення сучасного громадянського суспільства. Чи дійсно вони додали прямій демократії такий могутній імпульс, що можна серйозно говорити про трансформацію політико-правових систем сучасних демократичних держав, в систему прямого народовладдя? Від відповіді на це питання багато в чому залежить вироблення підходів до вирішення таких актуальних проблем сучасності, як проблеми організації публічної влади, розробки системи конституційного законодавства та ін.

У межах критичного осмислення потенціалу прямої демократії як основи демократизації глобального політичного процесу (здійснюваного в рамках теоретико-методологічних підходів нормативної теорії демократії й теорії політичної участі) стверджується свого роду мінімалізм, суть якого в розгляді демократії як засобу колективного розв'язання проблем, до якого варто підходити з позиції концентрації уваги, переважно на демократичних процедурах і з урахуванням мінімальної здатності як демократії участі, так і демократії політичного обговорення реальної трансформації політичних інтересів учасників політичного процесу й тим самим впливати на прийняття політичних рішень щодо проблем локального, національного й глобального рівнів. Будучи залученою в новітні дебати про ідеали й реалії демократичного процесу, в дусі мінімалізму осмислює його А. Янг, яка виступила з позиції критичного підходу до традиційного розуміння ідеалу включення і участі в політичному процесі [10, 67].

Акцентуючи процесуальні аспекти включення в демократичний політичний процес, А. Янг виходить з того, що нормативна легітимність демократичних рішень ґрунтується на мірі включення або, принаймні, можливості участі в процесі прийняття рішень тих, хто випробовує на собі наслідки заснованої на цих рішеннях реальної політики. Тим самим у цій концепції зроблені дещо інші акценти: не стільки на діяльнісному аспекті, скільки на аспекті регулювання об'єктивних умов включення в демократичний процес, що у свою чергу пов'язується з процесуальними межами участі в прийнятті політичних рішень. Тут надається більш розширене тлумачення проблеми включення: ця концепція припускає її трактування не як мети, а як умови демократії. Реальна демократична участь у політичному процесі не може бути зведена до репрезентативності, що забезпечує представлення інтересів громадян у рамках обговорення проблем, а участь не повинна обмежуватися формами політичної взаємодії в межах представницької демократії. Реальними умовами включення в демократичний процес А. Янг вважає не тільки соціально-економічні фактори політичної участі, а насамперед процесуальні стосовно про-

цедури, що забезпечує людині право бути почутою й зрозумілою, її автономність і можливість скористатися юридичними гарантіями своїх політичних прав на всіх рівнях, починаючи від муніципального права до міжнародного права, а також права, що гарантує особистості участь у глобальному демократичному процесі [11, 200-201].

Концептуальне осмислення проблеми глобалізації громадянського суспільства в сучасному світі є важливою передумовою формування демократичного глобального політичного процесу, що включає широкий спектр сучасних акторів світової політики. У межах політичного оформлення глобалізації в руслі демократії створюються умови для протистояння посиленню авторитарно-тоталітарних тенденцій в об'єктивних процесах міжнародно-політичного оформлення глобалізації з її концентрацією на силових формах і методах забезпечення безпеки в боротьбі з тероризмом, трансконтинентальною злочинністю, міжнародною міграцією на міждержавному рівні. За всієї необхідності застосування насильницьких методів боротьби з тероризмом насильство не дає гарантії перемоги жодній зі сторін. У цьому розумінні демократизація глобального політичного процесу й міжнародних відносин виступає поки що єдиною альтернативою глобальному авторитаризму у світовій політиці [5, 56-58].

Постановка питання про глобальне громадянське суспільство, що сприяє встановленню міжнародного демократичного контролю за діями по використанню у світовій політиці насильства, пов'язана зі зміною інститутів і практик суспільної самоорганізації й тенденціями глобалізації позадержавної публічної сфери.

Дослідниками відзначається посилення тенденцій об'єднання цих інститутів і практик і ставиться питання про те, що і яким чином може додати дедалі складнішій суспільній самоорганізації якості глобальності [3, 238]. Вказується на ймовірність утворення системи колективного контролю суверенів над використанням насильства і створення інститутів – як державних, так і корпоративних – для здійснення санкцій, що припускають використання насильства. Така система з'являється як мережний аналог глобального суверена, що формується на основі міжнародного співробітництва суверенних держав й інтеграції, що відбувається в її межах, структур колективного контролю, які є не стільки централізованими, скільки мережними й формуються на основі погоджених і взаємно прийнятих процедур, що склалися в практиці ООН, Інтерполу у сфері міжнародного права і т.п. Відтак, йдеться не про формування глобального громадянського суспільства як однорідного інституціонального утворення, а про складний і багатоскладовий комплекс погоджених або принаймні узгоджених правових систем, а саме цивілізаційних і національних стандартів і норм прав людини, що закріплюють ці стандарти не тільки в юридичних документах, а й у реальній світовій політичній практиці. Тим самим правовою основою глобального громадянського суспільства виступають насамперед загальні стандарти міжнародного приватного права й закріплені на міжнародному рівні права людини й громадянина. Формування інститутів глобального громадянського суспільства й виконання ним своїх функцій дослідники пов'язують не стільки з космополітичною елітою, скільки з так званою креативною корпорацією (визначення В. Іноземцева), або з "індивідуалізованою корпорацією" (С. Гхшал, Ч. Барлетт) [12, 224].

Особливий інтерес у цьому контексті становлять нові підходи до розуміння проблем глобального лідерства й формування лідерів корпорацій та інших організацій, що діють на світовому рівні [7, 59-60]. Мультинаціональні корпорації і лідери, що їх очолюють, розглядаються як нові актори світової політики, які з'явилися в рамках структури сучасної міжнародної системи, що зазнає трансформацій. Мультинаціональні корпорації виражають інтереси груп, які було б коректніше визначити в транснаціональному розумінні, і які не можуть бути зведені до інтересів окремих держав або національних суспільств. Проліферація (поширення) недержавних акторів у системі нового світового порядку, розглядається як одна зі складових формування демократичного політичного процесу в сфері міжнародних відносин, що забезпечує досягнення компромісу різних суб'єктів світової політики, створення загальних, всіма визаних і дотримуваних правил. Ті, хто стоїть за такими транснаціональними недержавними інститутами, і являють собою міжнародну еліту, наділену реальною владою у розв'язанні міжнародних проблем і використовують її незалежно від національних держав, інтереси яких виявляються під їх впливом і можуть стримуватися їх діями, з огляду на те, що окремі представники корпоративних груп одночасно є представниками окремих національних суспільств з їхніми особливими інтересами. Багатонаціональні корпорації розглядаються як факт, що підтверджує виникнення нових тенденцій у становленні нового світового порядку і трактується як виникнення "соціального міжнародного порядку", що являє собою нову форму еволюції структури міжнародних відносин, яка вирізняється владними відносинами акторів світової політики, більше не заснованими на принципі "домінування – субординація" [2, 73].

Трансформація колишніх структур і формування загальносвітової цілісності пов'язується сьогодні з розв'язанням найважливішої проблеми сучасності – забезпеченням керованості й управління глобальними процесами. В ході глобалізації поступово формуються гнучкі й різноманітні можливості цілісної керованості. Політична ж глобалізація розуміється як поступове зміцнення взаємодії між націями, цивілізаціями й етнокультурами, що веде до знаходження взаємозв'язку й утворення структур глобальної керованості, які інтегрують колись роз'єднані фрагменти світу, і тим самим дозволяють у ній (керованості) бути спільником. У політичній сфері центральною проблемою останніх десятиліть стало вирішення завдання забезпечення стійкого розвитку.

Керування і керованість розглядаються як політичний імператив в умовах глобалізації [4, 37-39]. Водночас дослідники сьогодні звертають увагу на те, що управління глобальними процесами на основі концепції

стійкого розвитку в міжнародних відносинах 1990-х років, особливо на початку XXI ст., вступає в суперечність з неоліберальною за характером глобалізацією, що продукує внутрішню нестабільність системи. Це пов'язано з нерівномірністю духовної й матеріальної глобалізації, що набуває в ряді випадків форми конфлікту культур, коли традиціоналістські орієнтована частина етнонаціональних еліт і суспільств прагне зберегти сформований життєвий лад, законсервувати життєві стандарти, норми, цінності етносу, конфесії і т.д. [8, 28-29] З іншого боку, поряд з традиційним фундаменталізмом наростає тенденція до зміцнення так званого ліберального фундаменталізму, коли підсилюється протистояння ліберальних держав у їхньому ставленні до неліберальних [1, 26], що виражається, наприклад, у прагненні країн-форвардів неоліберальної глобалізації (позиція адміністрації Буша-молодшого) до ідентифікації "осі зла" у сформованому світоустрої.

Реальний, асиметричний глобальний світ, як і будь-яка система в стадії свого становлення, нестійкий і конфліктний, але водночас об'єктивно спрямований у своєму розвитку на знаходження цілісності глобальної структури, а значить, і стабільності системи. Знаходження системою структурної цілісності певною мірою визначається розв'язанням проблеми керованості й визначенням нових, ефективних форм і методів управління глобальним політичним процесом. Інтелектуальні зусилля представників різних дисциплінарних форм сучасного інтегрованого політичного знання орієнтовані сьогодні на розробку нових концептуальних підходів до розуміння проблеми управління глобалізацією як основної умови забезпечення безпеки сучасного світу [9, 105]

Цілком зрозуміла увага дослідників до концептуалізації цієї проблеми. Розв'язана також широка дискусія з проблем ідентифікації значення концепції управління. Характерно, що в останнє десятиліття відбулася зміна позицій вчених від застосування поняття "управління" в значенні "правління", "контроль" до використання поняття "управління", "керівництво", у розумінні – "керованість". Спільність позицій полягає у визнанні прийнятності й переваги концепції керованості, яка відображає фундаментальні зміни в способах управління світовим співтовариством на початку XXI ст. [5, 59].

Так, Р. Роудз ідентифікує сім значень терміна "управління", у тому числі три, що мають відношення до корпоративного управління як забезпечення фінансової відповідальності, ефективності й підзвітності в діяльності організації. Інші чотири – управління й керованість, які розуміють як інтернаціональну взаємозалежність, соціокібернетичну систему, нову політичну економіку й мережну структуру – всі ці значення даного терміна мають відношення до таких управлінських технологій, в рамках яких діяльність по здійсненню управління фрагментована й розподілена серед більш широкої групи акторів, ніж це було в минулому, так, що жоден з них не може контролювати результати діяльності, а саме управління є процесом по координації акторів.

Друга група характеристик концепції управління представляє пріоритетний напрям у концептуалізації проблеми управління, у тому числі в сфері світової політики. Й. П'єре і його прихильники дотримуються точки зору, що термін управління означає перехід від державоцентристської моделі управління до моделі, в рамках якої відбувається більш широкий розподіл влади й авторитету влади. Дистрибуція влади й авторитету розглядається як фактор стримування однобічного управління окремої держави. Акцент на процесуальному характері управління припускає потребу в нових інституціональних формах управління й взаємозв'язку державного й суспільного рівнів у здійсненні управлінської діяльності. Й. П'єре вказує на значущість пошуку альтернативних стратегій, за допомогою яких держава могла б формулювати й виражати спільний інтерес [3, 2]. Такий підхід відображає прагнення знайти середину між державоцентристською моделлю й соцієтальноцентричним плюралізмом у тлумаченні проблеми управління. По суті, Й. П'єре виходить з того, що відбувається швидше трансформація, а не занепад національної держави. Концепція керованості як управління в значенні координації акторів світової політики відображає саме цей характер змін, що відбуваються. Дослідник надає таке визначення цього поняття: "Управління має подвійне значення: з одного боку, воно має відношення до реального вираження адаптації держави до середовища, що змінюється, що відбулося наприкінці XX ст. З іншого боку, управління означає також теоретичну й концептуальну репрезентацію координації соціальних систем і значною мірою роль національної держави в цьому процесі" [3, 13].

Дискусія зосереджена навколо низки проблем, що відображають реалії глобального світу й питання, що виникають у пошуку розв'язання цих проблем. Обговорюється проблема суперечливого співвідношення управління й демократії й висувуються ідеї асоціативної демократії як основи подолання суперечностей (П. Херст). Р. Роудз звертається до версії мережної моделі суспільного управління. Дж. Розенау розробляє модель глобального "управління без правління", ґрунтуючись на осмисленні природи глобальних процесів.

Досить активно дебатуються соціокібернетичний аспект в управлінні глобальними процесами. Проблема відкритості, транспарентності глобального суспільства в епоху інформаційної революції особливо гостро проявляється в сфері міжнародних відносин. Б. Фінел і К. Лорд підтверджують, що для сучасних аналітиків у сфері світової політики й міжнародних відносин у питанні про транспарентність глобального світу в цілому і політики зокрема важливо зрозуміти не те, як вона сприяє послабленню суверенітету держави, а те, яким чином відкритість підсилює її" [2, 28]. Транспарентність (відкритість, прозорість) тут розуміється як умова, за якої інформація про державні преференції в сфері управління, наміри і можливості держави стає доступною для громадськості й аутсайдерів політики". Наростаюча відкритість є результатом розвитку сучасних комунікацій й інформаційних технологій, значного поширення демократич-

них інститутів, глобалізації, діяльності ЗМІ. Транспарентність веде до "трансформації світової політики", яка вимагає дослідження цього феномену належним чином для адекватної "оцінки впливу транспарентності на стан глобальної безпеки, сталого розвитку й світової дипломатії". Так, Б. Фінел і К. Лорд підкреслюють, що "транспарентність являє собою складне явище, яке в окремих випадках завдає шкоди або сприяє поліпшенню міжнародної безпеки певним чином" [11, 145-146], що істотно утруднює розробку міжнародної стратегії управління глобалізацією з метою забезпечення безпеки сучасного світу.

Світ, що розділяється й одночасно консолідується на базі цивілізаційних спільностей, має одну особливість: у ньому майже всі держави зазнають, за термінологією А. Немчука, стану "геопсихічного шоку". Загальною для країн в умовах глобальних змін стає необхідність цивілізаційної самоідентичності, хоча незначних помітних змін у території, звичаях, формах соціального життя, мові і т.д. не спостерігається. Спонукальним мотивом до цього слугують винятково зовнішні фактори – геополітичні зрушення в позиціюванні сил. Для багатьох ці пошуки закінчуються формуванням "комплексу міжнародної політичної незначущості" [12, 103-104]. Поява такого порівняно нового феномена є побічним продуктом американського лідерства, характерний він не тільки для країн "третього світу". Країни Європи, наприклад, поєднуючись у "державу націй", керуються "євроінтуїцією", яка підказує необхідність посилення сукупної сили всередині євроатлантичної спільноти. А нові члени ЄС компенсують свій "комплекс незначущості" підтримкою США, за що одержали жартівливу характеристику "троянського віслюка інтеграції", дану Польщі німецькими журналістами.

Багато суверенних держав, залишаючись такими де-юре, ніби перестають існувати не тільки у світовому розкладі економічних сил, а й йдуть зі сцени політичних реалій як актори, що проводять самостійну політику, відмінну від політики тієї або іншої цивілізаційної спільноти. Причому це стосується не тільки малих і середніх країн, а й великих індустріальних держав світу. Під егідою Вашингтона формується спільна політика країн атлантичної цивілізації й держав "великої вісімки", спрямована на встановлення атлантичного контролю над ресурсами планети. США, Велика Британія, Франція, ФРН, Італія, Канада, Японія та Росія можуть мати розбіжності з окремих питань міжнародної політики, але давно виступають єдиним цивілізаційним фронтом стосовно інших країн.

Монополізм західної цивілізаційної моделі, заснованої на пріоритеті раціоналістичних цінностей, лежить в основі цивілізаційних суперечностей епохи. На авансцені світової політики дедалі більше проявляють себе так звані традиціоналістські держави.

Для тих, кому здадуться непереконливими або застарілими ці міркування, пошлемося на вислів Людвіга фон Мізеса – класика теорії лібералізму, з якого вимальовується ущербність цивілізаційної доктрини, що ґрунтується на цій теорії. "Щастя й задоволення залежать не від їжі, одягу й даху над головою, а насамперед від того, що людина плекає усередині себе. Лібералізм займається винятково матеріальним благополуччям людини... він прагне забезпечити тільки зовнішнє благополуччя, тому що знає, що внутрішнє, духовне багатство не може прийти до людини ззовні, а тільки із глибини його власного серця. Він не прагне створити нічого, крім зовнішніх передумов внутрішнього життя" [13].

Те саме можна сказати про цивілізаційну місію демократії – про наслідування нею абстрактних вилог. В українській політичній практиці ці два поняття навіть поєднувалися в одному – "ринкова демократія". При цьому ігнорувалася основна сутнісна властивість демократії – її історичність. Це означає, що вона не може довільно переноситися в ті суспільства, які не мають історично сформованих традицій.

Почавши з "перебудови", а потім вступивши на шлях капіталістичної реставрації під гаслами демократичних реформ, методи якої поставили країну на межу національної катастрофи, Україна почала болісно шукати вихід у формуванні загальнонаціональної ідеї, що об'єднала б народ. Але будь-яка національна ідея, які високі цілі вона не втілювала в собі, не може бути привнесена ззовні. Саме тому вона і є загальнонаціональною, такою, що зростає з усвідомлюваної народом єдності політичних й економічних інтересів, єдності моральних, духовних основ суспільства. Така єдність народжується й визріває усередині нації або, навпаки, руйнується залежно від тих форм, які приймає вся організація громадського життя країни.

У XXI ст. Україна, як і інші країни, зіткнулася з міжцивілізаційними проблемами, які виходять на авансцену світової політики й зачіпають найбільш глибокі культурні, ціннісні основи існування нації, держави. Цивілізаційний вибір України – це її самовизначення в координатах постіндустріальної цивілізації зі своїми лініями протистояння й конфліктами.

Увесь цей блок цивілізаційних проблем перетинається з іншим блоком, пов'язаним з кризою ідентичності. Сьогодні в українському соціумі чітко простежуються характерні ознаки кризи ідентичності: відсутність гармонії між національною ідентифікацією та іншими різновидами колективно-культурно ідентифікації; суперечливість між міфами про національну ідентичність та реальними потребами, інтересами, та прагненнями окремих груп населення; розрив між утвердженням пріоритету особи в суспільно-політичному розвитку та широким декларуванням ідеї пріоритету загальнодержавних, загальнонаціональних інтересів; надмірна увага масової свідомості до ідеологічних (насамперед національно-забарвлених) цінностей замість прагматичних пропозицій у процесі реформування суспільного організму; суперечність між етнічними та національними цінностями та вестернізованим світосприйняттям у молодіжному середовищі. Як підкреслює Л. Нагорна гостра криза ідентичності, у стані якої український соціум перебуває і досі вимагає від політичної науки пильної уваги і зважених рекомендацій щодо її подолання [9, с.4].

Серед цінностей, усвідомлення яких відповідало б самоідентифікації України в цивілізаційному просторі, на першому місці – пріоритети культурного розвитку. Але саме вони є найбільш вразливими й зазнають натиску західного раціоналізму, постіндустріальної ідеології. Цей дисонанс важко подолати в межах інерційного формування обраної Україною моделі організації громадського життя. Під терміном "організація громадського життя" звичайно прийнято розуміти форми організації політичного, економічного й духовного життя суспільства в їх взаємозв'язку.

На нашу думку культурна політика України повинна відповідати можливості протидії ряду внутрішніх та зовнішніх загроз розвитку загальнонаціональної культурної самобутності. В основі внутрішньої загрози – дезінтеграція українського суспільства, відчуженість його окремих культурних груп щодо динаміки культурного життя суспільства, зовнішньої – процеси глобалізації та уніфікації культури, могутність монопольних експортерів культурної продукції на світовому чи пострадянському ринку її збуту. Під впливом суперечливих процесів глобалізації культура і культурна самобутність усвідомлюються як основа, без якої неможливо протистояти виродженню, занепаду та деградації української нації. Основним суб'єктом культуротворчого процесу є народ з його невідчуженим правом збереження та розвитку власної національно-самобутньої культури. Певним чином це і сприяло усвідомленню значимості не лише індивідуальних, а й національних культурних самобутностей, що також знайшло своє втілення серед індикаторів сталого розвитку національної держави в умовах сучасної України.

Україна не може бути остороною формування нового демократичного полюсу світового порядку – Об'єднаної Європи. Зовнішньополітична стратегія нашої держави передбачає набуття повноправного членства в ЄС, як визначального чинника територіальної цілісності, національного суверенітету, політичної стабільності, економічного розвитку та соціальної злагоди в суспільстві.

Ось чому сильна держава, здатна захистити свої інтереси, інтереси своїх громадян, залишається головною метою політики. Привабливість абстрактного патріотизму недовговічна, якщо його виховання тісно не пов'язане з моральними ціннісними установками. Перебороти цю кризу, відновити історичну пам'ять, повагу до національних традицій і водночас з тим засудити всі аморальні дії й політичні злочини ХХ – ХХІ ст. в нашій країні потрібно для збереження культурної самобутності України, її єдності.

Отже, в умовах сучасної України сталий розвиток – це стабільний, узгоджений і довготривалий розвиток економічної системи, політичної і соціальної сфер на основі невиснажливого і підтримуваного використання ресурсів для забезпечення потреб нинішнього покоління; збільшення обсягу виробництва суспільного продукту на основі розширеного відтворення та якісного удосконалення факторів виробництва при ефективному використанні ресурсів та збереженні навколишнього середовища. Результатом сталого економічного зростання може бути перехід економічної, політичної та соціальної системи до вищого якісного стану, якщо їх параметри є вищими, порівняно з базовими (оптимальними, нормативними).

Національна держава повинна взяти на себе відповідальність за посилення та зміцнення взаємопов'язаних та взаємопідтримуючих засад сталого розвитку на місцевому, національному та регіональному рівнях. У зв'язку з цим інновацією повинно стати підписання добровільних партнерських угод між представниками урядів, бізнесу, громадських організацій, які б підтверджували домовленість сторін про поєднання зусиль для досягнення певної конкретної мети та забезпечення належного фінансування програм з питань досягнення сталого розвитку. Це сприятиме новому діалогу урядів, громадських організацій і приватного сектора в справі ефективного забезпечення сталого розвитку.

Література

1. Алексеев С.С. Восхождение к праву: Поиски и решения /Алексеев С.С. – М.: Изд-во НОРМА, 2001. – 748с.
2. Budge Ian. The New Challenge of Direct Democracy / Budge Ian. – Cambridge: Polity Press, 2006. – 204 p.
3. Butler David, Ranney Austin (eds.). Referendums around the World. The Growing Use of Direct Democracy. Wash.: Amer. Enterprise Inst. for Public Policy Research, 2004.- 304 p.
4. Институт народного вето (аброгативный референдум) // Вестник Гуманитарного университета: Серия "Право": Научный альманах / Редкол.: С.С. Алексеев (глав. ред.), С.И. Архипов, В.А. Брызгалин и др. – Екатеринбург: Гуман. ун-т, 2002. № 1 (3). – С.35-49.
5. Институт "народного вето": история и современность // История государства и права. – 2002. – № 3. – С.48-60.
6. Институт народной правотворческой инициативы в современном конституционализме // Конституционное и муниципальное право. – 2002. – № 2. – С.20-41.
7. Конституционные модели референдума в странах Европейского Союза, Швейцарии и России // Конституционное право: восточноевропейское обозрение. – 2003. – № 1(42). – 207с.
8. Местное самоуправление как институт гражданского общества: на пути к самоорганизации местных сообществ // Ученые записки. филиала Уральского академии государственной службы. – Челябинск, 2001. – 211с.
9. Прямая демократия: модели правления, конституционно-правовые институты / Под ред. А.Н. Кокотова, М.И. Кукушкина. – Екатеринбург: УрО РАН, 2003.- 189 с.
10. Rhodes R.A.W. The New Governance: Covering without Government /Rhodes R.A.W. // Political Studies. – Vol. 44. – № 4. – September 2006. – P. 652-667.
11. Citizen participation in the American federal system / Advisory commiss. on intergov. relations. – Wash.: Gov. print off., 2008. – XIII. – 357 p.
12. Cronin Tomas E. Direct Democracy. The Politics of Initiative, Referendum, and Recall. – Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, 2009. – 289 p.
13. Verhulst J. Direct Democracy: Latest new from Belgium [Електрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ping.be/jvwit/directdemocracyBelgium.html>.

References

1. Alekseev S.S. Voskhozhdenie k pravu: Poiski i resheniya /Alekseev S.S. – M.: Izd-vo NORMA, 2001. – 748s.
2. Budge Ian. The New Challenge of Direct Democracy / Budge Ian. – Cambridge: Polity Press, 2006. – 204 r.
3. Butler David, Ranney Austin (eds.). Referendums around the World. The Growing Use of Direct Democracy. Wash.: Amer. Enterprise Inst, for Public Policy Research, 2004.- 304 p.
4. Institut narodnogo veto (abrogativnyy referendum) // Vestnik Gumanitarnogo universiteta: Seriya "Pravo": Nauchnyy al'manakh / Redkol.: S.S. Alekseev (glav. red.), S.I. Arkhipov, V.A. Bryzgalin i dr. – Ekaterinburg: Guman. un-t, 2002. № 1 (3). – S.35-49.
5. Institut "narodnogo veto": istoriya i sovremennost' // Istoriya gosudarstva i prava. – 2002. – № 3. – S.48-60.
6. Institut narodnoy pravotvorcheskoy initsiativy v sovremennom konstitutsionalizme // Konstitutsionnoe i munitsipal'noe pravo. – 2002. – № 2. – S.20-41.
7. Konstitutsionnye modeli referendumov v stranakh Evropeyskogo Soyuza, Shveysarii i Rossii // Konstitutsionnoe pravo: vostochnoevropeyskoe obozrenie. – 2003. – № 1(42). – 207s.
8. Mestnoe samoupravlenie kak institut grazhdanskogo obshchestva: na puti k samoorganizatsii mestnykh soobshchestv // Uchenye zapiski. filiala Ural'skoy akademii gosudarstvennoy sluzhby. – Chelyabinsk, 2001. – 211s.
9. Pryamaya demokratiya: modeli pravleniya, konstitutsionno-pravovye instituty / Pod red. A.N. Kokotova, M.I. Kukushkina. – Ekaterinburg: UrO RAN, 2003.- 189 s.
10. Rhodes R.A.W. The New Governance: Covering without Government /Rhodes R.A.W. // Political Studies. – Vol. 44. – № 4. – September 2006. – P. 652-667.
11. Citizen participation in the American federal system / Advisory commiss. on intergov. relations. – Wash.: Gov. print off., 2008. – XIII. – 357 p.
12. Cronin Tomas E. Direct Democracy. The Politics of Initiative, Referendum, and Recall. – Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, 2009. – 289 p.
13. Verhulst J. Direct Democracy: Latest new from Belgium [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.ping.be/jvwit/directdemocracyBelgium.html>.

Алексеев И. В.**Потенциал прямой демократии: критическое осмысление**

В рамках критического осмысления потенциала прямой демократии как основы демократизации глобального политического процесса (осуществляемого в рамках теоретико-методологических подходов нормативной теории демократии и теории политического участия) утверждается своего рода минимализм, суть которого в рассмотрении демократии как средства коллективного решения проблем, к которому стоит подходить с позиции концентрации внимания преимущественно на демократических процедурах и с учетом минимальной способности как демократии участия, так и демократии политического обсуждения реальной трансформации политических интересов участников политического процесса. Отмечается, что важно понять, каковы перспективы развития прямой демократии открывают достижения современного гражданского общества, добавили ли они прямой демократии такой мощный импульс, что можно говорить о трансформации политико-правовых систем современных демократических государств в систему прямого народовластия.

Ключевые слова: прямая демократия, демократические процедуры, политический процесс, гражданское общество, глобализация.

Alekseev I.**Potential of direct democracy: critical comprehension**

Information and communicative technologies, the processes of globalization related to them actualized the problem of direct realization of power citizens, that became the sign of time not only in the developed countries of the world but also in Ukraine. The supporters of direct democracy bind subsequent development of society to deepening of direct democracy. These moods are consonant with the revisions of representatives of scientific public. Theoretical works in which possibility of transformation of the existent representative system is grounded in the system of direct folk rule go out exactly on verge of ages.

In this connection it is important to understand, what prospects of development of direct democracy open achievement of modern civil society. Actually did they add direct democracy such mighty impulse, that it is possible in earnest to talk about transformation of the political and legal systems of the modern democratic states, in the system of direct democracy? From an answer for this question in a great deal making of going depends near the decision of such issues of the day of contemporaneity, as problems of organization of public power, development of the system of constitutional legislation but other

Within the limits of critical comprehension of potential of direct democracy as basis of democratization of global political process (carried out within the framework of theoretical and methodological approaches of normative theory of democracy and theory of political participation) a minimalism, essence of which in consideration of democracy as to the mean of collective decision of problems, to which it costs to befit from position of concentration of attention, becomes firmly established the family, mainly on democratic procedures and taking into account minimum ability of both democracy of participation and democracy of political discussion of the real transformation of political interests of participants of political process and the same to influence on acceptance of political decisions in relation to the problems of local, national and global levels. Being attracted in the newest debates about ideals and realities of democratic process, in the spirit of minimalism comprehends him And. Yang, which came forward from position of critical approach to the traditional understanding of ideal of and participating in a political process.

A conceptual comprehension of problem of globalization of civil society in the modern world is important precondition of forming of democratic global political process which includes the wide spectrum of modern actors of worldwide policy. Within the limits of political registration of globalization in the river-bed of democracy terms are created for opposition strengthening of authoritarian totalitarian tendencies in the objective processes of internationally political registration of globalization with its concentration on power forms and methods of providing of safety in a fight against terror-

ism, transcontinental criminality, international migration at intergovernmental level. At all of necessity of application of violent methods of fight against terrorism violence does not give the guarantee of victory none of sides. In this understanding democratization of global political process and international relations comes forward so far the unique alternative to global authoritarianism in a worldwide policy.

In the XXI item Ukraine, as well as other countries, ran into interciviliation problems, which go out on the proscenium of worldwide policy and touch the most deep cultural, valued bases of existence of nation, state. A civilization choice of Ukraine is its self-determination in the co-ordinates of postindustrial civilization with the lines of opposition and conflicts.

Keywords: direct democracy, democratic procedures, political process, civil society, globalization.

УДК 343/102 (477)

Дубов Дмитро Володимирович
кандидат політичних наук,
старший науковий співробітник

ПРОБЛЕМИ НОРМАТИВНО-ПРАВОВОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУВЕРЕНІТЕТУ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена дослідженню стану чинної нормативно-правової бази із забезпечення інформаційного суверенітету України. Подано основні підходи до проблеми інформаційного суверенітету у вітчизняному законодавстві. Проведено аналіз цих підходів та виокремлено основні їх недоліки. Запропоновано власне визначення поняття інформаційний суверенітет.

Ключові слова: інформаційний суверенітет, законодавство, визначення, концепція.

Актуальність дослідження. Зростання глобальних інформаційних потоків, узалежнення розвитку держави від сучасних інформаційних технологій, а разом з тим – суттєвий тиск цих факторів на реалізацію "суверенітету" вже на початку 90-х років призвело до розуміння необхідності формування концепції "інформаційного суверенітету держави". Це завдання набуло особливої важливості одночасно з розвитком ідеї "інформаційних воєн", масштабного використання "інформаційних спеціальних операцій" та вкладання провідними державами світу значних коштів у розвиток оборонних на наступальних кіберзасобів.

Проблемою тут є і певна невідповідність між розумінням актуальності даної проблеми та ступінню її наукової (а тим більше – нормативно-правової) напрацьованості. Відповідно актуальним завданням стає, з одного боку, напрацьовання необхідного науково-методичного апарату розуміння інформаційного суверенітету, а з іншого – вдосконалення чинної нормативно-правової бази в цьому напрямі. Для України ця проблема постає з особливою силою, зважаючи на системні спроби зовнішніх авторів впливати на суверенітет української держави за всіма напрямками, в тому числі – інформаційному. І ключовим тут стає відповідність чинного законодавства відповідним викликам інформаційному суверенітету. Подолання зазначеного протиріччя і обумовлює актуальність дослідження.

Тими чи іншими питаннями (в т.ч. – правовими та загальнополітичними) інформаційного суверенітету займались В. Гапотій, В. Речицький, Є. Захаров, В. Цимбалюк, Д. Дубов, М. Ожеван, О. Олійник, О. Соснін, Л. Шиманський.

Мета статті – дослідити стан чинної нормативно-правової бази із забезпечення інформаційного суверенітету України.

В українській нормативно-правовій практиці поняття "інформаційний суверенітет" вперше з'являється в Законі України "Про інформацію" [2] (редакція 2002 – 2011 рр.). Ст. 53 вказує, що "основою інформаційного суверенітету України є національні інформаційні ресурси. До інформаційних ресурсів України входить вся належна їй інформація, незалежно від змісту, форм, часу і місця створення. Україна самостійно формує інформаційні ресурси на своїй території і вільно розпоряджається ними, за винятком випадків, передбачених законами і міжнародними договорами". Ст. 54 ("Гарантії інформаційного суверенітету") зазначає, що "інформаційний суверенітет України забезпечується: виключним правом власності України на інформаційні ресурси, що формуються за рахунок коштів державного бюджету; створенням національних систем інформації; встановленням режиму доступу інших держав до інформаційних ресурсів України; використанням інформаційних ресурсів на основі рівноправного співробітництва з іншими державами". Змінами, внесеними до цього закону 09.05.2011 р. ці статті були виключені. Доречно зазначити, що в 1993 році у ЗУ "Про науково-технічну інформацію" згадувалось поняття "суверенітет України у сфері науково-технічної інформації".

В Законі України "Про Національну програму інформатизації" [3] (від 1998 р.) дано визначення поняття "інформаційний суверенітет держави". Під ним розуміється "здатність держави контролювати і регулювати потоки інформації з-поза меж держави з метою додержання законів України, прав і свобод громадян, гарантування національної безпеки держави". Водночас виникають питання як до сутності формування, так і до його доцільності у згаданому документі.

По-перше – це поняття ніде більше в цьому законі не використовується, окрім частини, що містить визначення.

По-друге навіть в тому вигляді, як воно виявилось закріпленим, воно не виглядає як таке, що може бути реально забезпечене.

По-третє, незрозуміло, чому власне це визначення було зафіксоване саме в Законі України "Про національну програму інформатизації", який має вплив на доволі специфічну сферу державної політики.

По-четверте, в той час як Закон України "Про інформацію" визначає "інформаційний суверенітет України", Закон України "Про національну програму інформатизації" закріплює визначення саме "інформаційного суверенітету держави". При цьому співставлення сутнісних ознак запропонованих визначень доводить їх принципову відмінність.

Законодавець принаймні декілька разів намагався вирішити нормативно-правову складову цього питання або звертав на цю проблему увагу органів виконавчої влади. Так в 1999 р. Постанова Верховної Ради України "Про діяльність Кабінету Міністрів України, інших органів державної влади щодо забезпечення свободи слова, задоволення інформаційних потреб суспільства та розвитку інформаційної сфери в Україні" [6] в першому ж абзаці зазначала, що "...Верховна Рада України відзначає, що Кабінет Міністрів України, інші органи виконавчої влади належним чином не забезпечують реалізацію державної інформаційної політики... інформаційного суверенітету та інформаційної безпеки України, зміцнення і розвиток її інформаційної інфраструктури". В цій же Постанові у п.3 зазначалось "вважати за необхідне прискорити розробку проектів основ державної інформаційної політики, законів про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України...". У "Програмі діяльності Кабінету Міністрів України" [8] прийнятій у червні 2002 р. у п.1.1.9. "Інформатизація суспільства" до ключових завдань Уряду було віднесено "розвиток і вдосконалення системи гарантування інформаційного суверенітету та інформаційної безпеки держави, запобігання злочинам у сфері інформаційних технологій".

При цьому відповідне завдання (розробка Закону України "Про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України") було на порядку денному Кабміну ще в 2001 р. – згідно затвердженого плану законопроектної роботи на 2001 рік [7].

Про необхідність забезпечити інформаційний суверенітет держави згадується і в "Доктрині інформаційної безпеки України" [Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден], затвердженій Указом Президента в 2009 році. У розділі "Основні засади інформаційної безпеки України" вказується, що "основною метою реалізації положень Доктрини інформаційної безпеки України є створення в Україні розвинутого національного інформаційного простору і захист її інформаційного суверенітету".

Проблема "інформаційного суверенітету" в Доктрині згадується додатково лише один раз у п.4.1.4. де вказується на те, що держава, з метою забезпечення інформаційної безпеки України, має вживати у зовнішньополітичній сфері заходи, що спрямовані на "інтеграцію в міжнародні інформаційно-телекомунікаційні системи та організації на засадах рівноправності, економічної доцільності та збереження інформаційного суверенітету", а також "гарантування своєчасного виявлення зовнішніх загроз національному інформаційному суверенітету та їх нейтралізації".

Маємо відзначити принаймні дві спроби підготувати профільний закон щодо "інформаційного суверенітету". У 1998 р. народним депутатом України В.Шевченком був підготовлений Проект Закону "Про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України" [10]. Цей Проект Закону давав таке визначення "інформаційного суверенітету": "право держави на формування і здійснення національної інформаційної політики відповідно до Конституції і законодавства України, міжнародного права в національному інформаційному просторі України". Проект Закону мав виразно рестриктивні імперативи, а власне "інформаційний суверенітет" описувався виключно через поняття "інформаційної безпеки" та "державної інформаційної політики".

Водночас навіть базове визначення поняття "інформаційний суверенітет", з якого виходили автори документу, виглядає неоднозначним, оскільки:

а) інформаційний суверенітет не може зводитись виключно до "національної інформаційної політики", а сама вона трактуватись як "сфера (об'ємний простір), у якій здійснюються інформаційні процеси і на яку поширюється юрисдикція України". Аналогічного підходу до цієї проблеми дотримуються і інші експерти, що займались даною проблемою [5];

б) навіть за такого підходу, "інформаційний суверенітет" не може описуватись як "право держави", а лише виключно як її "обов'язок". Відповідно можемо говорити не про "право держави", а про "дієві механізми забезпечення".

Частково модифікований варіант цього ж Проекту Закону був підготовлений народним депутатом І.Чижом [11]. Цей проект також дає власне визначення "інформаційного суверенітету": "це невід'ємне право людини, суспільства, держави на самовизначення та участь у формуванні, розвитку і здійсненні національної інформаційної політики відповідно до Конституції та чинного законодавства України, міжнародного права в національному інформаційному просторі України". В Проекті Закону відмічається, що "інформаційний суверенітет України забезпечується шляхом проведення цілісної державної інформаційної політики відповідно до Конституції, чинного законодавства України і міжнародного права шляхом реалізації відповідних доктрин, стратегій, концепцій і програм, що торкаються національної інформаційної політики України".

Характерним для обох документів є виразна тенденція фокусувати увагу на гуманітарній складовій, зводячи "інформаційний суверенітет" виключно до роботи (в широкому сенсі) із контентною частиною. Прикметно, що обох проектах закону в запропонованих переліках "законодавства про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України" не згадується, наприклад, Закон України "Про науково-технічну інформацію" або будь-які інші, що стосуються наукової (науково-технічної) сфери. Крім того, обидва законопроекти містили норми, які навряд чи можна вважати адекватними в демократичному суспільстві або такими, що можна взагалі забезпечити.

Наприклад, Проект Закону народного депутата І.Чижа до "об'єктів інформаційної безпеки" відносив "систему вироблення, прийняття і впровадження політичних рішень", "культурні та естетичні позиції", "світогляд людини, її життєві цінності та ідеали" тощо. Іншим прикладом є віднесення до забезпечення інформаційної безпеки "створення та впровадження безпечних прогресивних інформаційних технологій". При цьому маємо враховувати, що більшість інформаційних технологій в тій чи іншій мірі є технологіями подвійного призначення, а створення "не прогресивних" технологій взагалі не має сенсу за умов інноваційної концепції розбудови держави.

Крім цих двох безпосередніх спроб визначитись із сутнісним розумінням "інформаційного суверенітету", можна виділити ще декілька опосередкованих. Наприклад, у Проекті Закону "Про Концепцію державної інформаційної політики" (2009 р.) згадувався в тексті "інформаційний суверенітет". Зокрема, мова йшла про необхідність "забезпечення дієвого захисту інформаційного суверенітету України, зокрема вітчизняного сегмента Інтернет" [9].

Трохи більш розширеним є представлення проблеми в іншому Проекті Закону "Про Концепцію державної інформаційної політики" (2010 р.) [12] – у редакції підготовленій до другого читання у Верховній Раді України згадується проблематика "інформаційного суверенітету". Зокрема забезпечення інформаційного суверенітету визначено одним з пріоритетних завдань державної інформаційної політики. Крім того, це ж завдання сформульоване у розділі "Основні напрями... у сфері державної безпеки" – "забезпечення дієвого захисту інформаційного суверенітету України, зокрема національного книговидавання, виготовлення національної теле- та аудіопродукції, в тому числі для дітей та юнацтва, вітчизняного сегмента Інтернету". Отже, "інформаційний суверенітет" знов розуміється як виключно "контентна проблема".

Зростанням протягом останніх 5-10 років загроз, що стають наслідком стрімкої інформатизації у всьому світі, змушують держави більш уважно поставитись до власної безпеки на цьому напрямі. Все частіше навіть у працях західних дослідників згадується необхідність побудови того, що умовно може бути названо "інформаційний суверенітет" (хоча західні дослідники частіше використовують поняття "кібермогутність", однак її принципіві характеристики швидше відповідають саме проблематиці "інформаційного (кібер) суверенітету"). Прикметно, що на відміну від пострадянських досліджень в сфері інформаційної безпеки (які сконцентровані переважно навколо інформаційно-психологічних елементів) західні дослідники концентруються, передусім, на технологічній складовій. Тим більше, що убезпеченість контентної складової все більше залежить від технічної. Це стало особливо очевидним після викривальних заяв Е. Сноудена щодо масштабів шпигунської діяльності АНБ США. При чому ця діяльність здійснювалась на всіх рівнях: починаючи від традиційного прослуховування розмов та збору персональних даних мільйонів громадян і закінчуючи створенням (за попередньою домовленістю з ІТ-корпораціями) спеціальних "бекдорів" в програмному забезпеченні та навіть в чіпах.

Все це робить актуальним завдання, яке російський ІТ-експерт І. Ашманов сформулював як "зробити власний інформаційний простір для АНБ "чорною дірою" [4]. Той же І. Ашманов пропонує при формуванні підходу до інформаційного суверенітету держави (в його напрацюваннях він має назву "ідеальний цифровий суверенітет", однак він практично не розділяє "цифрове" та "інформаційне") виходити із концепції "двох щитів":

1. Електронний "щит":
 - Власна апаратна платформа (мережева та ПК).
 - Власна чи контрольована програмна платформа (мережева та ПК).
 - Власна чи контрольована мобільна платформа.
2. Інформаційний "щит":
 - Власна інтернет-інфраструктура.
 - Власна медійна структура ЗМІ, телебачення та Інтернету.
 - Власна система й засоби пропаганди та ведення інформаційний війн.
 - Розвинена ідеологія, закони, ринок ідеологічних послуг.

Водночас ключове, що проглядається доволі чітко, це двокomпонентність інформаційного суверенітету у сучасному світі – технологічна та контентна. Кожна з них дійсно має бути повноцінно забезпечена реальними кроками держави. При цьому маємо зазначити, що запропонована І. Ашмановим модель багато в чому недосконала з огляду на її надмірну зорієнтованість на умови сьогодення. Наприклад, не виключено, що на певному етапі окремі з компонентів такого розуміння "інформаційного суверенітету" стануть принципово неважливими. Натомість в нормативно-правовому полі мають бути зафіксовані ті складові, пріоритетність розвитку яких дозволить забезпечити все вище вказане, однак при цьому вони стануть основою і для гнучкої модернізації потенціалу держави для забезпечення свого "інформаційного суверенітету".

З урахуванням вищевикладеного більш адекватним сучасним викликам та завданням захисту держави в інформаційному просторі, а також з метою більш точно і об'єктивно відображати обидві (контенту та технологічну) компоненти цієї проблеми, "інформаційний суверенітет" слід розуміти як "сукупність організаційних, нормативно-правових, воєнних та зовнішньополітичних заходів, що спрямовані на забезпечення цілісності національного інформаційного простору, національної інформаційної інфраструктури та технологічної безпеки України, що здійснюється в інтересах забезпечення прав та свобод громадян України, суспільства та держави". При чому "технологічну безпеку" ми розуміємо як "впровадження новітніх технологій, досягненні технічного прогресу, збереженні такого рівня вітчизняного науково-технічного й виробничого потенціалу, який у разі погіршення внутрішніх і зовнішніх умов забезпечив би виживання національної економіки за рахунок використання власних інтелектуальних і технологічних ресурсів, збереження державної незалежності" [1]

Вочевидь будуть необхідними і подальші більш ґрунтовні наукові дослідження щодо концепції "інформаційного суверенітету", однак цілком очевидно, що вже зараз можна виявити ряд чинників, які є суттєвими для його забезпечення, зокрема:

1. Забезпечення реального інноваційного потенціалу країни та її здатності до самостійного творення (від ідеї до реалізації) новітніх технологій.
2. Створення (або стимулювання створення) національних ІТ-ТНК.
3. Збільшення військового кіберпотенціалу держави.
4. Проактивна зовнішньополітична позиція з ключових питань інформаційного розвитку.
5. Акцент на розвиток власного контенту та технологічної інфраструктури.

Дискусійним є питання щодо того, в якому саме форматі мають бути сформульовані засади "інформаційного суверенітету". На жаль, практика нормативно-правового забезпечення питань національної безпеки в Україні (її стратегічних пріоритетів, а не повноважень конкретних відомств) багато в чому залишається декларативною та мало дієвою. Яскравим прикладом цього є Закон України "Про основи національної безпеки" чи "Доктрина інформаційної безпеки України", які незважаючи на їх вагомий статус, практично не реалізуються на практиці або використовуються у безпековому плануванні лише на рівні цитування окремих положень цих документів.

Принципово важливим аспектом у формування самої концепції "інформаційного суверенітету" має стати її передусім позитивістський імператив. В сучасному світі численні рестриктивні моделі все частіше стикаються із своєю неефективністю, відходячи на позиції "моніторингового" дискурсу чи "позитивного розвитку". Понад те, переважно рестриктивні заходи, де-факто, зменшують загальну ефективність забезпечення "інформаційного суверенітету" оскільки негативно впливають на активність всіх ключових гравців в даній сфері (державних структур, а особливо бізнесу та громадян). Відтак ті позиції, на базі яких були сформульовані проекти відповідних нормативно-правових документів наприкінці 90-х рр., мають бути суттєво скореговані.

З огляду на вищезазначене можемо констатувати, що Україна, як і більшість світових держав, стикається з об'єктивною загрозою деформування власного суверенітету в інформаційному (цифровому) просторі. При чому ціла низка потужних держав вже зараз вкладають значні кошти у створення кіберозброєнь, проведення інформаційних спеціальних операцій та інформаційних війн. Все це суттєвим чином впливає на безпекове середовище, в якому Україна має проводити політику відповідно до власних національних інтересів. Сьогоднішня державна політика в сфері забезпечення інформаційного суверенітету держави залишається фрагментарною та потребує передусім адекватного нормативно-правового забезпечення. Маємо виходити з того, що ця політика не повинна базуватися на виключно рестриктивній моделі, а швидше створювати можливості зростання для всіх сфер, що будуть визначені як ключові у забезпечення "інформаційного суверенітету держави".

Література

1. Економічна безпека України: сутність і напрямки забезпечення / В. Т. Шлемко, І. Ф. Бінко : Монографія. – К. : НІСД, 1997. – 144 с.
2. Закон України "Про інформацію" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2657-12/ed20110106/page2>.
3. Закон України "Про Національну програму інформатизації" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/74/98-%D0%B2%D1%80/ed20121202>.
4. Игорь Ашманов: "Превратит внутреннее пространство страны в черное пятно для АНБ – да, это государственная задача" [Електронний ресурс] // Экспертный центр Е-государства. – Режим доступу: d-russia.ru/igor-ashmanov-prevratit-vnutrennee-prostranstvo-strany-v-chnoe-pyatno-dlya-anb-da-eto-gosudarstvennaya-zadacha.html.
5. Політико-правові аспекти формування інформаційного суспільства суверенної і незалежної держави [Електронний ресурс] / О.Олійник, О.Соснін, Л.Шиманський // Національний інститут стратегічних досліджень. – http://old.niss.gov.ua/book/Sosnin_2.htm.
6. Постанова Верховної Ради України "Про діяльність Кабінету Міністрів України, інших органів державної влади щодо забезпечення свободи слова, задоволення інформаційних потреб суспільства та розвитку інформаційної сфери в Україні" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/430-14>.
7. Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження плану законопроектної роботи на 2001 рік" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/704-2001-%D0%BF/print1389943255155351>.

8. Програма діяльності Кабінету Міністрів України [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/n0002120-02/print1389943255155351>.
9. Проект "Концепції державної інформаційної політики" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc34?id=&pf3511=35530&pf35401=144198>.
10. Проект Закону про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України (1207 від 07.07.1998) // Верховна Рада України. – Режим доступу: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=4192.
11. Проект Закону про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України (1207-1 від 15.04.1999) [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=5871.
12. Проект Закону України "Про основні засади державної інформаційної політики" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc34?id=&pf3511=3>.
13. Указ Президента України "Про Доктрину інформаційної безпеки України" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/514/2009>.

References

1. Ekonomichna bezpeka Ukrainy: sutnist i napriamky zabezpechennia / V. T. Shlemko, I. F. Binko : Monohrafiia. – K. : NISD, 1997. – 144 s.
2. Zakon Ukrainy "Pro informatsiiu" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2657-12/ed20110106/page2>.
3. Zakon Ukrainy "Pro Natsionalnu prohramu informatyzatsii" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/74/98-%D0%B2%D1%80/ed20121202>.
4. Igor' Ashmanov: "Prevratit' vnutrennee prostranstvo strany v chernoe pyatno dlya ANB – da, eto gosudarstvennaya zadacha" [Elektronnyi resurs] // Ekspertnyy tsentr E-gosudarstva. – Rezhym dostupu: d-russia.ru/igor-ashmanov-prevratit-vnutrennee-prostranstvo-strany-v-chernoe-pyatno-dlya-anb-da-eto-gosudarstvennaya-zadacha.html.
5. Polityko-pravovi aspekty formuvannia informatsiinoho suspilstva suverennoi i nezaleznoi derzhavy [Elektronnyi resurs] / O.Oliinyk, O.Sosnin, L.Shymskyi // Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen.- http://old.niss.gov.ua/book/Sosnin_2.htm.
6. Postanova Verkhovnoi Rady Ukrainy "Pro diialnist Kabinetu Ministriv Ukrainy, inshykh orhaniv derzhavnoi vlady shchodo zabezpechennia svobody slova, zadovolennia informatsiinykh potreb suspilstva ta rozvytku informatsiinoi sfery v Ukraini" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/430-14>.
7. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy "Pro zatverdzhennia planu zakonoproektnoi roboty na 2001 rik" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/704-2001-%D0%BF/print1389943255155351>.
8. Prohrama diialnosti Kabinetu Ministriv Ukrainy [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/n0002120-02/print1389943255155351>.
9. Proekt "Kontseptsii derzhavnoi informatsiinoi polityky" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc34?id=&pf3511=35530&pf35401=144198>.
10. Proekt Zakonu pro informatsiinyi suverenitet ta informatsiinu bezpeku Ukrainy (1207 vid 07.07.1998) // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=4192.
11. Proekt Zakonu pro informatsiinyi suverenitet ta informatsiinu bezpeku Ukrainy (1207-1 vid 15.04.1999) [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=5871.
12. Proekt Zakonu Ukrainy "Pro osnovni zasady derzhavnoi informatsiinoi polityky" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc34?id=&pf3511=3>.
13. Ukaz Prezydenta Ukrainy "Pro Doktrynu informatsiinoi bezpeky Ukrainy" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/514/2009>.

Дубов Д. В.

Проблемы нормативно-правового обеспечения информационного суверенитета в Украине

Статья посвящена исследованию состояния текущей нормативно-правовой базы по обеспечению информационного суверенитета Украины. Рассмотрены основные подходы к проблеме информационного суверенитета в отечественном законодательстве. Проведен анализ этих подходов и выделены основные их недостатки. Предложено собственное определение понятия информационный суверенитет.

Ключевые слова: информационный суверенитет, законодательство, определения, концепция.

Dubov D.

Problems regulatory support information sovereignty in Ukraine

The article deals with information sovereignty. A review of the current legislation, which refers to information sovereignty and analyzes key legislative initiatives that have tried to solve complex problems (in particular – two of the Draft Law of Ukraine "On information sovereignty and information security of Ukraine") . It is shown that the legislator after a number of attempts to solve this problem in the early and mid 90s of the 20th century almost completely stopped them by the early 2000s. Moreover, the Law of Ukraine "On information" in 2011 the concept of "information sovereignty" was removed completely. While it is still in the Law of Ukraine "On the National Informatization Program", although only in the definitions section, but nowhere in the text of the law is not decrypted. Despite all attempts to develop specialized laws in the late 90's attempts were not crowned with complete success, and the two trained in 1997 and 1998. Bills not fully reflect the essence of the problem and contained contradictory. For example, they used information sovereignty exclusively to the national information policy, and she was treated as a sphere (volume space), which carried out the information processes and the jurisdiction of Ukraine.

Characteristic of all the documents is expressive tendency to focus on the humanitarian component, reducing information sovereignty exclusively to work with content. It is noteworthy that all the draft Law of Ukraine "About the information sovereignty" in the lists of relevant legislation is remembered, for example, the Law of Ukraine "On the scientific technical information" or any other that relate to science (scientific and technical) of the sphere.

Attention is paid to the fact that in the context of significant growth in the role of information technology in society this aspect should be given special attention. This task has become particularly urgent after E.Snowden statements about the activities of NSA. Already, this leads to the need for experts to formulate the basic idea of how information sovereignty "do the information space a "black hole" for the NSA". That's how this question looks Russian IT expert I.Ashmanov. He also proposes to construct a two-component model of information sovereignty: electronic billboard and information board.

In the context of the problem indicated in the article the author proposed his own definition of information sovereignty under which should be understood as "a set of organizational, legal, military and foreign policy measures aimed at ensuring the integrity of the national information space, the national information infrastructure and technological security of Ukraine, which is carried out in for the rights and freedoms of Ukrainian citizens, society and the state". In this definition, "Process Safety" is understood as "the introduction of new technologies, technological advances, that this level of national scientific – technical and production potential, which in the case of deterioration of the internal and external conditions would ensure the survival of the national economy through the use of their own intellectual and technological resources, to preserve the independence of the state".

The article highlights those key elements that must be provided in a state that is going to build an effective information sovereignty. These elements include: providing real innovation potential and its ability to self-creation (from idea to realization) of modern technology, the creation of (or to stimulate the creation of) national IT TNK; increase military kiberpotensiala State; proactive foreign policy stance on key issues of Information Development; focus on developing their own content and technological infrastructure.

Also in the article notes that the crucial aspect in the formation of a coherent vision of the information should be its sovereignty primarily positive imperative. In today's world prohibiting various models are increasingly faced with its inefficiency, changing in the direction of "monitoring" or "positive". Furthermore, mainly prohibiting activities actually reduce the overall efficiency of providing information sovereignty as negatively affect the activity of all the key players in this area (as government agencies, but especially business and citizens). Accordingly, the items on the basis of which tried in the mid-90s to form approach to information in Ukraine 's sovereignty should be fully revised.

Keywords: information sovereignty, laws, definitions, concept.

УДК 323.1:316.3

Костиря Інна Олександрівна
кандидат політичних наук

МОЖЛИВОСТІ ВПЛИВУ НА ІДЕНТИЧНІСТЬ МАЙБУТНІХ ПОКОЛІНЬ

Стаття присвячена науковому аналізу проблеми впливу сучасного суспільства на ідентичність майбутніх поколінь. Дослідження покликане з'ясувати потенційні можливості та засоби стратегічного регулювання здатності людини розуміти саму себе. Використовуючи наукову спадщину вітчизняних та іноземних дослідників, автор розкриває основні фактори впливу сучасності на ідентичність наших нащадків.

Розкрито деструктивний вплив сучасної інформаційної розгубленості на людську ідентичність. Інформація у значній мірі спустошує суб'єктивність реципієнта, вона нав'язує йому знаки, які не потребують активного творення, а скоріш передбачають лише коментування. Завданням науковця в цьому випадку є детальний аналіз майбутніх небезпек, пов'язаних з розповсюдженням безсуб'єктної інформації та її впливом на майбутні покоління.

Ключові слова: ідентичність, саморозуміння, "форсайт", нарративна ідентичність, соціалізація, фактори впливу.

Інформаційна реальність сучасності з її мультикультуралізмом та розширенням джерел комунікації є не лише якісно новим етапом розвитку людських соціальних технологій, а й серйозним випробуванням для окремої особистості, що постійно перебуває у пошуках свого Я. Як найбільш іманентну проблему питання ідентичності важко дослідити ззовні. Основним джерелом її пізнання може стати лише об'єктивна внутрішня рефлексія дослідника та екстраполяція відповідних спостережень на Іншого. Розгубленість людини в сучасному полі доступної інформації посилює необхідність більш глибокого розуміння феномена ідентичності.

З огляду на сучасну соціально-політичну ситуацію стає очевидним той факт, що взаємопроникнення культур та зростання споживання інформації теж зростатиме в геометричній прогресії. Сьогоднішні діти

народжуються в кардинально іншій реальності, ніж їхні попередники 10 чи 15 років тому. В таких умовах постає питання про ідентичність майбутніх поколінь, про їхню здатність утримувати цілісність своєї особистості, співвідносити себе з тотожним Я в усьому різноманітті соціальних ролей та предикатів.

Чи існує можливість позитивно вплинути на майбутнє особистісне зростання нових генерацій людства, у тому числі громадян українського суспільства? Значною мірою ми відповідальні за самоствердження та самоусвідомлення найближчих поколінь. Адже сучасне суспільство створює та передає у спадок духовну та розумову дійсність, яка поступово еволюціонуватиме під впливом діяльності нащадків. Освітня система, національні традиції, значення окремого індивіда в соціумі, гендерна та етнічна емансипація – усі ці фактори не зникнуть безслідно в XXI столітті, а отже, саме ми задаємо вектор руху ідентичності прийдешніх генерацій.

З огляду на це надзвичайно актуальним є дослідження можливості та засобів стратегічного впливу на ідентичність майбутніх поколінь.

Відтак наше дослідження присвячене науковому аналізу феномена ідентичності майбутньої генерації людства, пошуку підґрунтя її формування у сучасній сфері культури та знань.

Саме поняття ідентичності є досить неоднозначним та полісемантичним. З одного боку, в класичному розумінні ідентичність є близькою до поняття тотожний, тобто чомусь відповідний, такий, як інший. В психологічно-особистісному тлумаченні ідентичність – це здатність індивіда бути тотожним деяким усталеним уявленням про себе та постійно співвідносити себе з ним. Як зазначає французький філософ П. Рікер, поняття ідентичності супроводжується специфічної двозначністю: "...слова "idem" і "ipse" накладаються один на одного в двох різних значеннях. Відповідно до першого, "idem", "ідентичний" – це синонім "найвищою мірою подібного", "аналогічного". "Той самий" ("ті ж"), або "один і той же" містить в собі певну форму незмінності в часі. Їх протилежністю є слова "різний", "змінний". У другому значенні, в сенсі "ipse", термін "ідентичний" пов'язаний з поняттям "самості" (ipseite), "себе самого". Індивід тотожний самому собі. Протилежними тут можуть слугувати слова "інший", "інакший" [4]. Ці два значення у розумінні ідентичності не суперечать одне одному, а скоріше відображають повну картину цього феномена. По-перше, ідентичність – це те, що є сталим незалежно від часових змін: фізіологічних – зміна віку, набуття інвалідності, привабливість чи огидність тіла; або психічних – депресія, фрустрація, рефлексія, стрес та інші. По-друге, ідентичність відображає невіддільність спрямованості індивіда на власну свідомість, відчуття авторства в апперцепції, сприйманні та пізнанні. Відтак, ідентичності властиві часова сталість та невід'ємна індивідуальна належність.

Водночас ідентичність – структурно складне поняття, воно піддається структуралізації. Зокрема, можна виділити національну, психічну, фізіологічну, вікову, расову, етнічну, соціально-класову, економічну та культурну ідентичності. Усі вони – надбудова над базисною онтологічною ідентичністю.

Традиційні уявлення про людину поступово переосмислюються, стають скоріше рудиментарним ідеалом, ніж реальністю. Стандартний образ людини переживає радикальні зміни, які є наслідком вольових дій самого людства. Дійсність стає можливою завдяки фундаментальній зміні форм фізичної, соціальної, тілесної, гендерної та національної ідентичності. Даний процес досить наглядно можна спостерігати на практиці через збільшення деструктивних ситуацій в індивідуальному та колективному бутті індивіда. Маються на увазі суїцидальні випадки, знищення навколишнього середовища, випадки агресії міжетнічні конфлікти тощо. В зв'язку з цим виникає необхідність конструювання образу майбутньої людини. Тобто людської ідентичності, спрямованої на подолання деструктивного існування людства.

Багато з дослідників нинішньої антропологічної ситуації налаштовані досить песимістично, вказуючи на декадансні ознаки теперішнього людського саморозуміння. Як зазначає російський дослідник майбутнього образу людини в антропології С. Смірнов, у зв'язку з сучасною ідентифікаційною розгубленістю виникає необхідність у пошуках "антропологічної альтернативи", "яка передбачає нову антропологію, нове розуміння людини взамін конструктам і концептам минулих епох, які (концепти) і привели до суїцидального стану сучасної людини" [7, 14]. Як наслідок, очевидно є необхідність передбачення та конструювання майбутньої структури людської ідентичності методом дослідження. Її Смірнов називає "форсайт" (від. англ. far sight – далекоглядність). Форсайт покликаний реконструювати людську ідентичність, вивести її з деструктивного русла втрати сенсу та цілісності та спрямувати на самоствердження та конструктивне розгортання.

В зв'язку з поставленим завданням "форсайт" характеризується такими постулатами:

1) форсайт передбачає обов'язкову роботу з поняттями, з семантикою предмета. Необхідно уявити те, що хочеться побачити в майбутньому. Тому його предмет стає конструктом;

2) форсайт працює довгостроково, з горизонтом в 20, 30 або 50 років. Тобто з горизонтом, який знаходиться за межами проживання нині живих, активно працюючих людей;

3) форсайт будується на припущенні несподіваних ризиків і на конкуренції уявлень. За майбутнє йде боротьба, за майбутнє конкурують різні групи людей. Тому не може бути однієї моделі, не може бути єдиного образу майбутнього. Їх багато і всі вони один з одним стикаються, взаємодіють і конкурують;

4) майбутнє в цьому зв'язку не прогнозується, воно не є якимсь віддаленим горизонтом. Майбутнє рукотворне. Воно конструюється;

5) відповідно, коли не можна екстраполювати процеси, що відбуваються зараз, в майбутнє, доведеться відмовитися від концепту лінійного поступального руху історії, то і майбутнє не є прямим

продовженням минулого. Майбутнє може бути радикально іншим, не бути результатом минулого і сьогодення;

б) форсайт передбачає покроковий рух до майбутнього" [7, 15].

Так Смірнов намагається сконструювати нову футуристичну філософію, початковою метою якої є практичне втілення результатів. Крім того, такий підхід передбачає експертне дослідження варіативних складових майбутнього у їх відповідності до цілей людства, а не у зв'язку з минулим та теперішнім. Відтак, форсайт – це експертна робота над подоланням деструктивної ланцюгової реакції занепаду людської ідентичності. Такий погляд є досить новим та специфічним, а відтак заслуговує на увагу.

Авторитетний англійський дослідник, філософ аналітичної традиції Ф. Сторсон у найвідомішій праці "Індивіди. Нарис описативної метафізики" віднаходить первинний взаємозв'язок між структурами людського мовлення, мови та індивідуальною ідентичністю. Кожен з нас виділяє своє обличчя і свої стани. Що дозволяє нам здійснювати такі розрізнення? "Ми уявляємо собі дії і наміри (я робив, роблю, зробив щось), відчуття (мені боляче, тепло), думки і відчуття (я думаю, дивуюсь, серджусь, розчарований, радий), сприймання та спогади (я бачу щось, чую інше, пам'ятаю третє)" [8, 97].

Фундаментальною категорією ідентичності є привласнення. Привласнення – це основа досвіду нас самих. Існують переживання, які постійно належать одній і тій реальності, і ця реальність – Я. Наш досвід пов'язаний з світом, стає рефлексивним полем для конструювання в нашій свідомості поняття себе. Відтак, головною умовою стабільності ідентичності є стійке суб'єктивне переживання реальності. Тобто постійна змога індивіда приписати конкретний досвід контрактному суб'єкту.

Втрата ідентичності, базуючись на вищесказаному, базується на стиранні суб'єктивної належності у переживаннях та явищах. Спостерігаючи своє життя, індивід не може достеменно сказати, що думки, сприймання та явища є результатом його діяльності. Виникає проблема симуляції суб'єктивності. Індивід має думки, інтерпретуючи власні, хоча насправді вони є наслідком анонімного колективного суб'єкта.

Цілісність ідентичності майбутніх поколінь виявляється під загрозою дефрагментації через втрату класичного суб'єкта знань. Інформація протистоїть знанням, оскільки вона позбавлена одухотвореного, особистісного носія, вона має автора, проте, як тільки вона ним створена, то перестає йому належати. Як наслідок, інформація спустошує суб'єктивність реципієнта, вона нав'язує йому знаки, які не потребуються активного втручання та творення, а скоріше передбачають лише коментування.

Сучасна нам епоха характеризується наростанням домінування інформації над знаннями, що підтримує згадану Р. Бартом ситуацію "смерті автора". В даному разі мається на увазі смерть класичного "автора", якому характерне мовлення у своїх творах. Відтепер твори самобутні. Вони не потребують від реципієнта усвідомлення власної ідентичності. Тому перед нами стоїть завдання детального аналізу майбутніх небезпек, пов'язаних з розповсюдженням безсуб'єктної інформації та її впливу на майбутні покоління.

Але чи маємо ми право і чи взагалі потрібно втручатися в закономірний процес втрати людиною самої себе? У цій проблемі ми стикаємося з поняттям справедливих відносин між поколіннями. Російський дослідник цього питання А. Прокоф'єв зумів підкреслити нагальність цього предмета дослідження. На його думку, специфіка дослідження ідентичності майбутніх поколінь полягає у тому, що ми не здатні наділити їх правами, оскільки фактично їх не існує: "Люди майбутніх поколінь – це особистості "невизначені", лише "можливі". Вони ще не мають ідентичності, а їх існування залежить від прийнятих сьогодні рішень. Претензії людини майбутнього з приводу сьогоденнього руйнування навколишнього середовища або виснаження невідновних ресурсів наштовхуються на те заперечення, що в світі, де його предки не вчинили б цих дій, її самої не було б як людини з нинішньою генетичною та психологічною ідентичністю" [5, 249]. У цьому твердженні Прокоф'єв підкреслює, що сьогоднішні дії нас як предків уже формують майбутню ідентичність людей.

Ідентичність, якою будуть володіти майбутні покоління, хоч і не існує, проте формує їх право на справедливе відношення до них попередників. "Здатність майбутніх поколінь до володіння інтересами в тому, що стосується "життєвого простору, родючих ґрунтів, свіжого повітря і т.д., не може бути оскаржена, незважаючи на те, що в теперішній момент їх не можна охарактеризувати за допомогою перерахування конкретних індивідів, що володіють генетичною та психологічною ідентичністю". Враховуючи ці факти, з точки зору етики ми можемо говорити про особливу потенційну ідентичність майбутнього покоління, яка уже зараз може стати прецедентом їх права на справедливість з боку сучасників.

Цікаві думки щодо поняття та генераційного значення ідентичності висловлюють дослідники-психологи Е. Шмідт, Й. Хіннер та А. Подольський. Розглядаючи образ старості та його вплив на ідентичність покоління, психологи демонструють динамічний характер людського саморозуміння, яке перебуває у постійному становленні та пошуках відповідності. "Поняття "ідентичність" охоплює як індивідуальні патерни інтерпретації власної особистості та її розвитку в сенсі відповіді на запитання: "Хто я і чим я відрізняюся від інших?", так і оцінку особистих якостей і власного розвитку" [9, 73].

У питаннях якостей розвитку прийдешніх генерацій ми уже зараз є творцями критеріїв їх самооцінки, створюючи знаки культури, стандарти освіти, визнаючи та прославляючи історію. Ми встановлюємо ярлики прекрасного, потворного, морального та аморального, ганебного та почесного. Тому надзвичайно вагомим є регулювання адекватності цих "ярликів" культури та соціуму, адже помилка в історичному контексті може коштувати занадто багато.

Людина – це істота, про яку говорять. Саме тому "ідентичність в сенсі усвідомлення особистістю себе і свого розвитку формується більшою мірою наративно, тобто у формі оповідей" [9, 75]. Людина визначається через спогади власних чи сторонніх висловлювань про себе, тому характер динаміки ідентичності носить герменевтичне та комунікативне наповнення. У зв'язку з цим найвагомішого значення набуває соціокультурний елемент ідентичності. Адже саме в рамках цієї дійсності Я набуває чіткої якісної класифікації, що дає змогу об'єктивно його охарактеризувати. Як слушно стверджує російська дослідниця соціокультурної ідентичності І. Морозова, "сполучне ядро культури складають системи цінностей, уявлень, поведінкових кодів і мотивацій, які упорядковують і регламентують поведінку індивідів. У процесі їх засвоєння формується соціокультурна ідентичність, яка усвідомлюється у зіставленні "свого" і "чужого", що водночас може слугувати причиною порушення ідентичності" [2, 36].

Сформовані образи свого і чужого є надгенераційними знаками, що передаються з покоління у покоління, вони трансформуються досить повільно та поступово. Їх формування є закономірним процесом локалізації культур, що завжди імпліцитно присутня навіть у глобалізованому суспільстві. Можна виділити такі основні фактори формування соціокультурної ідентичності:

1) комунікативний фактор – зіткнення індивіда із соціальністю і рефлексивне усвідомлення своєї причетності до неї відбувається завдяки зануренню особистості в безперервний процес споглядання або участі в комунікації;

2) фактор соціального детермінізму – усвідомлення індивідом себе та своїх якостей значною мірою регулюється через соціальні обмеження: закони, звичаї, інтерпретації, пересуди тощо.

3) гендерний фактор – незважаючи на те, що гендерна ідентичність є окремим структурним явищем, відношення в суспільстві до статевих відмінностей, дискримінація, рівність чи традиція між-статевих відносин значною мірою визначають і соціокультурну ідентичність;

4) фактор соціальної підтримки та визнання – під час своєї життєдіяльності оціночні судження оточуючих індивіда груп відіграють чи не найважливішу роль у буденному усвідомленні свого Я та його атрибутів;

5) інформаційний фактор – інформація в сучасному соціальному просторі формує головні засади ідентифікаційної розгубленості сучасної людини, її занурення у плюралістичний хаос постмодерну;

6) фактор маргінальності – приналежність індивіда до маргінальних груп та відношення суспільства до них визначають особистісне переживання "чужого серед своїх" чи "особливого серед інших", включаючи расову, сексуальну, етнічну та інші види маргінальностей;

7) економічний фактор – фінансове забезпечення та здатність забезпечувати себе та сім'ю є необхідною основою цілісного саморозуміння;

8) релігійний фактор – приналежність індивіда до сакрального є вагомим фактором впливу на ідентичність, зокрема відчуття включення у осмислений абсолют.

Формування соціокультурної ідентичності є головним підґрунтям первинної соціалізації людини. На рівні соціалізації I ступеня (залучення молодого покоління в нове суспільство) соціокультурну ідентичність формують інститути освіти та сім'ї. На рівні соціалізації II ступеня структура ідентифікаційного новоутворення є набагато складнішою, адже формується на уже наявному підґрунті. На II рівні соціалізації ідентичність визначається за допомогою зовнішніх впливів суспільних груп – від мас-медіа до релігійних організацій.

Виходячи з отриманих нами відомостей про ідентичність, ми можемо зробити такі узагальнення щодо теперішніх можливостей впливу на майбутні покоління.

1. Ідентичність майбутніх поколінь безпосередньо залежить від ідентичності сучасних громадян, адже у більшості вона формується на базі ціннісного спадку минулого.

2. Ідентичність майбутніх поколінь є потенційною підставою для надання їм прав, пов'язаних зі справедливим збереженням ресурсів отриманих від минулих поколінь.

3. Формування та запис історії є одним з визначальних факторів усвідомлення людиною свого походження та місця у часовому просторі. Саме від нас залежить сучасна історія та збереження знань про минуле.

4. Покоління змінюються не раптово, а поступово, отже, зміни та вплив на ідентичність майбутнього також повинні бути не революційними а реформаційними.

5. Еволюція соціальних інститутів повинна відбуватися під детальним контролем громадянського суспільства, базуючись на засадах справедливості та гуманізму.

Отже, в рамках цього невеликого дослідження нами була розглянута ідентичність майбутніх поколінь як проблема сучасного розуміння.

Базуючись на дослідженнях П. Рікера, ми підкреслили двозначність та полісемантичність поняття ідентичність, яке, з одного боку, позначає аналогічність та крайню подібність, а з іншого – відображає тотожність індивіда самому собі. Показали відносність самості, яка визначається через людські переживання, емоції та нахили. Виокремили часову постійність як головний атрибут цього феномена.

Нами було досліджено новітні підходи до проблеми ідентичності майбутніх поколінь. Розглянувши ідеї російського футуролога С. Смірнова, нами було розкрито концепт "форсайту", сутність якого полягає у експертній реконструкції людської ідентичності, для виведення її з деструктивного русла втрати сенсу та цілісності та спрямування на самоствердження та конструктивне розгортання.

Нами було розкрито деструктивний вплив сучасної інформаційної розгубленості на людську ідентичність. Описано нарративний характер ідентичності. Віднайдено зв'язок між сучасними оповідями та май-

бутніми ідентифікаційними новоутвореннями. Продемонстровано визначальне значення соціокультурної ідентичності майбутнього покоління в завданні благополучної соціалізації молоді. Було виділено основні фактори формування соціокультурної ідентичності: комунікативний, соціального детермінізму, гендерний, соціальної підтримки та визнання, інформаційний, маргіальності, економічний та релігійний.

Як наслідок підкреслено визначальне значення ідентичності сучасних поколінь у місії збереження благополуччя майбутніх.

Література

1. Андрущенко В.П. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія: Підручник для вищ. навч. закл. / В.П. Андрущенко, Л.В. Губернський, М.І. Михальченко. – Вид. 3-е, випр. та доп. – К.: Генеза, 2006. – 656 с.
2. Морозова І. Взаимодействие языков и социокультурная идентичность в условиях современного мультикультурного общества / И. Морозова // Весник ВШЭ. – 2011. – № 1. – С. 35-49.
3. Прокофьев А. Справедливое отношение к будущим поколениям (нормативное основание и практические стратегии) / А. Прокофьев // Этическая мысль. ИФ РАН. – Вып. №8. – С. 231-253.
4. Рикер П. Повествовательная идентичность [Электронный ресурс] / П. Рикер [пер. с фр. Тимофеев В. И.]; Онлайн библиотека – "read24.ru", – Режим доступа: <http://read24.ru/pdf/p-riker-povestvovatel'naya-identichnost.html>
5. Рикер П. Право і справедливість / П. Рикер [пер. с фр. Горнюк В. І.]; – К.: Дух і літера, 2002. – 218 с.
6. Ройс Дж., Пауэлл А. Индивидуальность и плюралистические образы человеческой природы / Дж. Ройс, А. Пауэлл [пер. с англ. Прокофьев К. А.] // Импакт: наука и общество. – 1985. – № 2. – С. 24-63.
7. Смирнов С. Новые идентичности человека: анализ и прогноз антропологических трендов / С. Смирнов; // Антропологический форсайт. – 2013. – №4. – С. 14-19.
8. Стросон Ф. Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики / Ф. Стросон [пер. с англ. Туменко В.]; – М.: "Изд-во Российского гос. ун-та", 2009. – 328 с.
9. Шмитт Э., Хиннер Й., Подольский А. Образы старости и идентичность в диалоге поколений / Э. Шмитт, Й. Хиннер, А. Подольский; // Психология зрелости и старения. – 2010. – № 3. – С. 65-84.
10. Leary M.R., Nezlek J.B. Self-presentation in everyday interactions: effects of target familiarity and gender composition / M.R. Leary, J.B. Nezlek // Journal of Personality and Social Psychology. – 1994. – v.67, N 4. – P. 102-124.

References

1. Andrushchenko V.P. Sotsialna filosofii. Istoriia, teoriia, metodolohiia: Pidruchnyk dlia vyshch. navch. zakl. / V.P. Andrushchenko, L.V. Hubernskiy, M.I. Mykhalchenko. – Vyd. 3-e, vypr. ta dop. – K.: Geneza, 2006. – 656 s.
2. Morozova I. Vzaimodeystvie yazykov i sotsiokul'turnaya identichnost' v usloviyakh sovremennogo mul'tikul'turnogo obshchestva / I. Morozova // Vesnik VShE. – 2011. – № 1. – S. 35-49.
3. Prokofev A. Spravedlivoe otnoshenie k budushchim pokolenim (normativnoe osnovanie i prakticheskie strategii) / A. Prokofev // Eticheskaya misl'. IF RAN. – Vyp. №8. – S. 231-253.
4. Riker P. Povestvovatel'naya identichnost' [Elektronnyy resurs] / P. Riker [per. s fr. Timofeev V. I.]; Onlayn biblioteka – "read24.ru", – Rezhim dostupu: <http://read24.ru/pdf/p-riker-povestvovatel'naya-identichnost.html>
5. Riker P. Pravo i spravedlyvist / P. Riker [per. s fr. Horniuk V. I.]; – K.: Dukh i litera, 2002. – 218 s.
6. Roys Dzh., Pauell A. Individual'nost' i plyuralisticheskie obrazy chelovecheskoj prirody / Dzh. Roys, A. Pauell [per s ang. Prokofev K. A.] // Impakt: nauka i obshchestvo. – 1985. – № 2. – S. 24-63.
7. Smirnov S. Novye identichnosti cheloveka: analiz i prognoz antropologicheskikh trendov / S. Smirnov; // Antropologicheskij forsait. – 2013. – №4. – S. 14-19.
8. Strosan F. Individy. Opyt deskriptivnoy metafiziki / F. Strosan [per. s angl. Tumenko V.]; – M.: "Izd-vo Rossiyskogo gos. un-ta", 2009. – 328 s.
9. Shmitt E., Khinner Y., Podol'skiy A. Obrazy starosti i identichnost' v dialoge pokoleniy / E. Shmitt, Y. Khinner, A. Podol'skiy; // Psikhologiya zrelosti i stareniya. – 2010. – № 3. – S. 65-84.
10. Leary M.R., Nezlek J.B. Self-presentation in everyday interactions: effects of target familiarity and gender composition / M.R. Leary, J.B. Nezlek // Journal of Personality and Social Psychology. – 1994. – v.67, N 4. – P. 102-124.

Костыря И. А.

Возможности влияния на идентичность будущих поколений

Статья посвящена научному анализу проблемы влияния современного общества на идентичность будущих поколений. Исследование призвано выявить потенциальные возможности и средства стратегического регулирования способности человека понимать самого себя. Используя научное наследие отечественных и зарубежных исследователей, автор раскрывает основные факторы влияния современности на идентичность наших потомков.

Раскрыто деструктивное влияние современной информационной растерянности на человеческую идентичность. Информация в значительной степени опустошает субъективность реципиента, она навязывает ему знаки, которые не требуют активного созидания, а скорее предусматривают лишь комментирование. Задачей ученого в этом случае является детальный анализ будущих опасностей, связанных с распространением безсубъектной информации и ее влиянием на будущие поколения.

Ключевые слова: идентичность, самопонимание, "форсайт", нарративная идентичность, социализация, факторы влияния.

Костыря І.

Ability to influence identity for future generations

The article is devoted to the scientific analysis of the impact of modern society on the identity of future generations. The study is intended to clarify potential opportunities and means for strategic regulating of human self-

understanding. Based on the scientific heritage of national and foreign researchers, the author reveals basic factors of contemporary influence on identity of our descendants.

Prevailing images of his and others are trademarks *nadheneratsiynymy* transmitted from generation to generation, they are transformed slowly and gradually. Their formation is a natural process of localization cultures that always implicitly present even in *hlobalizatsinomu* society. The following main factors of socio-cultural identity:

- Communication factor; individual clash of sociality and reflective understanding of their involvement in it is due *zanerunosti* individual in a continuous process of contemplation and participation in communication

- The factor of social determinism, individual awareness of themselves and their skills largely regulated through social constraints: the laws, customs, interpretations, gossip and more.

- The gender factor, despite the fact that gender identity is a separate structural phenomenon in society relation to sexual difference, discrimination, equality, tradition or sexual relations between a large extent determine the socio-cultural identity in general.

- The factor of social support and recognition; During its life value judgments surrounding the individual groups do not play a major role in the everyday conscious of who I am and its attributes.

- Knowledge factor, as mentioned above, the information in the modern social space on the main principles of identity confusion of modern man, his *zanurenosti* in pluralistic postmodern chaos.

- Factor marginality, identity of the individual to marginalized groups and society's attitude towards them, determine personal experience "stranger among us", or "special among others". Include racial, sexual, ethnic and other forms of marginality.

- Economic factors, financial security and the ability to support themselves and their families is an essential foundation of holistic self understanding.

- The religious factor, the sacred identity of the individual is an important factor influencing the identity, including a sense of involvement in meaningful absolute.

Formation of socio-cultural identity is the main basis of primary socialization. At the level of socialization and degree (involving young people in the new society) socio-cultural identity shape the institutions of education and family. At the level of socialization of second degree structure identification tumors is more complex as formed on an existing foundation. At the second level of socialization identity is determined using the external influences of social groups, from the media to religious organizations.

Based on the obtained information on the identity, we can make the following generalizations about the current opportunity to influence future generations.

- 1) The identity of future generations depends on the identity of modern people, because most of it is formed on the basis of heritage values of the past.

- 2) The identity of future generations is a potential basis for granting them the rights associated with a fair saving resources received from past generations.

- 3) Preparation and recording of history is one of the determining factors of awareness of man's origin and place in temporary space. It depends on us to present the history and preservation of knowledge about the past.

- 4) The Generations do not change suddenly, but gradually, so changes and the impact on the identity of the future must also be revolutionary and reform.

- 5) The evolution of social institutions should take place during the detailed control of civil society based on the principles of justice and humanity.

Thus, within this small study we examined was the identity of future generations as the modern understanding of the problem.

Based on studies of P. Rikora, stressed the ambiguity of the concept of identity and *polisemantychnist*, which on the one hand indicates *anahichnist* and extreme similarity, and the other reflects the identity of the individual himself. Revealed relative self, which is determined through human experiences, emotions and inclinations. Identified the temporal permanence as the main attribute of this phenomenon.

We have explored new approaches to the identity of future generations. Having considered the idea of Russian futurist S. Smirnova, we have discovered the concept of "Foresight", the essence of which is expert reconstruction of human identity, to remove it from the destructive channel loss of meaning and integrity and referrals to self-deploy and constructive.

Reveals the destructive impact of modern information loss of human identity. Information largely devastated subjectivity recipient, it imposes characters that are not needed and active *vtrachannya* creation, but rather provide only comment. The task of the scientist in this case, a detailed analysis of future dangers associated with proliferation information and its impact on future generations.

We describe the nature of narrative identity. Discovered the connection between modern tales where future identification tumors. A person is defined through the memories of their own or third-party statements about themselves, because the nature of the dynamics of identity is hermeneutical and communicative background.

We demonstrate the decisive importance of socio-cultural identity of future generations in the job socialization of youth happy. It highlights the main factors of socio-cultural identity: communicative, social determinism, gender, social support and recognition, information, marginality, economic and religious.

Keywords: identity, self-understanding, "farsight", narrative identity, socialization, factors of influence.

Відзиви. Рецензії. Повідомлення

Берегова Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор

РЕЦЕНЗІЯ

на монографію О. П. Опанасюка

"Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти" – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.

Сучасна мистецтвознавча й культурологічна наука дедалі частіше спрямовує вектор досліджень на спроби макрозагальнення розвитку різноманітних культурно-художніх явищ, акцентує на розширенні ракурсу їх аналізу. Значною мірою це пояснюється безпрецедентним впливом на всі аспекти людського буття глобалізаційних процесів, а також науково-технічним та інформаційним розвитком. Водночас спостерігаємо й тенденції щодо осмислення науковою спільнотою історичного і метаісторичного становлення культури, відтак – особливостей буття культури й мистецтва сучасності та їх можливого майбутнього розвитку.

Монографія Олександра Опанасюка "Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти", яка вийшла у світ наприкінці 2013 року, передбачає саме таку перспективу дослідження культурно-художніх явищ ХХ – початку ХХІ століть. За основу аналізу береться категорія інтенціональності (від латин. *intentio* – устремління, увага, словесний нахил, намір). При цьому актуалізуються фактори об'єктності, процесуальності, структуральності, історичний та метаісторичний виміри, що дає можливість всебічно проаналізувати й дослідити буття інтенціональності у просторі культури, інтенціональне буття культури, визначити характерні особливості буття культурно-художніх явищ сучасності, зміст яких "пов'язується зі зміною динамічного важеля на екстенсивний, із формуванням у просторі культури інтенціональної рефлексії, яка моделює відповідні смисли і обумовлює відповідний стиль культурного буття (інтенціональний стиль)" [1, 2].

Структура монографії логічно вибудовує і виражає окреслену перспективу: Передмова, шість розділів – "Інтенціональність як універсальна категорія", "Інтенціональність, тетрактида і творчий процес", "Простір культури та інтенціональність", "Стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХІ століть", "Культурологічні передумови великого відновлення музики" – Післямова. Список літератури нараховує 625 позицій, зміст яких складають різноманітні джерела, пов'язані з філософією (давньою, езотеричною, сучасною), мистецтвознавством, культурологією, історією, психологією, психоаналізом, дослідженням феноменологічних можливостей людини тощо.

О. Опанасюк виходить з того, що будь-яке явище, що виникає у світі, в тому числі культура й культурно-художні явища, є об'єктними величинами з властивими їм складовими – процесуальністю і структуральністю буття (із кристалізацією періодів чи шаблів розвитку). Інтенціональність при цьому наділяє буття смисловим нахилом і виступає смисловою програмою їх розвитку. Визначаються закономірності інтенціонального буття явищ, процесуальний аспект яких аналізується на основі фундаментальної структури тетрактиди. Відтак: "Інтенціональність обумовлює процесуальне буття явища, про те" на початку розвитку "не передбачає зосередженості на ньому; останнє стає характерним на заключному етапі, коли інтенціональна обумовленість максимально ослаблена, а динамічний важіль становлення явища заміщений екстенсивним" [1, 118].

Відзначимо також, що дослідження буття інтенціональності, як і окреслена закономірність, ґрунтуються на основі сформованих історичною практикою смислах, співвіднесених з тим чи іншим числом, числовою комбінацією, числовою формулою та відповідними шаблями розвитку явищ (структурно-смисловий зміст тетрактиди позиціонується на основі езотеричної філософії, структури *YHVN*, чотириетапної структури становлення Дао Лао-Цзи, характеристики кватернера багатьма авторами, приналежними до різних культур, фіксації таких закономірностей у формуванні явищ людьми з розвинутими екстрасенсорними здібностями тощо), що дає можливість досліджувати інтенціональність як у контексті цілісності її буттєвої природи, так і в контексті динаміки становлення, виявляючи при цьому особливості та характерності такого буття.

Щодо Європейської культури, процесуальне буття якої "виявляє класичну структуру розвитку, значно розширюючи при цьому перший період", констатується наступне. Символічний (Середньовіччя,

Відродження, V-XVI ст.), класичний (Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст.), романтичний (Культура XIX ст.) періоди підпорядковуються динамічному важелю, який і зумовлює активний розвиток образно-смыслових засад Європейської культури, в тому числі інтенціональної програми, співвіднесеної з принципом розповіді (Г.Гачев), тоді як четвертий (заклучний) – інтенціональний період (культура XX – ? ст.) вже повністю приналежний принципу екстенсії [1, 135]. Унаслідок таких змін у просторі культури формується характерний щабель буття, який визначається поняттям інтенціональної рефлексії культури. Остання дає можливість (людині) "не лише зосереджуватися на здійсненому культурному бутті, але й оперувати її сформованими явищами і смислами", що не було можливим на попередніх щаблях становлення культури та що виступає характерною основою культурно-художнього буття XX – початку XXI століть. При цьому інтенціональна рефлексія культури передбачає: а) зосередженість на "образно-смысловому типі, образному змісті культурних і художніх явищ минулих періодів становлення; б) моделювання на основі відомих художніх здобутків і за принципом компіляції подібних культурно-художніх явищ; в) надзвичайну увагу і скерування буття (культури) до споглядання, аналізу пройденого шляху з метою його підсумку та прогностики можливого наступного розвитку" [1, 161, 201].

Визначення інтенціональної рефлексії культури доповнюється визначенням семи базових принципів інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) та приналежними до них інтенціонально-конотативними смислами, які й виражають характерні особливості буття культурно-художніх явищ на заключному періоді становлення культури. На такій же основі визначаються характерні риси інтенціонального стилю, в такій же перспективі (на основі розробленого інтенціонального методу аналізу) досліджуються переважно камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори Валентина Сильвестрова і Олександра Щетинського.

Отже, можна констатувати, що у монографії О. Опанасюка пропонується новий вектор дослідження сучасної культури і культурно-художніх явищ, основою чого виступають концепція інтенціоналізму та інтенціональний метод аналізу. Це дає змогу: а) узагальнити культурно-художнє розмаїття кінця XIX – початок XXI століть у контексті однієї універсальної позиції – інтенціоналізму (розділ 5: "Інтенціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця XIX – початку XXI ст."); б) "перевести дослідження культурно-художніх явищ і буття сучасної культури на більш ширший і глибший рівні узагальнення"; в) пояснити закономірності та особливості сучасного розвитку культури, вибудувати ґрунт для можливої прогностичної оцінки майбутнього розвитку (музичного) мистецтва і культури загалом (розділ 6: "Культурологічні передумови великого відновлення музики"), що загалом поглиблює й онтологічний рівень"; г) "Закладається базис і для ґрунтового образно-смыслового та аксіологічного аналізу, визначенню об'єктивних закономірностей інтенціонального буття культурних і художніх явищ" [1, 403-404].

Окрім зазначеного, актуальність визначених позицій досить чітко окреслює запропонований Рисунок 3.1 [1, 200], зміст якого визначає збіг різного роду і темпоральної протяжності завершальних фаз культурних (історичний і метаісторичний зріз) та фізичних явищ, що однозначно вказує на доле-носність нашої епохи, на перехідний статус такого буття, як і на формування у просторі світової культури зовсім нової доби в її історичному та метаісторичному становленні.

На завершення короткого аналізу монографії О. Опанасюка необхідно торкнутися питання, яким чином розглядати її в контексті вже відомих теорій і концепцій аналізу сучасної культури та культурно-художніх явищ.

Безперечно, запропонована концепція інтенціоналізму (інтенціонального буття культури) є оригінальною, вирізняється різноплановим інформаційним полем викладеного матеріалу, осягнення чого потребує адекватного володіння розглянутою у монографії літературою, що зумовлює можливість різних, інколи навіть полярних оцінок її концептуальних засад.

Водночас зауважимо, що концепція інтенціоналізму не протиставляється іншим теоріям, а в особливий спосіб доповнює вже відомі ракурси сучасних візій сучасного культурно-художнього буття. Хоча автор критично ставиться до постмодерністичних констатацій, з цього приводу однозначно зазначає: "Інтенціонально-конотативні смисли ніяким чином не заперечують і не протиставляються термінології модернізму-постмодернізму. В культурному просторі сучасності вони можуть співіснувати, доповнюючи, конкретизуючи та об'єктивуючи їх зміст" [1, 234]. Так само варто сприймати запропоновану концепцію щодо будь-яких інших концепційних розробок.

Література

1. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти / О. П. Опанасюк – Львів : Ліґа-Прес, 2013. – 448 с.

References

1. Opanasiuk O. P. Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskiyi aspekty / O. P. Opanasiuk – Lviv : Liha-Pres, 2013. – 448 s.

Відомості про авторів

Алексєєнко Ірина Вікторівна, доктор політичних наук, професор, декан соціально-гуманітарного факультету Бердянського державного педагогічного університету

Бабенко Надія Борисівна, кандидат педагогічних наук, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Безручко Олександр Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, професор, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету

Берегова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Бєлявіна Наталія Дмитрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений діяч мистецтв України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Гончаров Владислав Вікторович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури України

Данчук Олег Леонідович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, старший викладач Житомирського інституту культури і мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Дубов Дмитро Володимирович, кандидат політичних наук, старший науковий співробітник, завідувач відділу досліджень інформаційного суспільства та інформаційних стратегій Національного інституту стратегічних досліджень

Жукова Наталія Анатоліївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Індутний Володимир Васильович, доктор геолого-мінералогічних наук, завідувач кафедри мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

Каблова Тетяна Борисівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

Казаків Олександр Олексійович, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри політології, соціології і права Національного університету харчових технологій

Карпов Віктор Васильович, кандидат історичних наук, доцент кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури України

Кірієнко Анастасія Олександрівна, аспірантка кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Колесник Олена Сергіївна, кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

Копієвська Ольга Рафаїлівна, кандидат педагогічних наук, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Косінова Олена Миколаївна, кандидат педагогічних наук, заслужена артистка України, доцент кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Костиця Інна Олександрівна, кандидат політичних наук, завідувач кафедри міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв

Кравченко Наталія Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури України

Крачковський Володимир Сергійович, старший викладач кафедри політології, соціології і права Національного університету харчових технологій

Кривушенко Ясмiна Олегівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, експерт-оцінювач ГО "Київський клуб колекціонерів"

- Ластовська Оксана Леонідівна**, старший науковий співробітник, Національний заповідник "Софія Київська"
- Малихіна Марина Анатоліївна**, старший викладач кафедри акторської майстерності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
- Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна**, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
- Матвійчук Богдана Сергіївна**, здобувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
- Матушенко Валерій Борисович**, кандидат культурології, доктор філософії, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Михалюк Оксана Іллівна**, головний спеціаліст відділу взаємодії з міжнародними організаціями Управління міжнародного співробітництва Міністерства культури України, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Михальчук Вадим Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Овчарук Ольга Володимирівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Петрова Ірина Владиславівна**, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв
- Пилявець Людмила Степанівна**, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Радзівський Віталій Олександрович**, кандидат культурології, доцент, доцент Київського національного університету культури і мистецтв
- Романуцький Віктор Михайлович**, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.
- Русавська Валентина Андріївна**, кандидат історичних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв
- Самойленко Олександра Юріївна**, викладач кафедри Монументально-декоративного мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука
- Сватковський Сергій Олексійович**, викладач Обласного комунального закладу "Харківське училище культури"
- Скорик Адріана Ярославівна**, кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
- Смірнова Олена Олександрівна**, викладач кафедри філософської думки та культурології Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського
- Стоян Світлана Петрівна**, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри соціології Національного авіаційного університету
- Сушицька Інна Михайлівна**, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Толубко Володимир Олексійович**, доцент кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Трунова Ірина Миколаївна**, начальник управління культури, національностей і релігій Хмельницької облдержадміністрації
- Щербаков Віктор Вікторович**, доцент кафедри хореографічного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
- Щербакова Ольга Костянтинівна**, кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової

Сведения об авторах

Алексееенко Ирина Викторовна, доктор политических наук, профессор, декан социально-гуманитарного факультета Бердянского государственного педагогического университета

Бабенко Надежда Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Безручко Александр Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой кино-, телеискусства, профессор, заместитель директора Института телевидения, кино и театра Киевского международного университета

Белявина Наталья Дмитриевна, кандидат педагогических наук, доцент, заслуженный деятель искусств Украины, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Береговая Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Гончаров Владислав Викторович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Данчук Олег Леонидович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, старший преподаватель Житомирского института культуры и искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Дубов Дмитрий Владимирович, кандидат политических наук, старший научный сотрудник, заведующий отделом исследований информационного общества и информационных стратегий Национального института стратегических исследований

Жукова Наталия Анатольевна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Индутный Владимир Васильевич, доктор геолого-минералогических наук, заведующий кафедрой искусствоведения и экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Каблова Татьяна Борисовна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Казак Александр Алексеевич, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры политологии, социологии и права Национального университета пищевых технологий

Карпов Виктор Васильевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Кириенко Анастасия Александровна, аспирантка кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Колесник Елена Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теоретической, прикладной культурологии и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Копиевская Ольга Рафаиловна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры культурологии и инновационных культурных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Косинова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Костыря Инна Александровна, кандидат политических наук, заведующий кафедрой международных отношений Киевского национального университета культуры и искусств

Кравченко Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Крачковский Владимир Сергеевич, старший преподаватель кафедры политологии, социологии и права Национального университета пищевых технологий

Кривушенко Ясмينا Олеговна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, эксперт-оценщик ОО "Киевский клуб коллекционеров"

- Ластовская Оксана Леонидовна**, старший научный сотрудник, Национальный заповедник "София Киевская"
- Малыхина Марина Анатольевна**, старший преподаватель кафедры актерского мастерства Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства
- Маслова-Лисичкина Ирина Анатольевна**, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств
- Матвейчук Богдана Сергеевна**, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского
- Матушенко Валерий Борисович**, кандидат культурологии, доктор философии, доцент, профессор кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Михальчук Вадим Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Михалюк Оксана Ильинична**, главный специалист отдела взаимодействия с международными организациями Управления международного сотрудничества Министерства культуры Украины, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Овчарук Ольга Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Петрова Ирина Владиславовна**, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств
- Пилявец Людмила Степановна**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Радзиевский Виталий Александрович**, кандидат культурологии, доцент, доцент Киевского национального университета культуры и искусств
- Романуцкий Виктор Михайлович**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Росляк Роман Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент, научный сотрудник отдела киноведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского Национальной академии наук Украины
- Русавская Валентина Андреевна**, кандидат исторических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств
- Самойленко Александра Юрьевна**, преподаватель кафедры монументально-декоративного искусства Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука
- Сватковский Сергей Алексеевич**, преподаватель Областного коммунального заведения "Харьковское училище культуры"
- Скорик Адриана Ярославовна**, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского
- Смирнова Елена Александровна**, преподаватель кафедры философской мысли та культурологии Николаевского национального университета им. В. Сухомлинского
- Стоян Светлана Петровна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социологии Национального авиационного университета
- Сушицкая Инна Михайловна**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Толубко Владимир Алексеевич**, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Трунова Ирина Николаевна**, начальник управления культуры, национальностей и религий Хмельницкой облгосадминистрации
- Щербаков Виктор Викторович**, доцент кафедры хореографического искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
- Щербакова Ольга Константиновна**, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой

Information about the authors

Alekseenko Irina, Doctor of Political Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Social and Humanitarian Berdyansk State Pedagogical University

Babenko Nadiia, Candidate of pedagogic science, senior lecturer of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Belyavina Natalia, the candidate of pedagogical sciences, thy docent, the honored worker of arts of Ukraine, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Berehova Olena, Doctor of Arts, Professor the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Bezruchko Oleksandr, The Doctor of Philosophy (Ukrainian equivalent – the Candidate of Art criticism), The Associate Professor, The Professor of the Kyiv International University. The manager of department of Cinema-, television Arts, the Deputy of Director of the Institute of Television, Cinema and Theater of the Kyiv International University. Member of the National Union of Cinematographers of Ukraine, National Union of Writers of Ukraine, National Union of Journalists of Ukraine, International Federation of Journalists

Danchuk Oleg, to applicants of the National Academy of Culture and Arts Senior Lecturer Zhytomyr Institute of Culture and Arts of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Dubov Dmitriy, Ph.D. in political science, senior scientific officer Head of Department of Information Society and Information Strategies the National Institute for Strategic Studies

Goncharov Vladislav, Researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Indutnyy Vladimir, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences, Head of the Department of Arts and expertise National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kablova Tatiana, graduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Karpov Viktor, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kazakov Alexander, candidate of historical sciences, associate Professor, associate Professor, Department of political science, sociology and law, National University of food technologies

Kiriyenko Anastasia, graduate student in the department of theory and history of culture Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Kolesnyk Olena, Candidate of Philosophy, Docent, Doctorate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (Chair of the Theoretical and Applied Study of Culture and Music Studies)

Kopiyevska Olga, Ph.D. in education, Professor, Department of Cultural and innovative cultural projects of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kosinova Elena, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor of directing of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kostyrya Inna, Doctor of Political Sciences, Head of International Relations of Kyiv National University of Culture and Arts

Krachkovsky Vladimir, senior lecturer, Department of political science, sociology and law, National University of food technologies

Kravchenko Nataliya, Candidate of Art Criticism, Docent of the Department of Art and Expertise National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kryvushenko Iasmina, postgraduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, expert-appraiser of CSO Kyiv's collectioneers club

Lastovska Oksana, Senior Research Fellow, National Reserve "Sophia"

Malykhina Marina, the teacher of actor's skills of the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts.

Maslova-Lysychkina Iryna, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts

Matushenko Valery, Doctor of Cultural Studies, Ph.D., associate professor, professor of directing of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Matviichyk Bogdana, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Postgraduate in the theory and history of culture

Mykhalchuk Vadim, Ph.D., associate professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Mykhaluk Oksana, the main expert of the department of interaction with international organizations of the Ministry of Culture of Ukraine, the applicant of National Academy of Governing Managerial Staff of Culture and Arts

Ovcharuk Olga, candidate of pedagogical sciences, associate professor, professor of theory, musicology and cultural history of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Petrova Iryna, doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Cultural Science of KNUKіM

Pyliavets Liudmyla, Researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Radziyevskyy Vitaliy, Ph. D in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Kiev National University of Culture and Arts

Romanutskyy Victor, Researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Roslyak Roman, PhD in Art History, docent, fellow of the Institute of Film Studies Department of Art, Folklore and Ethnography named after M.T. Rilsky National Academy of Sciences of Ukraine

Rusavska Valentyna, Ph.D. in History of Kyiv National University of Culture and Arts

Samoylenko Aleksandra, lecturer of monumental and decorative arts department of Kyiv State Institute of Applied Art and Design named after Mychail Bojchuk

Shcherbakov Victor, assistant professor of choreography Arts of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Shcherbakova Olga, Candidate degree, docent of the chamber ensemble department the Odessa National Academy of Music named A.V.Nezhdanova

Skoryk Adriana, Ph.D., a doctoral student of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Smirnova Olena, the teacher of chair of philosophical thought and cultural science MNU of Sukhomlinsky

Stoian Svetlana, Ph.D., docent of department of sociology in the National Aviation University

Sushytska Inna, graduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Svatkovsky Sergey, teacher of the regional municipal institution "Kharkiv College of Culture"

Tereshchenko-Kaidan Lily, Ph.D., Associate Professor, Assistant Professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Tolubko Volodymyr, assistant professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Trunova Irina, Head of Department cultures, nationalities and religions Khmelnytsky Oblast State Administration

Zhukova Natalia, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Chair of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

ЗМІСТ

Філософія

<i>Колесник О. С.</i>	Людська та космічна правда в інтерпретації В. Шекспіра	3
<i>Стоян С. П.</i>	Фр. Шлегель: культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві	8

Культурологія

<i>Жукова Н. А.</i>	Деякі міркування щодо творчості митців кінця ХХ – початку ХХІ століття (до питання про своєрідність розвитку мистецтва в країнах пострадянського простору)	13
<i>Індутний В. В.</i>	Ринки культурних цінностей: порівняльний аналіз	19
<i>Петрова І. В.</i>	Індустрія дозвілля у контексті сучасних культурних трансформацій	28
<i>Бабенко Н. Б.</i>	Особистість у сучасному українському суспільстві: процеси соціалізації та становлення	34
<i>Копієвська О. Р.</i>	Стейкхолдери в культурному житті українців	39
<i>Матушенко В. Б.</i>	Українські обряди післявесільного циклу	44
<i>Овчарук О. В.</i>	Ідеал у просторі культури: категоріальний статус поняття	51
<i>Радзієвський В. О.</i>	Вікові субкультури: до питання систематизації	56
<i>Русавська В. А.</i>	Ритуали прийому гостя в українській гостинності	62
<i>Скорик А. Я.</i>	Інформаційна сфера як чинник постіндустріального суспільства	68
<i>Гончаров В. В.</i>	До проблеми взаємодії традицій та інновацій у сучасній культурі	75
<i>Матвійчук Б. С.</i>	Історія становлення реклами: опрацювання наукової літератури	80
<i>Михалюк О. І.</i>	Особливості проведення церемоніалу коронації у Речі Посполитій як складова культури епохи Бароко	85
<i>Пилявець Л. С.</i>	Ментально-духовні цінності як основні ідентитети самовизначення людини в епоху глобалізації	90
<i>Романуцький В. М.</i>	Індивідуалістські та колективістські пріоритети української культури в емпіричних дослідженнях	95
<i>Смірнова О. О.</i>	Ритуал як складова магічної практики	101
<i>Трунова І. М.</i>	Деякі аспекти проведення культурно-мистецьких фестивалів у Хмельницькій області: початок ХХІ століття	105
<i>Кірієнко А. О.</i>	Співвідношення історичного часу та творчого процесу: аналіз теоретичних концепцій	112
<i>Сушицька І. М.</i>	Історичні аспекти формування сім'ї та шлюбно-сімейних відносин у соціально-культурному просторі	117
<i>Сватковський С. О.</i>	Регіональні відмінності традиційної кераміки Лівобережної України	122

Мистецтвознавство

<i>Безручко О. В.</i>	П.П. Вершигора: режисер театру та кіно, педагог, письменник	127
<i>Бєлявіна Н. Д.</i>	Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів "Concert Spiritual"	132
<i>Косінова О. М.</i>	Характеристика педагогічного спілкування і його значення для формування корпоративної культури режисера	138
<i>Кравченко Н. І.</i>	Проблема датування найдавніших українських багаточасних ікон Страстей Христових	143
<i>Михальчук В. В.</i>	Художні галереї і візуальне мистецтво новітніх технологій	148

Терещенко-Кайдан Л.В.	Рукописна слов'янська (кирилична) спадщина Свято-Пантелеймонова монастиря св. гори Афон у контексті культурних традицій XIII–XVII ст.	153
Щербакова О. К.	Просторові мистецтва у контексті розвитку жанру фортепіанного дуету	158
Щербаков В. В.	До проблеми нотації в Італії доби Відродження хореографічних творів для їх збереження та відтворення (перша половина XV – кінець XVI ст.)	163
Данчук О. Л.	Шляхи розвитку художньо-естетичних орієнтирів в українському театрі	170
Каблова Т. Б.	Поняття композиції художнього твору в образотворчому мистецтві: до питання вивчення золотого перетину	176
Кривушенко Я. О.	Вироби севрської порцелянової мануфактури в стилі Людовіка XVI у найдорожчих світових інтер'єрах XVIII – XXI ст.	181
Малихіна М. А.	Особливості розвитку українського циркового мистецтва: (XIX – початок XX століття)	185
Маслова-Лисичкіна І.А.	Художнє оформлення масових свят Києва радянського періоду: 60-80-і роки XX ст.	190
Самойленко О. Ю.	Вітражі в інтер'єрах станцій Київського метрополітену і фунікулеру та їхня роль у формуванні архітектурного простору	195
Толубко В. О.	Режисура фольклорного фестивалю	199

Історія

Карпов В. В.	Історичні передумови військової символіки України: XX століття	205
Козаков О. О., Крачковський В. С.	Російсько-литовська воєнна кампанія 1500 р.: битва на Ведроші	210
Росляк Р. В.	Вітчизняне кіномистецтво і процеси українізації: 20-і – початок 30-х років XX століття	215
Ластовська О. Л.	Сучасна історіографія православних монастирів Києва: постановка питання	220

Політологія

Алексєнко І. В.	Потенціал прямої демократії: критичне осмислення	227
Дубов Д. В.	Проблеми нормативно-правового забезпечення інформаційного суверенітету в Україні	233
Костиця І. О.	Можливості впливу на ідентичність майбутніх поколінь	238

Відзиви. Рецензії. Повідомлення

Берегова О. М.	Рецензія на монографію О. П. Опанасюка "Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти"	244
-----------------------	--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Философия

<i>Колесник Е. С.</i>	Человеческая и космическая правда в интерпретации У. Шекспира	3
<i>Стоян С.П.</i>	Фр. Шлегель: культурологический аспект символизма в изобразительном искусстве	8

Культурология

<i>Жукова Н. А.</i>	Некоторые размышления относительно особенностей творчества художников конца XX – начала XXI века (к вопросу о своеобразии развития искусства в странах постсоветского пространства)	13
<i>Индутный В. В.</i>	Рынки культурных ценностей: сравнительный анализ	19
<i>Петрова И. В.</i>	Индустрия досуга в контексте современных культурных трансформаций	28
<i>Бабенко Н. Б.</i>	Личность в современном украинском обществе: процессы социализации и становления	34
<i>Копиевская О. Р.</i>	Стейкхолдеры в культурной жизни Украины	39
<i>Матушенко В. Б.</i>	Украинские обряды послесвадебного цикла	44
<i>Овчарук О. В.</i>	Идеал в пространстве культуры: категориальный статус понятия	51
<i>Радзиевский В. А.</i>	Возрастные субкультуры: к вопросу систематизации	56
<i>Русавская В.А.</i>	Ритуалы приема гостя в украинском гостеприимстве	62
<i>Скорик А. Я.</i>	Информационная сфера как фактор постиндустриального общества	68
<i>Гончаров В. В.</i>	К проблеме взаимодействия традиции и инноваций в современной культуре	75
<i>Матвейчук Б. С.</i>	История становления рекламы: обработка научной литературы	80
<i>Михалюк О. И.</i>	Особенности проведения церемониала коронации в Речи Посполитой как составляющая культуры эпохи Барокко	85
<i>Пилявец Л. С.</i>	Ментально-духовные ценности как основные идентитеты самоопределения человека в эпоху глобализации	90
<i>Романуцкий В. М.</i>	Индивидуалистские и коллективистские приоритеты украинской культуры в эмпирических исследованиях	95
<i>Смирнова Е. А.</i>	Ритуал как составляющая магической практики	101
<i>Трунова И. Н.</i>	Некоторые аспекты проведения культурно-художественных фестивалей в Хмельницкой области: начало XX века	105
<i>Кириенко А. А.</i>	Соотношение исторического времени и творческого процесса: анализ теоретических концепций	112
<i>Сушицкая И. М.</i>	Исторические аспекты формирования семьи и брачно-семейных отношений в социально-культурном пространстве	117
<i>Сватковский С. А.</i>	Региональные отличия традиционной керамики Левобережной Украины	122

Искусствоведение

<i>Безручко А. В.</i>	П.П. Вершигора: режиссер театра и кино, педагог, писатель	127
<i>Белявина Н. Д.</i>	Концертные виртуозы как директора-основатели французской ассоциации общественных концертов "Concert Spiritual"	132
<i>Косинова Е. Н.</i>	Характеристика педагогического общения и его значение для формирования корпоративной культуры режиссера	138
<i>Кравченко Н. И.</i>	Проблема датировки древнейших украинских многочастных икон Страстей Христовых	143

Михальчук В. В.	Художественные галереи и визуальное искусство новейших технологий	148
Терещенко-Кайдан Л.В.	Рукописное славянское (кириллическое) наследие Свято-Пантелеимонова монастыря св. горы Афон в контексте культурных традиций XIII-XVII вв.	153
Щербакова О. К.	Пространственные искусства в контексте развития жанра фортепианного дуэта	158
Щербаков В. В.	К проблеме нотации в Италии эпохи Возрождения хореографических произведений для их сохранения и воспроизведения (первая половина XV – конец XVI в.)	163
Данчук О. Л.	Пути развития художественно-эстетических ориентиров в украинском театре	170
Каблова Т. Б.	Понятие композиции художественного произведения в изобразительном искусстве: к вопросу изучения золотого сечения	176
Кривушенко Я. О.	Изделия Севрской фарфоровой мануфактуры в стиле Людовика XVI в самых дорогих мировых интерьерах XVIII – XXI ст.	181
Малыхина М. А.	Особенности развития украинского циркового искусства: XIX – начало XX столетия	185
Маслова-Лисичкина И.А.	Художественное оформление массовых праздников Киева советского периода: 60-80-е года XX века	190
Самойленко А.Ю.	Витражи в интерьерах станций Киевского метрополитена и фуникулера, их роль в формировании архитектурной среды	195
Толубко В. А.	Режиссура фольклорного фестиваля	199

История

Карпов В. В.	Исторические предпосылки военной символики Украины: XX столетие	205
Казаков А. А., Крачковский В. С.	Российско-литовская военная кампания 1500 г.: битва на Ведроши	210
Росляк Р. В.	Отечественное киноискусство и процессы украинизации: 20-е – начало 30-х годов XX века	215
Ластовская О. Л.	Современная историография православных монастырей Киева: постановка вопроса	220

Политология

Алексеенко И. В.	Потенциал прямой демократии: критическое осмысление	227
Дубов Д. В.	Проблемы нормативно-правового обеспечения информационного суверенитета в Украине	233
Костыря И. А.	Возможности влияния на идентичность будущих поколений	238

Отзывы. Рецензии. Сообщения

Береговая Е. Н.	Рецензия на монографию А. П. Опанасюка "Интенциональность в пространстве культуры: искусствоведческий, культурологический и философский аспекты".....	244
------------------------	---	-----

CONTENTS

Philosophy

Kolesnyk O.	Human and cosmic truth in William Shakespeare's interpretation	3
Stoian S.	Fr. Schlegel: cultural aspect of symbolism in the visual arts	8

Culturology

Zhukova N.	Some thoughts regarding the features of creative artists of the late XX the beginning of the XXI century (the question features of development of art in the post-Soviet countries)	13
Indutnyy V.	Cultural property markets: a comparative analysis	19
Petrova I.	Industry of a Leisure within the Context of Modern Cultural Transformation	28
Babenko N.	Personality in the Contemporary Ukrainian Society: the Processes of Socialization and Formation	34
Kopiyevska O.	Stakeholders in the cultural life of Ukraine	39
Matushenko V.	Ukrainian rites post wedding cycle	44
Ovcharuk O.	Ideal as a cultural phenomenon: the categorical status concepts	51
Radziyevskyy V.	Subcultures age: the issue systematization	56
Rusavska V.	Rituals of accepting a guest in Ukrainian hospitality	62
Skoryk A.	Information field as a factor in post-industrial society.....	68
Goncharov V.	By interaction problem Tradition And innovation In Modern Culture	75
Matviichyk B.	The history of advertising formation: work on scientific literature	80
Mykhaluk O.	The Features of the Coronation Ceremonies in the Rzeczpospolita as Part of the Culture of the Baroque Era	85
Pyliavets L.	Mental and spiritual values as basic identytety self-determination rights in the era of globalization	90
Romanutskyy V.	Individualist and collectivist priorities of Ukrainian culture in empirical studies	95
Smirnova O.	Ritual as a part of magical practice	101
Trunova I.	Some aspects of cultural festivals in Khmelnytsky Oblast: beginning of the XXI century	105
Kiriyenko A.	Value of historical time and the creative process: an analysis of theoretical concepts	112
Sushytska I.	Historical Aspects of the Family Forming and Matrimonial Relations in the Socio-Cultural Space	117
Svatkovsky S.	The regional differences in traditional ceramics of Left-Bank Ukraine	122

Art Criticism

Bezruchko O.	P.P. Vershigora: director of theater and cinema, teacher, writer	127
Belyavina N.	Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts "Concert Spiritual"	132
Kosinova E.	Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director	138
Kravchenko N.	Problem of determination of the actual age of the oldest multi-tiered Ukrainian icons of the Passion of Christ	143
Mykhalchuk V.	Art-galleries and visual art of the newest technologies	148

<i>Tereshchenko-Kaidan L.</i>	Manuscripts Slavonic (Cyrillic) Heritage of Saint Panteleimon Monastery Holy Mount Athos – in the context of the cultural traditions of the XII-XVII century	153
<i>Shcherbakova O.</i>	Dimensional arts in the piano duo genre development	158
<i>Shcherbakov V.</i>	The problem in Italy notation Renaissance choreographic works for their conservation and restoration (first half of XV – XVI century end)	163
<i>Danchuk O.</i>	The ways of the development of the artistic and aesthetic guidelines in the Ukrainian theater	170
<i>Kablova T.</i>	The notion of a composition of a work of art from the standpoint of visual art: on the question of the golden ratio studies)	176
<i>Kryvushenko Ia.</i>	Objects of Sevres porcelain manufacture of XVIII century in Louis XVI style in interiors all over the world in XVIII – XXI centuries	181
<i>Malykhina M.</i>	Features of development Ukrainian circus art: XIX – early XX	185
<i>Maslova-Lysyckina I.</i>	Setting of mass celebrations in Kyiv during soviet period: 60-80's of the XX century	190
<i>Samoylenko A.</i>	Stained glass windows works in interiors of Kiev subway and funicular railway and its purpose in formation of architectural environment	195
<i>Tolubko V.</i>	Directing Folk Festival	199

History

<i>Karpov V.</i>	Historical background military symbols of Ukraine: the twentieth century	205
<i>Kazakov A., Krachkovsky V.</i>	Russian-Lithuanian military campaign 1500: the battle of the r. Vedrosh	210
<i>Roslyak R.</i>	National cinema and the Ukrainization: 1920s – early 1930s	215
<i>Lastovska O.</i>	Modern historiography of the Orthodox monasteries in Kyiv history: the formulation of the question	220

Politics

<i>Alekseenko I.</i>	Potential of direct democracy: critical comprehension	227
<i>Dubov D.</i>	Problems regulatory support information sovereignty in Ukraine	233
<i>Kostyrya I.</i>	Ability to influence identity for future generations	238

Testimonials. Reviews. Message

<i>Berehova O.</i>	Review monograph Opanasiuk OP "Intentionality in the space of culture: art criticism, cultural and philosophical aspects" – Lviv: League-Press, 2013. – 448 p.	244
---------------------------	---	-----

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1'2014

Редактор	<i>І. Ю. Вільчинська</i>
Транслітерація	<i>М. М. Геращенко</i>
Комп'ютерна верстка	<i>С. І. Супруненко</i>

Здано до набору 25.03.2014. Підп. до друку 25.03.2014. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 29,99. Облік.-вид. арк. 34,33. 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